

HESPERIA

ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Año 2017 / XX - 2

Servizo de Publicacións - Universidade de Vigo

*Consejo de dirección:* José Montero Reguera (director), Antonio Rifón Sánchez (editor), Susana Rodríguez Barcia (secretaria), Manuel Ángel Candelas Colodrón (secretario).

*Consejo de redacción:* Inmaculada Anaya Revuelta (U. de Vigo), Ana Luisa Baquero Escudero (U. de Murcia), Ivo Buzek (U. Masaryk, Brno), Manuel Casado Velarde (U. de Navarra), Antonio Chas Aguión (U. de Vigo), Anne Cayuela (U. de Grenoble-3), Janet DeCesaris (U. Pompeu Fabra), Inés Fernández Ordóñez (U. Autónoma de Madrid /RAE), Miguel Ángel Esparza Torres (U. Rey Juan Carlos), María Jesús Fariña Busto (U. de Vigo), Victoriano Gaviño Rodríguez (U. de Cádiz), Luis Gómez Canseco (U. de Huelva), Juan Gutiérrez Cuadrado (U. Carlos III), Fernando Lázaro Mora (UCM), Covadonga López Alonso (UCM), José Manuel Lucía Megías (UCM), Carmen Luna Sellés (U. de Vigo), Juan Matas Caballero (U. de León), Cristina Patiño Eirín (USC), Jesús Pena Seijas (USC), José Ignacio Pérez Pascual (U. de A Coruña), Monserrat Ribao Pereira (U. de Vigo), Carmen Ruiz Barrionuevo (U. de Salamanca), Christoph Strosetzki (U. de Münster), Beatriz Suárez Briones (U. de Vigo), José del Valle (CUNY) Germán Vega García-Luengos (U. de Valladolid).

*Comité de honor:* Xesús Alonso Montero (RAG y USC), Alberto Blecua (UAB), José Antonio Fernández Romero†, Luis Iglesias Feijoo (USC), Pablo Jaurealde Pou (UAM), Isaías Lerner†, Sagrario López Poza (U. de A Coruña), José Montero Padilla (UCM), Hans-J. Niederehe (U. Trier), Antonio Quilis Morales†, Agustín Redondo (U. de París III, Sorbonne Nouvelle), Fernando Romo Feito (U. de Vigo), Lía Schwartz (CUNY), Manuel Seco Reymundo (RAE), Dolores Troncoso Durán (U. de Vigo), Alonso Zamora Vicente†.

*Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* publica trabajos científicos sobre lengua y literatura españolas en sus más diversos aspectos, temas y contenidos. *Hesperia* está indexada o resumida en: Latindex, ISOC, ULRICH'S, Dialnet, a360grados y MLA.

Toda la correspondencia sobre la revista debe hacerse llegar a cualquiera de los miembros del Consejo de dirección, a:

## HESPERIA. ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo

Lagoas-Marcosende s/n

36310 - Vigo (PONTEVEDRA)

Tfno.: 34 986 81 23 57

Fax: 34 986 81 23 80

e-mail: [hesperia@uvigo.es](mailto:hesperia@uvigo.es)

<http://webs.uvigo.es/hesperia/>

La dirección para intercambios es:

Servizo de Publicacións

Universidade de Vigo

Edificio da Biblioteca Central

As Lagoas - Marcosende s/n

36310 - Vigo (PONTEVEDRA)

Tfno.: 34 986 81 22 35

e-mail: [sep@uvigo.es](mailto:sep@uvigo.es)

<http://webs.uvigo.es/publicacions/index.gl.htm>

*Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, XX-2, 2017

© Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo

Campus das Lagoas-Marcosende, 36310 VIGO

ISSN: 1139-3181

Depósito Legal: PO-483-00

## ÍNDICE

*Ángeles Quesada Novás (1947-2016). In memoriam* ..... 5

### ARTÍCULOS

Beatriz de Ancos Morales, *Pablo Neruda, poeta del mar* ..... 7

Marius Christian Bomholt, *Pizarnik en el “âge des poètes”: de Badiou a Žižek*  
..... 33

Luis Gómez Canseco, *Analogías y afinidades entre Cervantes y Shakespeare:*  
*“The Winter’s Tale”* ..... 63

José Manuel Lucía Megías, *El “Quijote” antes del “Quijote”: una nueva mi-*  
*rada sobre la “Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana”*  
..... 87

Daniel Pinto Pajares, *El catalán como vertebrador intercultural para la clase*  
*social alta catalana* ..... 101

Leticia Placín Alonso, *La exaltada teatralidad romántica de “Don Álvaro de*  
*Luna, condestable de Castilla” (1838), de José María Bonilla* ..... 123

Zaida Vila Carneiro, *La representación de las identidades nacionales española*  
*e inglesa en el teatro de principios del siglo XVII* ..... 139

RESÚMENES/RESUMOS ..... 155





## ÁNGELES QUESADA NOVÁS (1947-2016)

### IN MEMORIAM

Hace ahora un año, se publicaba en esta revista el artículo “Versión final del relato ‘Diálogo’, de Emilia Pardo Bazán”, trabajo de Ángeles Quesada Novás que su temprana desaparición decidió convertir en póstumo. Apasionada de las letras y de las artes, investigadora sagaz y docente vocacional, queremos desde este *Anuario* honrar la memoria de quien fue nuestra colega y amiga querida.

Tras su jubilación, Ángeles podría haberse dedicado exclusivamente a actividades con las que disfrutaba mucho: atender a sus hijos, asistir a montajes de ópera en el Real, visitar exposiciones o charlar en los cafés con los amigos. Sin embargo, hasta el final siguió investigando y acudiendo semanalmente, como figura de la vieja escuela, a la Biblioteca Nacional, lo que demuestra que no solo era una buena persona, sino que una de las razones de su vivir era el conocimiento. Sin que nadie se lo pidiera, ni se lo pagara, prosiguió sus estudios sobre Pardo Bazán o la ilustración en el siglo XIX. En una época en la que el esfuerzo parece estar reñido con el goce y el saber, su ejemplo merece público reconocimiento.

El caso es que todavía parece que estás aquí, Ángeles. En los libros que leímos o que escribimos entre todos, en la lista de nuestros correos donde, de vez en cuando, apareces en alguna búsqueda sobre literatura, en los estantes de nuestras librerías, en las fotos de nuestras reuniones, en los recuerdos, en la nostalgia. Estás en esa *Historia de la Literatura Ilustrada* que aparecerá muy pronto y que llevará tu nombre (junto a los nuestros, como tantas veces) en la portada. Estás en los recuerdos de esa ironía tierna (o ternura irónica quizás), de esas ganas de vivir, de esa curiosidad intelectual que te acompañaba, de esa sabiduría vital de la que tanto aprendimos, de esa

alegría serena de quien sabe afrontar sin lamentos las consecuencias de sus decisiones. En nuestra memoria.

*Grupo Butil de Investigaciones:*

Raquel Gutiérrez Sebastián,

Juan Molina Porras,

Montserrat Ribao Pereira,

Borja Rodríguez Gutiérrez.

Artículos de Ángeles Quesada Novás en *Hesperia. Anuario de filología hispánica*:

“Versión final del relato ‘Diálogo’, de Emilia Pardo Bazán”, *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, n° XIX-1, 2016, pp. 45-59.

“Emilia Pardo Bazán compone una novela para una revista ilustrada”, *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, n° XIII-1, 2010, pp. 119-135.

# PABLO NERUDA, POETA DEL MAR

BEATRIZ DE ANCOS MORALES

Universidad Católica de Valencia

**Title:** Pablo Neruda, poet of the sea.

**Abstract:** This article analyzes the presence and evolution of sea topic in the poetry of Pablo Neruda; the implications with his own life. Particularly this topic is discussed in “The Great Ocean”, *Canto General*, Canto XIV; place of eternity and movement, shelter from the transience of human being, place of solitude and silence, its secrets and its relationship to men: Me ethnic, social and historical of South American man.

**Key words:** Poet. Sea. Poetry. Loneliness. Existence. Eternity

“Necesito del mar porque me enseña”  
Pablo Neruda

Es innegable que la obra literaria del escritor chileno Pablo Neruda (1904-1973) contiene un mensaje hondo para el mundo contemporáneo. En ella el ser humano es preocupación central: “porque el hombre es más ancho que el mar y que sus islas/ y hay que caer en él como en un pozo, para salir del fondo/ con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas”.<sup>1</sup> En sus versos encontramos la confesión autobiográfica de un hombre singular, un hombre complejo y lleno de contrastes, como se definió el poeta chileno a sí mismo en uno de sus poemas: “de un hombre claro y confundido,/ de un hombre lluvioso y alegre,/ enérgico y otoñabundo”.<sup>2</sup>

Aunque más conocido por sus versos de amor, Neruda no sólo merece ser recordado por su poesía amorosa, sino también como poeta cronista de su época y de la historia —“Yo estoy aquí para contar la historia” confesará en los versos iniciales de su *Canto general*—, y no menos como el poeta del mar. Su producción literaria, desde el inicio hasta sus últimos libros de

---

<sup>1</sup>Pablo Neruda, en “Alturas de Macchu Picchu, XI”, *Canto General*, II, Madrid: Cátedra, 1997

<sup>2</sup>Pablo Neruda, “Testamento de otoño” de Estravagario, en *Antología poética (2)*, Madrid: Alianza, 1988, p. 369

versos, está salpicada de composiciones dedicadas a las aguas marinas. “El mar irrumpe en sus libros una y otra vez”,<sup>3</sup> como puede constatar cualquier lector.

## 1. EL POETA DEL MAR

En estas líneas consideraremos uno de los más bellos cantos al mar incluido en *Canto general*: el corpus poético contenido en el canto XIV titulado “El gran océano”, con la finalidad de presentar la lectura del poeta chileno desde otro ángulo diverso al amoroso. La pregunta previa que uno puede hacerse ante este conjunto de poemas es: ¿Qué mares había visto Pablo Neruda hasta el momento de escribir este “Canto XIV”? ¿Qué imágenes reales guardaba en su mente y pasaba por su corazón de poeta al recordar y cantar al mar en sus versos? ¿Qué tipo de emociones y vivencias desataba en él la contemplación oceánica?

En 1927 Pablo Neruda parte nada menos que para Birmania como cónsul de Chile; después residirá en Ceilán (1928) —Sri Lanka— y Java. Allí por 166 dólares realiza sus simbólicas tareas de cónsul, perdido en remotas regiones de “solitaria residencia”. De manera que, además de su océano Pacífico natal contemplado ya en los primeros años de existencia, los ojos del joven poeta se abrirán al océano Atlántico, al mar Mediterráneo, al mar Tirreno, al océano Índico, a los mares de Indochina y al mar Báltico mucho tiempo después. De este modo, “el primer mar” contemplado le sirvió de la puerta de acceso al mundo:

[...]Y cuando el mar de entonces  
se desplomó como una torre herida,  
se incorporó encrespado de su furia,  
Salí de las raíces,  
se me agrandó la patria,  
se rompió la unidad de la madera:

<sup>3</sup>Cf. Cárcamo-Huecante, L-E. “La economía poética del mar: patrimonio y desbordamiento en Maremoto de Neruda”, *Revista Iberoamericana*, 215-216 (2006), p. 587

la cárcel de los bosques  
 abrió una puerta verde  
 por donde entró la ola con su trueno  
 y se extendió mi vida  
 con un golpe de mar, en el espacio.<sup>4</sup>

Desde muy pronto, poeta y mar fueron compañeros en los azares de la vida. Naturaleza y poesía se entrelazan en su palabra poética. Con palabras de Alain Sicard “a imagen de Chile, ofrecido por entero a la influencia oceánica, baña el mar desde siempre la vida y obra de Pablo Neruda”.<sup>5</sup> Isla Negra e isla de Capri serán para Neruda otros tantos balcones para prolongar su contemplación del océano infinito, “que más que mirarlo yo desde mi ventana me mira él con mil ojos de espuma”.<sup>6</sup>

Estas diversas “visiones oceánicas” a las que hemos aludido se fueron acumulando y superponiéndose en el interior del poeta, trabadas a sus vivencias singulares, de forma tal que hacia la mitad de su vida brotaron en forma de verso en su “Canto al Océano” incluido en el *Canto General* ya mencionado.

*El hijo de la luna y el río*

Antes de abordar el texto de “El gran océano”, será útil considerar dos imágenes del propio escritor sobre su concepción de la poesía y de la vocación de poeta. Dos imágenes en aparente contradicción, pero que se complementan en el fondo formando una unidad, otorgando una amplitud de miras al lector para justificar el Canto elegido. A raíz de una de sus excursiones por sur de Chile, Neruda perfila su concepción de poesía:

Andando hace muchos años por el lago Ranco hacia dentro me pareció encontrar la fuente de la patria o la cuna silvestre de la poesía, atacada y defendida por toda la naturaleza.[...]

<sup>4</sup>Pablo Neruda, “El primer mar” en “I. Donde nace la lluvia”, *Memorial de Isla Negra*, Madrid: Visor, 1994.

<sup>5</sup>Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid: Gredos, 1981, p.457.

<sup>6</sup>Cf. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona: Seix Barral, 2001.

Era inminente un nacimiento y lo que nacía era un río. No sé cómo se llama, pero sus primeras aguas, vírgenes y oscuras, eran casi invisibles, débiles y calladas, buscando una salida entre los grandes troncos muertos y las piedras colosales.

Mil años de hojas caídas en su frente, todo el pasado quería detenerlo, pero sólo embalsamaba su camino. El joven río destruía las viejas hojas muertas y se impregnaba de frescura nutricia que iría repartiendo en su camino.

Yo pensé: es así como nace la poesía. Viene de alturas invisibles, es secreta y oscura en sus orígenes, solitaria y fragante, y, como el río, disolverá cuanto caiga en su corriente, buscará ruta entre los montes y sacudirá su canto cristalino en las praderas. Regará los campos y dará pan al hambriento. Caminará entre las espigas. Siciarán en ella sus sed los caminantes y cantará cuando luchan o descansan los hombres.

Y los unirá entonces y entre ellos pasará fundando pueblos. Cortará los valles llevando a las raíces la multiplicación de la vida.

Canto y fecundación es la poesía.

Deja su entraña secreta y corre fecundando y cantando. Enciende la energía con su movimiento acrecentado, trabaja haciendo harina, curtiendo el cuero, cortando la madera, dando luz a las ciudades. Es útil y amanece con banderas en sus márgenes. Las fiestas se celebran junto al agua que canta.<sup>7</sup>

Cita extensa, pero necesaria para entender la visión de Neruda sobre la poesía como un canto útil, al servicio del pueblo, que lucha por la intercomunicación y la amistad. Poesía-herramienta, poesía social. Desvela, de este modo, Neruda cuál es la responsabilidad del poeta: hacer universal su trabajo lírico, mostrarse ágil para alcanzar todos los rincones de la existencia, desde lo sublime a lo cotidiano. Años después podrá decir al inicio de su discurso para la recepción del Premio Nobel (1971) aquello de que “la poesía no habrá cantado en vano”.

Sin embargo, este sujeto poético que canta para el pueblo y con el pueblo evoluciona hasta considerarse, en su último ciclo poético (1968-1973), un ser extraño, un “hijo de la luna”. Así lo expresa en su libro *Las manos del día* (1968), un momento vital de cuestionamiento de su ser y su quehacer en la hora del balance final, visto en un marco extratextual de enfermedad y posible vecindad de la muerte. El poeta se apercibe con nitidez

---

<sup>7</sup>Pablo Neruda en “Bien vale haber nacido si el amor nos acompaña” recogido en el libro *Para nacer he nacido* (1978), de Pablo Neruda. *Por las costas del mundo*, Chile: Andrés Bello, 1999, pp. 265-266.

de que no pertenece a la categoría de “hombre común” por la tarea que le ocupa:

Y porque anduve tanto sin quebrar  
 los minerales ni cortar madera  
 siento que no me pertenece el mundo:  
 que es de los que clavaron y cortaron  
 y levantaron estos edificios,  
 porque si la argamasa, que nació,  
 y duró sosteniendo los designios,  
 la hicieron otras manos,  
 sucias de barro y sangre,  
 yo no tengo derecho a proclamar  
 mi existencia: fui un hijo de la luna.<sup>8</sup>

Siente su alma “como si estuviera hecha de luna”.<sup>9</sup> Su “trabajo poético” le distancia del trabajo humano en general, del trabajo del obrero, porque no es productivo y —manteniendo una concepción materialista del mundo y del trabajo— le hace sentirse inútil, navegando sin rumbo por los mares de esta vida, excluido del quehacer común, marginado en la sombra de la existencia humana. Su balance es desolador:

Todos hicieron algo y es de noche,  
 yo navego perdido entre la soledad que me dejaron.  
 Y como no hice nada,  
 miro en la oscuridad hacia tantas ausencias  
 que paulatinamente me han convertido en sombra.<sup>10</sup>

Pero Neruda reconoce en sus versos que “de tanta nada que saqué/ de la nada, de la nada mía, / tomaron algo y les sirvió mi vida”;<sup>11</sup> es decir, que desde esa sombra, desde la nocturnidad, verdaderamente presta un servicio

<sup>8</sup>“El hijo de la luna” en *Las manos del día, Antología poética* (2), *op.cit.* pp.454-455

<sup>9</sup>“Cerca de los cuchillos” en *op.cit.* p. 455.

<sup>10</sup>“Ausentes”, en *Las manos del día, op.cit.* p. 454.

<sup>11</sup>“Destinos”, en *op.cit.*

el poeta a los trabajadores del mundo, “porque sentí que de alguna manera/ compartí lo que hacían”. Su trabajo es creación y comporta una utilidad diversa, alejada de los saberes pragmáticos.

En esta última etapa Pablo Neruda resalta, pues, la especificidad del trabajo poético, mitifica la creación poética, retractándose de etapas anteriores; redescubre la soledad del poeta como espacio de la creación<sup>12</sup>.

## 2. LAS VOCES DE “EL GRAN OCÉANO”

Como ya hemos mencionado en las líneas precedentes, el Canto XIV “El gran Océano” tiene como marco literario la gran obra nerudiana: *Canto General* (1950). En 1940, durante su estancia en México, Neruda inicia su proyecto de escribir un canto “general” de Chile. Persigue el objetivo de redescubrir la patria en su historia, geografía, naturaleza y gentes. Busca la vinculación íntima entre el hombre de un tiempo pretérito y el hombre actual. Esta obra constituye el nivel más alto de la creación nerudiana, junto a las *Residencias*. Se redacta el libro en unos años agitados, no sólo por los diversos viajes del poeta, sino fundamentalmente por sus implicaciones políticas.

El *Canto General* abre una nueva etapa en la poesía de Neruda en la que pretende hacer un poema del hombre y para el hombre, con carácter de actualidad periodística; un poema cíclico, imagen de la vida. El libro, compuesto por quince cantos, se divide en dos partes de siete secciones cada una, unidas por la sección central, la VIII: “La tierra se llama Juan” en la que el pueblo americano se erige en el auténtico protagonista del libro. La primera parte se rige por un criterio histórico-lineal, mientras que la segunda se presenta más heterogénea y sectaria. Incluye dos cantos autobiográficos: X. “El fugitivo” y XV. “Yo soy” que cierra el libro. Atendiendo a su carácter

---

<sup>12</sup>Cf. Sicard, Alain: *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, op.cit., pp. 611 y ss. La nueva concepción del sujeto poético se reivindica después de *Estravagario* (1958) como necesidad de profundizar en la verdad íntima del ser.



cíclico, observamos que la obra comienza por una cosmogonía telúrica (I. *La lámpara en la tierra*) y concluye con una acuática (XIV. *El Gran océano*).

En este canto XIV, penúltima sección del *Canto general*, el poeta rinde homenaje al mar; constituye la mayor expresión lírica de la toda obra, una verdadera “sinfonía marítima”. Los poemas que la integran —cuatro en total— son momentos que van desarrollando en el tiempo o desplegando en el espacio el tema elegido: el océano y sus secretos. El *yo existencial* (“Los peces y el ahogado”, “La muerte”, “A una estatua de proa”, “El hombre en la nave”, “Los enigmas”, “Phalacro-corax”, “La noche marina”) se alterna en este Canto con el *yo étnico* (“Los hombres y las islas”, “Rapa Nui”, “Los constructores de estatuas”, “Los oceánicos”) y el *yo social* (“Los hijos de la costa”, “Los puertos”, “Los navíos”, “Las aves maltratadas”), a la vez que se erigen en protagonistas otros elementos en estrecha vinculación con el mundo marino: los habitantes de las islas, los peces, las aves, las piedras de las playas y acantilados, las conchas marinas. Con todos ellos el poeta establece un diálogo, más bien una comunicación unidireccional, pues el receptor aparece pasivo, contemplado, incapaz de iniciar respuesta alguna. Ciertos ecos posteriores sobre los “productos del mar” encontraremos en su poemario *Maremoto* (1970).

“El gran océano” es el poema que abre el Canto bajo título epónimo, a manera de prólogo de los poemas que le siguen; una carta lírica de presentación de toda la sección, donde se combinan los elementos naturales del mar: sus secretos, sus vidas. En él se condensan todas las lecciones que el mar le enseña al poeta, las llamadas, las “voces” del Océano que escucharemos desplegadas a lo largo de los veinticuatro poemas tal y como eran escuchadas por el oído del poeta.

Todo el Canto XIV presenta una estructura de núcleo y expansión. A su vez, se percibe una visión como de arco completo de la luz a las tinieblas, de la génesis a la noche (desde II. “Los nacimientos” a XIV. “La noche

marina”). La sección queda direccionada como un proceso de penetración del poeta en este elemento magnificado de la Naturaleza hasta llegar a la identificación con él mismo en el último de los poemas, “Noche marina”, broche perfecto para la sección.

Aunque resulta evidente que el lector se encuentra ante un canto epopéyico —sólo el epíteto del título es ya indicador de la magnificación y divinización que va a realizar de este elemento de la Naturaleza— en el fondo no se aleja del todo del tema central de *Canto General*. En efecto, el tema social americano aflora en varias ocasiones, tanto en menciones aisladas como en poemas completos. Recordemos cómo al describir los puertos de su país (“Los puertos”) llega el poeta hasta el de Pisagua, aludiendo en sus versos al significado que adquirió a partir del gobierno de González Videla:

En tu cárcel de piedra y soledades  
se pretendió aplastar la planta humana [...]  
y en las desnudas grietas ofendidas  
está la historia como un monumento  
golpeado por la espuma solitaria.  
Pisagua, en el vacío de tus cumbres,  
en la furiosa soledad, la fuerza  
de la verdad del hombre se levanta  
como un desnudo y noble monumento.

Asimismo, en el poema dedicado a la Isla de Pascua (“Rapa Nui”) aparece el motivo de la destrucción de la vida pacífica de los nativos con la llegada de la moderna civilización. El mundo idílico y armónico de los primeros habitantes de América fue aniquilado por las mismas fuerzas del mal que la aniquilan ahora. También estalla la denuncia social en “Los hijos de la costa”, versos dedicados a los pescadores. Por consiguiente, no podemos considerar *El gran océano* como un mero paréntesis lírico en la obra de *Canto general*; se trataría de una apreciación incompleta y superficial.

### 2.1. *El mar, lugar de eternidad y movimiento*

Pablo Neruda concibe el océano como un texto; posee un sentido. Reconoce con sencillez que la contemplación del mar le es necesaria porque le enseña.<sup>13</sup> Es más, el océano se presenta como la Historia: inagotable; ambos basan su eternidad en el movimiento. Así, en el poema que cierra el Canto, “Noche marina” —sobre todo en los últimos versos—, se percibe con mayor nitidez esta unión entre contemplación oceánica y praxis histórica, este ensamblaje entre lo poético y lo histórico:

Quiero tener tu frente simultánea,  
 abrirla en mi interior para nacer  
 en todas tus orillas, ir ahora  
 con todos los secretos respirados,  
 con tus oscuras líneas resguardadas  
 en mí como la sangre o las banderas,  
 llevando estas secretas proporciones  
 al mar de cada día, a los combates  
 que en cada puerta —amores y amenazas—  
 viven dormidos.

Neruda se siente fascinado por la eterna permanencia del océano, su perpetuidad en el tiempo, “el reposo distante”, “el central volumen de la fuerza”, “la potencia extendida de las aguas”, “la inmóvil soledad llena de vidas” (“El gran océano”), “eternidad en movimiento” (“Las piedras de la orilla”), frente a la fugacidad de la vida que palpa a cada instante.

Se trata de dos ideas recurrentes en su trayectoria poética. El tema del tiempo y la búsqueda de infinito se encuentra ya presente en uno de sus primeros escritos: *Tentativa del hombre infinito* (1926). En sus viajes en barco, en su condición de pasajero, volverá a reflexionar sobre el mismo

<sup>13</sup> Así lo confiesa en uno de los poemas de *Memorial de Isla Negra*, “El mar”, en III. *El fuego cruel*: “Necesito del mar porque me enseña:/no sé si aprendo música o conciencia:/no sé si es ola sola o ser profundo/ o sólo ronca voz o deslumbrante/ suposición de peces y navíos./ El hecho es que hasta cuando estoy dormido/ de algún modo magnético circulo/ en la universalidad del oleaje”.

pensamiento, jugando con el lenguaje: “Todos vamos pasando y el tiempo con nosotros/ [...] y ustedes y nosotros pasamos, pasajeros”.<sup>14</sup>

La misma idea se repite en un poema del Canto XIV: “El hombre en la nave”, en el cual Neruda pone de nuevo en evidencia la eternidad marina contrastándola con la limitación de la existencia humana:

Toda piedra oceánica es océano, la mínima  
cintura ultravioleta de la medusa, el cielo  
con todo su vacío constelado, la luna  
tiene mar abolido en sus espectros:  
pero el hombre cierra sus ojos, muerde un poco  
sus pasos, amenaza su corazón pequeño,  
y solloza y araña la noche con sus uñas,  
buscando tierra, haciéndose gusanos.

[...]

Es orgullo de arcilla que morirá en el cántaro,  
quebrándose, apartando las gotas que cantaron,  
amarrando a la tierra su indecisa costura.

Esta imagen del mar como eternidad, permanencia, infinitud, apunta ya en escritos anteriores, por ejemplo, en los poemas en prosa de *Anillos* (1926), en “Imperial del Sur”:

Las resonancias del mar atajan contra la hoja del cielo; fulgurece de pronto la espada verde; revienta en violentos abanicos; se retira; recomienza; campanas de olas azules despliegan y acosan la costa solitaria; la gimnasia del mar desespera el sentido de los pájaros en viaje y amedrenta el corazón de las mujeres. ¡Oh mar océano, vacilación de aguas sombrías, ida y regreso de los movimientos incalculables, el viajero se para en tu orilla de piedra destruyéndose, y levanta su sangre hasta su sensación infinita! [...]

Voluntad misteriosa, insistente multitud del mar, jauría condenada al planeta, algo hay en ti más oscuro que la noche, más profundo que el tiempo. Acosas los amarillos días, las tardes de aire, estrellas contra los largos inviernos de la costa, fatigas entre acantilados y bahías, golpeas tu locura de aguas contra la orilla infranqueable, oh mar océano de los inmensos vientos verdes y la ruidosa vastedad.

<sup>14</sup>“El barco” en *Navegaciones y regresos, Antología poética* (2). *Op.cit.* p. 369.

Años después, el poeta plantea en el poema “El reloj caído en el mar” de *Residencia en la tierra* (1933) toda una reflexión sobre el paso del tiempo, la fugacidad de la vida humana, a través de ese artefacto que nos sirve para medirlo: el reloj, en oposición al mar que lo recibe (eternidad, infinito). Neruda contempla el mar ahora como un vertedero y un generador de vida al tiempo; pero pesa mucho aún la visión negativa de la existencia en sus versos, superada después en los poemas que componen “El gran océano”. El mar es contemplado como un lugar donde todo confluye, lugar de depósito y defunción. Elemento devorador, en este caso del tiempo en su devenir. El mar viene a significar la muerte.

Es un día de domingo detenido en el mar,  
 un día como un buque sumergido,  
 una gota de tiempo que asaltan las escamas  
 ferozmente vestidas de humedad transparente.  
 Hay meses seriamente acumulados en una vestidura  
 que queremos oler llorando con los ojos cerrados,  
 y hay años en un solo ciego signo del agua  
 depositada y verde,  
 hay la edad que los dedos ni la luz apresaron,  
 mucho más estimable que un abanico roto,  
 mucho más silenciosa que un pie desenterrado,  
 hay la nupcial edad de los días disueltos  
 en una triste tumba que los peces recorren.

[...]

El reloj que en el campo se tendió sobre el musgo  
 y golpeó una cadera con su eléctrica forma  
 corre desvencijado y herido bajo el agua temible  
 que ondula palpitando de corrientes centrales.<sup>15</sup>

El tiempo (“domingo” en el verso) se ha detenido de forma definitiva para el poeta ante las aguas oceánicas, como “buque sumergido”, “gota del tiempo”. Todos los elementos y criaturas de este mundo terrenal acaban, antes o después, absorbidos o recogidos por “el mar”, en la eternidad. “Hay la

<sup>15</sup>P. Neruda, *Residencia en la tierra*, 2, Barcelona: Mondadori, 2003.

edad que ni los dedos ni la luz apresaron”, “días disueltos en una triste tumba”. En el enfrentamiento reloj/mar (medida, precisión /eternidad, infinito) que el poeta provoca en las sucesivas imágenes de sus versos, la victoria es otorgada al mar en la última estrofa del poema, frente al “desvencijado y herido” reloj.

El mar es visto, además, como lugar de soledad donde el poeta descarga su angustia existencial, sentimiento recurrente en esta primera etapa de las “Residencias”. Esta línea de expresión, menos metafórica y más desgarradora por el tono confesional que adquiere el yo poético, aparece en otro poema del libro: “El sur del océano”.

Sólo quiero morder tus costas y morirme,  
sólo quiero mirar la boca de las piedras  
por donde los secretos salen llenos de espuma.

Es una región sola, ya he hablado  
de esta región tan sola,  
donde la tierra está llena de océano,  
y no hay nadie sino unas huellas de caballo,  
no hay nadie sino el viento, no hay nadie  
sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar,  
nadie sino la lluvia que crece sobre el mar.<sup>16</sup>

Las imágenes marinas aluden a un estado existencial de desasosiego permanente (Cárcamo-Huecante: 587), que reaparecerán solo de forma atenuada en los versos de su libro *Maremoto*:

Los animales ciegos de la ola  
me inducen al conflicto,  
al ven y ven y aléjate, oh tormento,  
a mi marea oculta por el mar.<sup>17</sup>

<sup>16</sup>P. Neruda, *op.cit.*

<sup>17</sup>P. Neruda, “Maremoto” en *Maremoto* (1970), *OC*, vol. III, 2006, p. 466.

Pero en el Canto XIV el mar ya no constituye, como en la época de *Residencia en la tierra*, un simple soporte para la meditación sobre el tiempo. Ya no viene a significar exclusivamente, como en el poema anterior, esa fosa donde se acumulan los desechos de un mundo desintegrado. Si la vida presenta el rostro de la muerte en alguno de los poemas de este Canto no obedece al efecto de la angustia, como sucedía en su primera etapa poética, sino porque desde ahora el poeta reconoce en el océano “el agua madre”, “la madre materia” (“Los nacimientos”), “la eterna maternidad del agua” (“El hombre en la nave”) el lugar donde coinciden la vida y la muerte en el origen: el lugar de las génesis (“Los nacimientos”).

En estos versos del Canto Pablo Neruda pone de manifiesto su particular “descubrimiento”: en el océano se produce una dialéctica de contrarios (permanencia/movimiento), una confusión entre las dos dimensiones antagónicas de la existencia (vida/muerte). Esa perpetuidad del océano le viene dada por su propio movimiento.

La ola que desprendes  
arco de identidad, pluma estrellada  
cuando se despeñó fue sólo espuma,  
y regresó a nacer sin consumirse.<sup>18</sup>

La frontera es sutil. La muerte, “la gran ola, inmensa mano verde que, alta y amenazadora, sube como una torre de venganza barriendo la vida que quedaba a su alcance”<sup>19</sup> parece haber integrado su elemento contrario: la génesis, el origen. La dialéctica se ha superado felizmente de tal modo que el lugar de las génesis, del origen, es el propio movimiento del mar, “eternidad en movimiento” (“Las piedras de la orilla”). Aquí reside su perpetua renovación, como el fuego que al arder nunca se consume. “Tu energía pare-

<sup>18</sup>“El gran océano”, *op. cit.*

<sup>19</sup>“Me llamo Crusoe” de Pablo Neruda. *Por las costas del mundo*, *op. cit.* p.48.

ce resbalar sin ser gastada, / parece regresar a su reposo.[...] Toda tu fuerza vuelve a ser origen.<sup>20</sup>

Más adelante, en el poema “La ola”, encontramos la expresión del mismo concepto: “Los baluartes del agua se doblaron / y el mar desmoronó sin derramarse /su torre de cristal y escalofrío”.

En su seno profundo se renueva, además, la vida, —añade en “Los peces y el ahogado”—:

En la mínima gota de la vida  
 aguarda una indecisa primavera  
 que cerrará con su sistema inmóvil  
 lo que tembló al caer en el vacío.

En esa fugacidad de la ola, “potencia pura del océano”, “torre de cristal” “baluarte del agua”, que “viene del fondo, con raíces/ hijas del firmamento sumergido”<sup>21</sup> el océano basa su energía, su perpetuidad, paradójicamente.

Es la unidad del mar que se construye:  
 la columna del mar que se levanta:  
 todos sus nacimientos y derrotas.

A partir de este descubrimiento del mar estático, eterno, Neruda admite que su vida ha cambiado y, desde aquel instante, sólo desea identificarse con él, como recuerda en los versos de *Memorial de Isla Negra* (1964).<sup>22</sup> Solo en *Maremoto* (1970) el poeta vuelve a expresar la identificación del movimiento marino con el desasosiego interno:

<sup>20</sup>“El gran océano”, Canto XIV.

<sup>21</sup>“La ola”.

<sup>22</sup>“El poder quieto, allí determinado/como un trono de piedra en lo profundo,/ sustituyó el recinto en que creían/ tristeza terca, amontonando olvido,/ y cambió bruscamente mi existencia:/ di mi adhesión al puro movimiento”, de “El mar”, III. *El fuego cruel*.



Los animales ciegos de la ola,  
me inducen al conflicto,  
al ven y ven y aléjate, oh tormento,  
a mi marea oculta por el mar. [...]

Ser y no ser aquí se amalgamaron  
en radiantes y hambrientas estructuras:  
arde la vida y sale  
a pasear el relámpago de la muerte.  
Yo solo soy testigo  
de la electricidad y la hermosura  
que llenan el sosiego devorante.<sup>23</sup>

Esta voz de “eternidad marina” es presentada también con la imagen del fuego: es el mar que quema las entrañas y no se extingue, la “totalidad abrasadora”, “fuego que no muere” (“Los oceánicos”), que lanza “llamaradas”, “ardiendo sin consumirse” (“Antártica”). Ya desde su génesis, el océano surgió como una “gota ardiendo”:

Cuando se trasmutaron las estrellas  
en tierra y metal, cuando apagaron  
la energía y volcada fue la copa  
de auroras y carbones, sumergida  
la hoguera en sus moradas,  
el mar cayó como una gota ardiendo  
de distancia en distancia, de hora en hora:  
su fuego azul se convirtió en esfera, [...]  
el mar llenó de sal y mordeduras  
su magnitud, pobló de llamaradas  
y movimientos la extensión del día,  
creó la tierra y desató la espuma [...] <sup>24</sup>

La ola se encarga de expulsar del océano “todas las ramas que no ardieron”.<sup>25</sup> El poeta, ante este espectáculo, se siente fascinado y atraído:

---

<sup>23</sup>“Maremoto”, op. cit.

<sup>24</sup>Ibid.

<sup>25</sup>“La ola”.

“y tu raído corazón me llama /como increíble fuego que no muere”.<sup>26</sup> Esta fascinación por el movimiento eterno resulta recurrente en *Maremoto* donde el mar es contemplado en su indómito movimiento y desborde (Cárcamo-Huecante: 591). El poeta parece celebrar en sus versos la catástrofe de las aguas marinas en su estado de convulsión desde una posición contemplativa privilegiada: “Yo solo soy testigo/de la electricidad y la hermosura / que llenan el sosiego devorante”.<sup>27</sup>

### 2.2. *El mar, refugio contra la fugacidad de la existencia humana*

Escribe el poeta chileno en las anotaciones sobre sus *Viajes*:

La vida del hombre es como la existencia de un día: el polvo tiembla al paso de la luz central, la vegetación acumula su misterioso alimento hecho de atmósfera y de profundidad, pasan cantos de niños, de borrachos, de enterradores, suenan las cocinas del mundo, transportan los heridos por el mar, por interminables trenes, las máquinas de escribir, las prensas, [...] desapareciendo, como un pequeño ciclista en un largo camino, y no queda sino motores van hundiéndose en un crepúsculo de donde el día va la noche permanente, las infinitas estrellas, la soledad inmensa.<sup>28</sup>

El sujeto poético ya había aludido a ella en “El hombre y la nave”, pero termina sus versos con una invitación apremiante, una exhortación al navegante de los mares a refugiarse en el mar eterno, “unidad pura que no selló la muerte”,<sup>29</sup> en el regazo maternal del océano:

No busques en el mar esta muerte, no esperes territorio, no guardes el puñado de polvo para integrarlo intacto y entregarlo a la tierra. Entrégalo a estos labios infinitos que cantan, dónalos a este coro de movimiento y mundo, destrúyete en la eterna maternidad del agua.<sup>30</sup>

<sup>26</sup>“Los oceánicos”.

<sup>27</sup>“Maremoto” op. cit.

<sup>28</sup>P. Neruda, *Viajes* (1955), en *Pablo Neruda. Por las costas del mundo*, op. cit. p. 17.

<sup>29</sup>“El gran océano” en *Canto XIV*.

<sup>30</sup>“El hombre en la nave” en *Canto XIV*.

La limitación de los seres procedentes del mundo de la medida, la finitud humana, es la característica de la que se sirve el poeta para subrayar la infinitud del océano, “estrella interminable”, “perpetuo viento azul que derribaba los límites abruptos de los seres” (“Los nacimientos”). Limitación experimentada por el propio poeta en sus viajes marítimos, cuando desaparecen las referencias que le permiten situarse frente a las distancias. Y es esta limitación la que le impide desentrañar los secretos del océano, sus enigmas, que sólo el océano sabe como bien advierte: —“Yo os quiero decir que esto lo sabe el mar”—, mientras el poeta humildemente reconoce que:

Yo no soy sino la red vacía que adelanta  
ojos humanos, muertos en aquellas tinieblas,  
dedos acostumbrados al triángulo, medidas  
de un tímido hemisferio de naranja.<sup>31</sup>

Un segundo elemento de refuerzo de esta “voz oceánica” de eternidad en el Canto viene inscrito en el símbolo de la piedra, materializado en las misteriosas estatuas de piedra de la Isla de Pascua evocadas en los poemas “Rapa Nui” y “Los oceánicos”, aunque en el poema inicial está ya recogido el símbolo: “Tu estatua está extendida más allá de las olas”.<sup>32</sup>

La piedra es un ser inerte, quieto en sí mismo; en su fina materia se acumula el tiempo. Y además, la piedra representa una lección de eternidad negada a la fragilidad del hombre. Las estatuas de piedra fueron erigidas por los primeros habitantes de la Isla a partir de la propia fugacidad humana, para expresar su deseo frustrado de continuidad, de perpetuación en la historia. Hablan los oceánicos:

Las estatuas son lo que fuimos, somos  
nosotros, nuestra frente que miraba las olas,  
nuestra materia a veces interrumpida, a veces  
continuaba en la piedra semejante a nosotros.

<sup>31</sup>“Los enigmas” en *Canto XIV*.

<sup>32</sup>Ibid.

Esta “fábula de piedra”, esta “solitaria monarquía” perdura en el tiempo como testigo mudo de la historia.

Nada quieren decir, nada quisieron  
sino nacer con todo su volumen de arena,  
subsistir destinadas al tiempo silencioso.

[...]

Se van a consumir esta carne y la otra,  
la flor perecerá tal vez, sin armadura,  
cuando estéril aurora, polvo reseco, un día  
venga la muerte al cinto de la isla orgullosa,  
y tú, estatua, hija del hombre, quedarás  
mirando con los ojos vacíos que subieron  
desde una mano y otra de inmortales ausentes.

[...]

Así nacieron, fueron vidas que labraron  
su propia celda dura, su panal en la piedra.  
Y esta mirada tiene más arena que el tiempo,  
más silencio que toda la muerte en su colmena.<sup>33</sup>

### 2. 3. *El mar, lugar de soledad y silencio*

El poeta contempla el mar en silencio y se deja invadir por su abundancia: “Colmas la curvatura del silencio”. El gran océano es definido en el poema introductorio como “la inmóvil soledad llena de vidas”. Dos atributos contradictorios: *inmóvil* (estático, permanente) y *llena de vidas* (movimiento, dinamismo), que se suman a la dialéctica de contrarios expresada en las líneas precedentes. De esta “furiosa soledad”, “soledad sin tierra” como atributo marino se contagian los elementos que están en relación con él: las piedras de las orillas, “torres de soledades sacudidas” “piedras de soledad” (“Las piedras de la orilla”), los hombres oceánicos, provenientes de “la remota soledad marina” (“Los hombres y las islas”), los animales: las gaviotas “salpicadas en las soledades” (“Los puertos”), la ballena que se refugia en la soledad del océano, presa de terror por el arpón del pescador (“Leviathan”).

<sup>33</sup>“Los constructores de estatuas” en *Canto XIV*.

Neruda elige como lugar emblemático de la soledad las tierras del Antártico: “Reino del mediodía más severo,/ arpa de hielo susurrada, inmóvil, cerca de las estrellas enemigas”.<sup>34</sup>

Estas tierras deshabitadas y expuestas a las constantes embestidas de “la invasora soledad” marina, esconden bajo su desierto blanco la vida que nunca acaba, la eternidad, el océano infinito, “ardiendo sin consumirse/ reservando el fuego para la primavera de la nieve”.

En el último poema del Canto —“Noche marina”— el poeta, identificado ya con el océano y su soledad como espacio propio para la creación, entabla un diálogo con la noche y desafía a ésta a cubrir “toda la soledad” oceánica.

#### 2.4. *El mar y los hombres*

Llegan al poeta desde el océano voces de hombres; voces de dos tipos humanos en relación con el mar: el hombre nativo y el hombre pescador. Dos miradas diferentes, privilegiada para los primeros habitantes, los pioneros, los “oceánicos”; tremendamente triste para los segundos, para los que el mar se ha convertido en aliado de su propia explotación, sobre todo al sur del país: “Parias del mar, antárticos/ perros azotados,/ yaganes muertos sobre cuyos huesos/bailan los propietarios que pagaron/por tarifa los cuellos altaneros/cercenados a golpe de navaja”.<sup>35</sup> Van a morir para siempre.

El hombre oceánico goza, para el poeta, del privilegio de haber estrenado tierra libremente y de fundirse con el mar eterno. Los pescadores, en cambio, los “nietos de Rapa” son “parias”, desheredados e la vida, “piojos helados del océano”, “codiciados y haraposos”, “roñosos desheredados de la espuma”.<sup>36</sup> Al pensar en el hombre de la costa explotado por su trabajo,

<sup>34</sup>“Antártica” en *Canto XIV*.

<sup>35</sup>“Los hijos de la costa” en *Canto XIV*.

<sup>36</sup>Ibid.

en condiciones indignas, el mar para el poeta se vuelve gris,<sup>37</sup> triste: “y el corazón del mar se hizo costura/ se hizo bolsillo, yodo y agonía”.<sup>38</sup> Van a morir, como todos, pero el final es diverso:

No a la muerte del mar, con agua y luna,  
sino a los desquiciados agujeros  
de la necrología, porque ahora  
si queréis olvidar, estáis perdidos.

El aborígen, el oceánico, viene de un mundo paradisiaco (Polinesia) y se dirige en su canoa a las costas de América.<sup>39</sup> Tiene, además, el privilegio de fundirse con el mar, de morir y perpetuarse en el tiempo:

Y los pequeños reyes que levantan  
toda esta solitaria monarquía  
para la eternidad de las espumas,  
vuelven al mar en la noche invisible,  
vuelven a sus sarcófagos de sal.<sup>40</sup>

Se perpetúan, además, construyendo estatuas de piedra que desafían el tiempo de los seres humanos: “ellas tienen mi rostro/ la grave soledad de mi patria,/la piel de Oceanía”.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup>El poeta recuerda de uno de sus viajes la estampa de estos hombres explotados: “Allí, junto a la unión del Biobío o del océano, están las grandes minas de carbón. Cerca de treinta mil familias de mineros viven hacinadas bajo el destructivo clima de aquellas regiones. Las poblaciones de Lota y Coronel están junto a un mar sin alegría, al ronco mar gris de las costas australes de Chile. Una historia de lucha y de martirio cubre las vidas de los hombres, de los indomables héroes del carbón. Los he visto salir de la profundidad, tiznados y cansados, avanzando hacia sus arrabales inhumanos”. De “El esplendor de la tierra” en *Viajes* (1955), op. cit.

<sup>38</sup>“Los hijos de la costa”.

<sup>39</sup>“Los hombres y las islas”.

<sup>40</sup>“Rapa Nui”.

<sup>41</sup>“Los constructores de estatuas”.

### 2.5. *El mar y sus secretos*

El mar, eternidad, es un mundo oculto de elementos llenos de vida, “las vidas de la espuma” como señala el poeta en uno de los poemas de la sección. Esta imagen del océano como contenedor de vida viene reforzada desde la primera composición poética y en algunos otros del mismo Canto con el uso de imágenes metafóricas relacionadas con el concepto “recipiente”: “copa acumulada de todo movimiento”, “cavidad universal del agua”, “cráter desollado”, “vaso cerril”, “copa sumergida”, “copa de las vidas”, “gruta de la vida”. El mar sólo expulsa de su seno lo que carece de vida, “el relámpago de la escama”, “todo lo que dejó de ser racimo”.

¿Y cuáles son sus secretos?: “tu sal”, “tu miel”, “tus pétalos”, “tus cereales submarinos”, “suaves ovas”, “el relámpago de la escama” (“El gran océano”). Es decir, toda la fauna y flora oceánica a la que irá dedicando los poemas que finalizan la sección: “Las aves maltratadas”, “Leviathan”, referido a la ballena, “Phalacro-Corax”, “No sólo el albatros”. De todos ellos destaca, sin duda, por su barroquismo, “Mollusca gongorina”, dedicado a los moluscos —de los que, por cierto, Neruda era un gran coleccionista—<sup>42</sup> que asemeja los versos nerudianos, como apunta el calificativo, al estilo poético de Luis de Góngora, como bien queda reflejado en los estudios de Polt.<sup>43</sup>

Los peces son descritos frecuentemente con metáforas que resaltan la vertiginosidad de su movimiento: “relámpago muerto de la escama”, “relámpagos de plata sumergida”, “peces que cruzan como escalofríos”, “blanca velocidad”, “ciencias delgadas de la circulación”.

Ecos de esta presentación de secretos marinos encontramos en su libro *Maremoto* (1970), donde el poeta elige algunos habitantes del mar, “frutos del agua”, arrojados por el océano en la locura de su temblor sísmico para ser descritos con un hábil dominio metafórico en sus versos tan solo

<sup>42</sup>Cf. “El Malacólogo” en *Pablo Neruda. Por las costas del mundo*. Op. cit.

<sup>43</sup>Cf. Polt, John H.R. “Elementos gongorinos en “El gran océano” de Pablo Neruda”. *Revista Hispánica moderna*, 27, 1 (enero 1961), pp. 23-31.

por unos instantes: el erizo, el alga, las estrellas, las conchas, el langostino, la caracola, la foca, el delfín de bronce. No será su voluntad el retenerlos; él está aún en el tiempo y ellos pertenecen a otra dimensión, a la “implacable eternidad del agua”:

¡Volved, volved al mar  
desde estas hojas!

Peces, mariscos, algas  
escapadas del frío,  
volved a la cintura  
del Pacífico,  
al beso atolondrado  
de la ola, a la razón  
secreta de la roca!<sup>44</sup>

### 3. DEL GÉNESIS A LA FUSIÓN OCEÁNICA

Y llegamos al final del Canto XIV, donde el poeta ha hecho propias las voces del océano, unificándolas en su ser. La descripción del océano magnificado, colosal, maravilloso, adquiere su sentido general, su visión de conjunto, en el último poema, “La noche marina”, cuando el poeta, en primera persona, manifiesta su anhelo de identificación con las aguas marinas. El poeta se ha vuelto océano.

Nocturno amor, seguí lo que elevabas,  
tu eternidad, la torre temblorosa  
que asume las estrellas, la medida  
<sup>45</sup>de tu vacilación, las poblaciones  
que levanta la espuma en tus costados:  
estoy encadenado a tu garganta  
y a los labios que rompes en la arena.

<sup>44</sup>Neruda, P. “Adiós a los productos del mar” en *Maremoto*. En *Obras completas*, III, 2006, p.473.

<sup>45</sup>“Noche marina”.



Este anhelo parece ser concebido en el sujeto poético en un doble sentido: una búsqueda de la trascendencia existencial a través del renacer continuo del mar por un lado, y un deseo de conocimiento más amplio y profundo, de todo lo que le rodea en el mundo:

Quiero tener tu frente simultánea  
 abrirla en mi interior para nacer  
 en todas tus orillas, ir ahora  
 con todos los secretos respirados.[...]
 llevando estas secretas proporciones  
 al mar de cada día, a los combates  
 que en cada puerta —amores y amenazas—  
 viven dormidos.

El poeta extrae sus poderes de aquel cuyo mensaje ha descifrado frente al infinito marino, aquél cuyos “secretos ha respirado”; a esos “secretos” aludidos ya desde el inicio.

Pero entonces  
 entraré en la ciudad con tantos ojos  
 como los tuyos, y sostendré la vestidura  
 con que me visitaste, y que me toquen  
 hasta el agua total que no se mide:  
 pureza y destrucción contra toda la muerte.

Con estos versos como cierre, el “canto oceánico” presenta al lector una unidad total, una línea de lo general a lo particular, un itinerario de viaje de progresivo descubrimiento de los secretos marinos hasta la fusión en el mismo océano; una atracción irrefrenable por la eternidad. En el último poema que cierra *Maremoto*, Neruda volverá a referir esta gozosa fusión temporal al infinito marino desde la finitud de su condición humana: *Adiós, organizados / frutos del agua, adiós / camarones vestidos / de imperiales, / volveré, volveremos / a la unidad interrumpida. Pertenezco a la arena: / volveré*

*al mar redondo/ y a su flora / y a su furia:/ahora me voy/ silbando/ por las calles.*<sup>46</sup>

Termino estas líneas, esta particular “mirada oceánica”, que ha tenido por objeto la aproximación a una visión panorámica del corpus poético de “El Gran océano”, seleccionando unas palabras del poeta chileno, aprendizaje perenne del océano, que alza su vista, una vez más, al inmenso Atlántico de regreso a Chile, “país oceánico”. Mirada contemplativa del poeta chileno a las aguas marinas, misterio insondable de eternidad en el tiempo:

Miro las pequeñas olas de un nuevo día en el Atlántico.  
 El barco deja a cada costado de su proa una desgarradura blanca, azul y sulfúrica de aguas, espumas y abismos agitados.  
 Son las puertas del océano que tiemblan.  
 Por sobre ellas vuelan los diminutos peces voladores, de plata y transparencia.  
 Regreso del destierro.  
 Miro largamente las aguas. Sobre ellas navego hacia otras aguas: las olas atormentadas de mi patria.  
 El cielo de un largo día cubre todo el océano.  
 La noche llegará y con su sombra esconderá una vez más el gran palacio verde del misterio.<sup>47</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado (1997), *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid: Gredos.  
 BELLINI, Giuseppe (2000), *Viaje al corazón de Neruda*, Roma: Bulzoni Editore.  
 NERUDA, Pablo (1968), *Obras Completas*, Buenos Aires: Losada, 2 vols.  
 NERUDA, Pablo (1994), *Memorial de Isla Negra*, Edición de G. Bellini, Madrid: Visor.  
 NERUDA, Pablo (1998), *Antología poética* (2). Prólogo y selección de Hernán Loyola, Madrid: Alianza editorial.  
 NERUDA, Pablo (1999), *Pablo Neruda por las costas del mundo*. Prólogo, selección y referencias cronológicas por Jaime Quezada, Santiago de Chile: Andrés Bello.  
 NERUDA, Pablo (2001), *Confieso que he vivido*, Barcelona: Seix Barral.  
 NERUDA, Pablo (2003), *Residencia en la tierra*, I y II, edición y notas de Hernán Loyola, prólogo de Abelardo Castillo, Barcelona: Mondadori.  
 NERUDA, Pablo (2006), *Maremoto* en OC. III, Madrid: RBA, Instituto Cervantes. Edición de Hernán Loyola.

<sup>46</sup>“Adiós a los productos del mar” en *Maremoto*, op. cit.

<sup>47</sup>Cf. “Oceanografía dispersa” en *Confieso que he vivido*, Barcelona: Seix Barral, 2001.

- ROSALES, Luis (1978), *La poesía de Neruda*, Madrid: Editora Nacional.  
ROVIRA SOLER, José Carlos (1991), *Para leer a Pablo Neruda*, Madrid: Palas Atenea.  
SICARD, Alain (1981), *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos.  
TEITELVOIM, Volodia (2003), *Biografía de Pablo Neruda*, Albacete: Meran.  
VILLEGAS, Juan (1976), *Estructuras míticas y arquetipos en Canto General*, Barcelona: Planeta.

recibido: marzo de 2015

aceptado: junio de 2017



# PIZARNIK EN EL “ÂGE DES POÈTES”: DE BADIOU A ŽIŽEK

MARIUS CHRISTIAN BOMHOLT  
Universidad Complutense de Madrid

**Title:** Pizarnik in the “l’âge des poètes”: from Badiou to Žižek

**Abstract:** This article establishes a relation of proximity between Alejandra Pizarnik’s poetry and the category-period of *l’âge des poètes* as developed by Alain Badiou. This approximation, conceived as a complementation of the category of the “poètes maudits” that so frequently gravitates around Pizarnik’s work, is then corroborated and justified through two Žižekian readings of her poetry: an analysis of the parallaxic tensions that can be found in a number of poems from the collection *Árbol de Diana*, and a more broadly formulated examination that, based on Žižek’s concept of ontological incompleteness, illustrates the fundamental role silence plays in Pizarnik’s ontology.

**Key words:** Alejandra Pizarnik. Slavoj Žižek. Alain Badiou. Poetry. Contemporary philosophy.

## 1. PIZARNIK Y LOS POETAS MALDITOS.

Alejandra Pizarnik se ha revelado como autora de alta polivalencia y plasticidad a través de un esfuerzo crítico cada vez mayor en años recientes, a medida que se ha conocido el renacido interés y extensa difusión de su obra.<sup>1</sup> Tal conclusión generalizada se basa en tres pilares principales: primero, la estructura complejamente estratificada de su subjetividad poética;<sup>2</sup> aspecto este parcialmente vinculado, aunque no idéntico, con el segundo,

---

<sup>1</sup>Circunstancia que atestiguan las numerosas ediciones recientes de su poesía, prosa, correspondencia y diarios (véase por ejemplo las ediciones de su *Poesía Completa*, Barcelona: Lumen, 2005; *Prosa completa*, Barcelona: Lumen, 2002; *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003; *Nueva correspondencia Pizarnik* [ed. Cristina Piña], Buenos Aires: Alfaguara, 2014), su inclusión en antologías y otros tipos de publicación conjunta, así como las traducciones de su obra a varios idiomas; cf. C. Piña (2012), pp. 11-13.

<sup>2</sup>Las dos líneas principales en la comprensión de la subjetividad poética de Pizarnik han emergido, como lo apunta Jaime Rodríguez Matos (2011, pp. 571-573), a partir de dos modos de lectura opuestos: por un lado, la más abierta fusión del sujeto poético con la persona Alejandra Pizarnik, por otra parte la concepción del sujeto como descentrado y estructurado alrededor de su propio vacío central. Es también Rodríguez Matos quien introduce, basándose en observaciones hechas por César Aira y Juan Duchesne, una tercera vía como propuesta de la eclosión de una nueva posición subjetiva que divide la obra desde el interior e incorpora las primeras dos (2011, pp. 586-587).

que comprende la compleja intrincación de capas de matizadas voces poéticas.<sup>3</sup> El tercer aspecto es el de la ingente cantidad de referencias y alusiones, de diálogos, recepciones y relaciones de influencia que entabla su obra con la de otros escritores y poetas. Un conjunto tal de referencias se deja dividir nítidamente en dos partes: por un lado, todo aquello que, en la tradición genettiana, se podría denominar como transtextualidad, es decir, “tout ce qui le [el texto] met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes”;<sup>4</sup> y por otro, las influencias más indirectas, las huellas que ha dejado en la materialidad de la propia obra de Pizarnik su ávida lectura de una poblada red de referentes, cuyos modelos poéticos han contribuido significativamente a la formación del suyo.

En relación al primero de estos dos tipos, el de las referencias transtextuales, la crítica ha encontrado en la poesía de Pizarnik una abrumadora variedad de “palabras ajenas”,<sup>5</sup> como las denomina Cristina Piña: incorporaciones de palabras, frases y versos de la mano de otro autores, en ocasiones con indicación de la autoría, es decir, de forma manifiesta —como por ejemplo en el caso Caroline von Günderrode o Georg Trakl—,<sup>6</sup> otras veces, de forma “secreta”, sin tales indicaciones. Por otra parte, algo similar puede observarse en su prosa, que encuentra un punto de culminación en cuanto a aspectos de transtextualidad en el texto *La condesa sangrienta*, una glo-

---

<sup>3</sup>Susana Chávez Silverman relata la progresión gradual en el estudio de la voz de Pizarnik, describiendo cómo se ha refutado una concepción rígida de dos voces opuestas a favor de una pluralidad más matizada de varias voces. Sólo en los últimos años se ha superado la “misconception of two radically discrete voices: the sombre, hieratic, disciplined, asexual lyric voice (for years the overdeterminedly ‘Pizarnikian’ voice par excellence) versus the transgressive, humoristic, mainly hypersexualized prose voice. Only quite recently, years after Pizarnik’s death, are scholars and other readers able to receive — and restore — a more accurate sense of the nuance and complexity which had been there in Pizarnik’s poetry all along” (2007, p. 13).

<sup>4</sup>G. Genette (1982), p. 7.

<sup>5</sup>C. Piña (2012), p. 194.

<sup>6</sup>A. Pizarnik (2005), pp. 71 y 148, respectivamente. A von Günderrode la cita Pizarnik con la versión francesa de su apellido, Gunderode.

sa/copia/reescritura del texto *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose, dotada de aspectos marcadamente ensayísticos, con sus capítulos encabezados por citas de índole y procedencia variadas, desde Octavio Paz hasta el Cancionero de Uppsala.<sup>7</sup>

Inseparablemente relacionada con la investigación de las referencias textuales concretas y con un interés mayor para la finalidad de nuestro artículo, la búsqueda de las influencias de carácter más globalmente estructural, es decir, el detectar las huellas de ciertos modelos poéticos sobre la producción de Pizarnik, también ha sido un ejercicio crítico asiduamente practicado. En esta línea, se ha destacado sobre todo la importancia fundamental en la creación de Pizarnik de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Trakl, de su favorito Lautréamont o de Antonin Artaud,<sup>8</sup> entre muchas otras referencias literarias. Asimismo se ha ahondado con fruto en los lazos entre la poesía de la argentina y los surrealistas franceses,<sup>9</sup> e incluso llegando a atisbarse ciertos ecos nietzscheanos.<sup>10</sup> De esta manera, quedaba emplazada Pizarnik en un contexto estilístico-histórico, en una red de interrelaciones poéticas que conducía demasiado genéricamente a emparentarla, cuando no a pretender incluirla de pleno derecho, en el heterogéneo grupo de los "poetas malditos".

---

<sup>7</sup>Cf. A. Pizarnik (2009); véase además A.M. Rodríguez Francia (2003, pp. 261-282) para un análisis detallado entre los muchos disponibles de la *Condesa sangrienta*. María Negroni, por su parte, añade que el procedimiento de apropiación, en el caso de la *Condesa* del texto de Penrose, se repite bajo signo distinto, pero con similitudes discernibles, en su texto *Los poseídos entre lilas*, que es, en palabras de Negroni, "una reescritura casi calcada de *Final de partida* de Samuel Beckett" (2003, p. 14).

<sup>8</sup>Descubrir y verificar las influencias de otros poetas y escritores sobre la obra de Pizarnik ha sido, dada la gran riqueza de sus referencias, un ejercicio crítico muy practicado. Para el caso de los poetas que hemos mencionado arriba, véase por ejemplo C. Depetris (2008), pp. 69 y ss.; P. Gallo (2003), p. 80; y C. Piña (2012), pp. 65-73, 187-211, *passim*.

<sup>9</sup>Cf. particularmente F. Lasarte (1983).

<sup>10</sup>Cf. E. Galiazo (2006).

Tal consideración, no infrecuente por cierto,<sup>11</sup> se ha hecho mayoritariamente con la finalidad muy legítima de situar a Pizarnik dentro de un conjunto de referencias, en una constelación de líneas de tradición más allá de la enumeración de referencias concretas, atomizadas, a un único personaje poético en particular. Así, como bajo el marbete de poetas malditos se ha designado variablemente a los referentes del simbolismo francés ya mencionados Rimbaud y Mallarmé,<sup>12</sup> pero también a autores como Georg Trakl o Antonin Artaud,<sup>13</sup> ha debido idearse un enlace más global entre todos que los abarque. Realizar ese nexo en el caso de Pizarnik sólo a base de la categoría de los “malditos” precipita, sin embargo, una inocultable insuficiencia, y por lo mismo se podría beneficiar de una complementación —un enriquecimiento si se quiere— como la que propondremos nosotros aquí remitiéndonos a la categoría-periodo del *âge des poètes* desarrollada por Alain Badiou.

Veamos primero, sin embargo, en un breve repaso histórico a la noción de poetas malditos su génesis en el ámbito de la literatura francesa. Fue Alfred de Vigny, en su novela *Stello ou Les Diables Bleus (Blue Devils)* del año 1832, quien estableció por primera vez el vínculo entre el poeta y la condición de “maldito”, cuando constataba que los poetas son “la race toujours maudite par les puissances de la terre”.<sup>14</sup> Esta concepción del poeta se popularizó posteriormente con la publicación de *Les Poètes Maudits* de Verlaine en 1882, una especie de homenaje a sus contemporáneos que glosaba la obra de Corbière, Rimbaud y Mallarmé en la primera edición, y donde incluía en las siguientes a Desbordes-Valmore, Villiers de L’Isle-Adam y a sí mismo bajo el pseudónimo anagramático de Pauvre Lelian.<sup>15</sup> Los integrantes de aquel

<sup>11</sup> Véase por ejemplo C. Depetris (2008), p. 63; E. Galiazo (2009), p. 139; P. Gallo (2011), pp. 80-83; F. Mackintosh y K. Posso (2007), p. 1; C. Piña (2012), pp. 16-19 y 130-135.

<sup>12</sup> Cf. por ejemplo C. Piña (2012), pp. 16-17.

<sup>13</sup> Cf. P. Gallo (2003), p. 80.

<sup>14</sup> A. de Vigny (1832), p. 77.

<sup>15</sup> Cf. P. Verlaine (1888).



grupo siguen constituyendo a día de hoy la nómina de “poetas malditos”, por excelencia y en sentido estricto.

A partir de ese momento, y a raíz de la popularidad de la obra de Verlaine, la diseminación del término de “malditos” ha aumentado, diversificándose y llegando a reunir en su definición rasgos y condiciones delimitadoras del perfil de poeta “maldito”, vinculados con las vicisitudes de su biografía, que hayan podido determinar una situación de rechazo generalizado por parte de la sociedad y el público contemporáneos. Aspectos esos que vemos agrupados en una de las pocas definiciones del “poeta maldito” establecida en un glosario de terminología poética, en este caso la obra de Edward Hirsch, *A Poet’s Glossary*:

*Poète maudit*. French: ‘accursed poet’. A French term for the poet as outsider, lost, unrecognized, ill-fated, rejected by bourgeois society, damned. Poets who are criminally inclined or socially off-kilter, prone to alcohol or drugs, crazy or suicidal, are often labeled *poètes maudits*.<sup>16</sup>

Para el caso concreto de Pizarnik, la aproximación de su obra a la categoría de “poeta maldito” tiene una doble consecuencia: por un lado, entendida sobre una base puramente “formal”, esto es, en proximidad (estilística, continuidad histórica, etc.) de algunas de las figuras de destacada importancia para su obra, sin tener en cuenta ningún rasgo positivo en particular de la definición de los poetas malditos, uno se limita a ilustrar así exclusivamente una relación de “parecido de familia” acotadamente formal, lo cual revela relativamente poco sobre las convergencias y similitudes intuitivas entre su poesía y la de sus referentes. Por otro lado, si se tiene presente una definición más concreta y ajustada, en los términos demarcados antes por el glosario de Hirsch, se corre el riesgo de incurrir en la vieja “falacia biográfica” o, para decirlo en palabras de Evelyn Galiazo, “arriesgar hipó-

---

<sup>16</sup>E. Hirsch (2014), p. 465.

tesis biográficas”;<sup>17</sup> esto es, exagerar en cierto modo una lectura que busca “the unification of the poetic persona and the poet’s tragic life”.<sup>18</sup>

Consideramos, por tanto, que el emplazamiento de Pizarnik en un determinado contexto artístico —como se ha solido hacer a través del recurso a la categoría de los “malditos”— puede beneficiarse necesariamente con el complemento de una segunda vía de enfoque adicional. El indicio tal vez decisivo de cómo establecer una conexión entre la categoría de los malditos y el contexto que nosotros proponemos, pudiera ofrecerlo Carolina Depetris con su establecimiento de que “[p]ara los poetas malditos [...] la misión del poeta es ver más allá de lo evidente en busca de una esencialidad ontológica primaria y poder expresar poéticamente esta trascendencia con un lenguaje igualmente esencial”.<sup>19</sup> Esa búsqueda de lo esencial de Depetris<sup>20</sup> vendría a coincidir con el valor central en torno al que Alain Badiou ha concebido su categoría-periodo del *âge des poètes*, con sus respectivas especificaciones y matizaciones.

A raíz de lo anterior proponemos nosotros con este artículo un acercamiento a la obra poética de Pizarnik dentro de la categoría-periodo de Badiou, entendiéndola como eco del momento estelar de la poesía, y, al mismo tiempo, comprendiendo tal filiación como complemento a la categoría de “malditos” que pudiera gravitar en torno a Alejandra Pizarnik. Intentaremos demostrar así la eficacia crítica de nuestra asociación de cruces meta-

<sup>17</sup>E. Galiazo (2006), p. 136.

<sup>18</sup>J. Rodríguez Matos (2011), p. 571.

<sup>19</sup>C. Depetris (2008), p. 63.

<sup>20</sup>Estando de acuerdo con Depetris nos gustaría añadir, sin embargo, que la búsqueda (y el encontrar) de la esencia en la poesía también se realiza, y con frecuencia, en la obra de poetas que bajo ningún concepto se pueden considerar malditos, por ancha que sea la definición. Basten, para justificar lo anterior, estas palabras introductorias de Heidegger en su conferencia sobre Hölderlin: “¿Por qué, al proponernos mostrar la esencia de la Poesía, hemos elegido la obra de Hölderlin? ¿Por qué no a Homero o a Sófocles, por qué no a Virgilio o a Dante, por qué no a Shakespeare o a Goethe? Que en las obras de estos poetas se realiza, en su realidad de verdad, la esencia de la Poesía [...]” (1989, p. 19).

poéticos, mediante un análisis detallado, que incluye y comprende a su vez una lectura de signo žižekiano de una muestra selecta de la obra de Pizarnik, empleando para lo cual los conceptos de “paralaje” e “incompletitud ontológica”, consagrados en la más rigurosa actualidad por el famoso crítico esloveno.

## 2. BADIOU Y SU “ÂGE DES POÈTES”: PIZARNIK COMO ECO DEL MOMENTO ESTELAR DE LA POESÍA.

La búsqueda de la esencialidad poética que reclamaba Carolina Depetris para el conjunto de los poetas malditos,<sup>21</sup> en la concepción de Alain Badiou asume la forma de una prominencia del pensamiento en la poesía, una manera de hacer visible “the knot tying the poem to philosophy”.<sup>22</sup> Durante el momento que Badiou denomina como *âge des poètes*, ese vínculo se hace especialmente reconocible, por razones que detallaremos a continuación. Badiou propuso por primera vez la categoría-periodo del *âge des poètes* en su *Manifeste pour la philosophie* en 1989,<sup>23</sup> retomándola y ensanchándola en su volumen publicado en inglés *The Age of the Poets* en 2014.<sup>24</sup> En concreto, se refiere a un momento de culminación poética durante el cual la poesía asume ciertas funciones de la filosofía, ya que ésta se encuentra suturada o bien con la condición científica, o con la condición política:

Dans la période qui s'ouvre, en gros, juste après Hegel, période où la philosophie est le plus souvent suturée soit à la condition scientifique, soit à la condition politique, la poésie a pris sur elle certaines des fonctions de la philosophie.<sup>25</sup>

Durante ese tiempo, y en razón de esas suturas, la filosofía como disciplina ha estado, para Badiou, en cierto modo “instrumentalizada” o

<sup>21</sup> Valoración esta realizada muy atinadamente por Depetris, pero de ningún modo rasgo universal de la categoría de los “poetas malditos”.

<sup>22</sup> A. Badiou (2014), p. 4.

<sup>23</sup> A. Badiou (1989).

<sup>24</sup> A. Badiou (2014).

<sup>25</sup> A. Badiou (1989), p. 49.

“colonizada” por la ciencia exacta (a través del positivismo y la doctrina del progreso), por la política (a través de la filosofía política revolucionaria), o por una combinación de ambas, que habría cubierto, mayoritariamente, el marxismo.<sup>26</sup> Tal “instrumentalización” dio lugar a que recayeran en la poesía ciertos asuntos más vinculados a la filosofía “pura”, no ligada a otras condiciones. Un traslado que se efectuó en varios dominios:

Il y a eu un temps, entre Hölderlin et Paul Celan, où le sens tremblé de ce qu'était ce temps même, le mode d'accès le plus ouvert à la question de l'être, l'espace de compossibilité le moins pris dans de brutales sutures, la formulation la plus avertie de l'expérience de l'homme moderne, ont été décelés et détenus par le poème.<sup>27</sup>

Es, pues, en el periodo entre Hölderlin y Celan —con los demás referentes concretos recogidos por Badiou de Mallarmé, Rimbaud, Trakl y Mandelstam<sup>28</sup>—, cuando la poesía fue capaz de aproximar con mayor precisión relativa la sensación de desorientación constitutiva del momento:

Mais le réel de cette époque était bien plutôt l'inconsistance et la désorientation. La poésie, du moins la poésie 'métaphysique', la poésie la plus concentrée, la plus intellectuellement tendue, la plus obscure aussi, a, seule, désigné et articulé cette essentielle désorientation.<sup>29</sup>

Inconsistencia y desorientación para Badiou, pues, como los dos factores que principalmente configuraban lo Real de aquel momento. Dos sensaciones o impulsos que, sin embargo, fueron atendidos de forma muy limitada por las corrientes filosóficas del momento, ocupadas primero con el positivismo y su ideal teleológico del progreso, y después en los grandes proyectos de emancipación política, sin ser capaces de dar cuenta exhaustiva de lo Real contemporáneo, esto es, de captar adecuadamente lo esencial de

<sup>26</sup>Cf. A. Badiou (2014), pp. 3-6.

<sup>27</sup>A. Badiou (1989), p. 50.

<sup>28</sup>Cf. *ibid.*, p. 52.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 51.

su inscripción historiada. Razón por la que, sugiere Badiou, han entrado en la poesía ciertas cuestiones provenientes del dominio del pensamiento y de la filosofía, produciéndose así el traslado que acabamos de detallar.

Quizá parezca un tanto curioso aproximar a Pizarnik a esa categoría-periodo descrita por Badiou, nuestra asociación se basa, sin embargo, en primer lugar en que la producción de Pizarnik coincide con el punto final del periodo estipulado por Badiou (téngase en cuenta que Celan y Pizarnik son casi coetáneos). Así, en un eje temporal quedaría refrendada la relación de proximidad, si bien nosotros, lejos de proponer a Pizarnik como miembro integral del grupo de poetas que establece Badiou, preferimos pensar como en un eco cercano, un reflejo de aquello que el propio Badiou describe como la prominencia del pensamiento en la poesía. Lo proponemos así por dos razones: primero, el arraigo de Pizarnik en una esfera marcadamente moderna, que se revela a través de su lectura y diálogo con la obra de poetas modernistas; tres de los cuales —Mallarmé, Rimbaud y Trakl— grandes referentes expresamente mencionados por Badiou.<sup>30</sup> Por otra parte —y éste es el aspecto que examinaremos aquí en detalle a continuación— la poesía de Pizarnik tiene el reflejo de inconsistencia y desorientación que Badiou ha fijado como rasgos constitutivos para el *âge des poètes*, con su condición peculiar de adherencia en terreno filosófico, como se comprueba, por ejemplo, en el desarrollo de una ontología peculiar gravitada alrededor del silencio.<sup>31</sup> La lente pronunciadamente žižekiana a la que acogemos el método de nuestro análisis en este artículo nos consiente iluminar de preferencia algunos de esos momentos de preocupación de Pizarnik por cuestiones ontológicas fundamentales.

<sup>30</sup>Ibid., p. 52.

<sup>31</sup>La relación entre Pizarnik y el silencio ha sido examinada desde una gran variedad de perspectivas. Véase por ejemplo A. M. Rodríguez Francia (2003), pp. 312-322 o C. Depetris (2004), pp. 63-68. Nosotros aquí emprenderemos un análisis centrado en el concepto de incompletitud ontológica de Žižek, para descubrir el silencio como hecho primigenio de la ontología-universo de Pizarnik.

### 3. CONTIENDA DE PERSPECTIVAS: ESTRUCTURAS PARALÁCTICAS EN “ÁRBOL DE DIANA”

Para empezar, un par de conceptos desarrollados por Slavoj Žižek (pensador, por lo demás, muy afín a las ideas de Badiou con el que ha colaborado en algunas ocasiones), el del *paralaje* y el de la *incompletitud ontológica* que resultan especialmente útiles para abordar las creaciones de Pizarnik desde un punto de vista más interesado en cuestiones de alcance universal, con el fin de descubrir sus avatares del “mode d'accès le plus ouvert à la question de l'être”.<sup>32</sup> Con estas dos herramientas nos podemos acercar, además, a dos dominios bien diferenciados: en el inventario conceptual de Žižek, el paralaje sirve como instrumento de carácter epistemológico, mientras que la incompletitud ontológica, como delata inequívocamente su propio nombre, se orienta a asuntos vinculados con la ontología.

Comenzaremos con el paralaje, que el propio Žižek ha aplicado, si bien muy someramente, sobre algunos versos de Pizarnik y que a partir de allí brinda una serie de posibilidades de conexión y ensanche nada triviales. El paralaje —término que en el ámbito de la óptica designa el fenómeno de que el mismo objeto, visto desde dos coordenadas distintas, parece realizar un desplazamiento— fue introducido en la filosofía contemporánea por el pensador y crítico literario japonés Kōjin Karatani, su obra *Transcritique*, con la siguiente definición: “to see things neither from [one’s] own viewpoint, nor from the viewpoint of others, but to face the reality that is exposed through difference (parallax)”.<sup>33</sup> Adaptándolo a su propio sistema de pensamiento, Žižek amplía la visión de paralaje, significando que se trata de una “constantly shifting perspective between two points between which no synthesis or mediation is possible”.<sup>34</sup> Se trata, como se ve, en pri-

<sup>32</sup>A. Badiou (1989), p. 50.

<sup>33</sup>K. Karatani (2003), p. 3; cf. adicionalmente Žižek (2005), pp. 201-204.

<sup>34</sup>S. Žižek (2006), p. 4.

mer lugar de un modo epistemológico determinado que, confrontado con una contradicción o aporía indisolubles, no se desgasta en infinitos intentos (condenados al fracaso) de mediación dialéctico-sintética, sino que aprecia y celebra la diferencia como lo que es: diferencia pura.

Eliminada la posibilidad de síntesis, la mirada se dirige al campo diferencial que se abre entre los dos polos perspectivas de una situación antinómica. Con miras al análisis del arte, eso quiere decir, según Žižek, que una tensión paraláctica se plasma con frecuencia en las diferencias mínimas, diferencias puras que se encuentran en cualquier plano o estrato de una obra: son los pequeños contrastes y trances, los modos de representación que entran en conflicto o diminutos deslices y torsiones de perspectiva que indican una tensión interior. En todo caso, el hueco paraláctico se abre entre dos polos concebidos como estrictamente antinómicos de los que consta que no se pueden conciliar.<sup>35</sup>

Aquí situamos nosotros, precisamente, el enlace más ostensible con la poesía de Pizarnik, alegando en primer lugar una afirmación sobre su poesía de la mano del propio Žižek, cuando afirmaba que “Pizarnik is arguably the poet of subtraction, of minimal difference”,<sup>36</sup> esto es, una poeta paraláctica por excelencia. A partir de aquí hemos de emprender nosotros, sin embargo, un camino en una dirección distinta a la de Žižek: mientras que él procede a examinar el hueco paraláctico que separa el silencio y una voz fragmentada,<sup>37</sup> nosotros dirigiremos nuestra mirada hacia otra dimensión del paralaje, otra brecha diferencial que se abre en un número de poesías provenientes del poemario *Árbol de Diana*, antítesis entre dos voces opuestas, dos perspectivas o enfoques que representan posiciones irreconciliables.

<sup>35</sup>Cf. *ibid.*, pp. 153-155.

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 154.

<sup>37</sup>Véase S. Žižek (2004), s.p. y (2006), pp. 153-155. Nótese en ambos textos además el puntual, aunque decisivo, error de traducción —Žižek confunde “enterado” con “enterrado”; cf. Pizarnik (2005), p. 120—, lo que sustrae luego no poco de poder persuasivo a sus análisis en detalle.

En los tres poemas descubrimos cómo Pizarnik se enfrenta a tres nociones muy concretas: la de la *temporalidad*, la de la *perspectiva* y la del *sujeto*, traduciéndolas en sus breves poemas a un cierto modo de “miniatura”.

En el primero, numerado como *g* en el poemario de Pizarnik, nos encontramos con los siguientes dos versos:

Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero.  
No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.<sup>38</sup>

En este poema, enfocado sobre cuestiones de temporalidad y decidibilidad, se reconoce una doble estructura paraláctica, un hueco paraláctico activo en dos planos diferenciados: el semántico en el primer verso, y el lógico-sintáctico en el segundo. En primer momento, el poema entabla una relación entre los conceptos de “luz” y “memoria”, como resumido en la breve fórmula de “memoria iluminada”, para después contrastarla con la asociación de la “sombra” con el presente duradero constituido así en futuro (“lo que espero”). Memoria y, diríase, un “futuro subjetivo”, ligado a las expectativas del *yo* lírico (Pizarnik dice “lo que espero”, no “lo que vendrá”), fungen aquí —al igual que luz y sombra— como los polos antinómicos entre los que se abre una brecha paraláctica constitutiva precisamente en el presente: ese momento inefable y siempre mediado a través de una subjetividad, entre aquello que se recuerda como pasado y aquello que se anticipa como acontecimientos del futuro. Ambas perspectivas, aunque se mueven sobre el mismo eje temporal, son en sí irreconciliables, ya que se impulsan en direcciones opuestas, eliminando toda posibilidad de síntesis. Al mismo tiempo, la asociación de la luz con la memoria/el pasado, y de modo inverso, del futuro/de lo anticipado con la sombra, suprime cualquier atisbo

---

<sup>38</sup>A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “g”, p. 110. Como consultamos los poemas en una edición completa de la poesía de Pizarnik, indicaremos, aparte del número de página, para mayor facilidad del lector el nombre del poemario (en cursiva) y del poema (entre comillas) en las referencias a pie de página.



de una teleología orientada hacia ideas como un futuro reluciente o conceptos similares; quedándonos en vez de eso una sensación de incertidumbre y desasosiego enfatizada por el movimiento errante ("vaga") de la sombra.

El motivo de la incertidumbre aparece decisivo también en el verso siguiente, donde se emplaza el segundo hueco paraláctico; incluso aquí en su estado más puro de mínima diferencia señalada únicamente por la partícula de negación introducida en la segunda frase, el "no". En esta constelación, que por su estructura evoca una cierta proximidad a la contrastación de dos proposiciones en un ejercicio lógico —ejercicio que aquí resultaría en una contradicción plena—, la tensión paraláctica se aleja del plano de significación y se realiza en un nivel sintáctico, presentando las dos mitades del verso como dos presuposiciones antinómicas, irreduciblemente opuestas. Entre ellas se abre un espacio, casi podría decirse una especie de trampa o jaula, que nos atrapa en un estado de incertidumbre entre una afirmación y su inmediata negación, introduciendo con ello a una sensación de desorientación y aporía; siendo la única vía de comprensión que se brinda la de apreciar la diferencia pura sin alcanzar conclusiones conjugadas o mediadoras.<sup>39</sup>

Como paso último, también los dos versos del brevísimo poema en sí se dejan concebir como dos mitades paralácticas. Pero aunque la resultante forma tripartita pudiera evocar cierta impresión de progreso dialéctico, se constata pronto que no es así: las dos mitades del poema actúan más bien como elementos que crean un último paralaje entre significación y disposición, sentido y forma. En otras palabras, el primero de los versos Pizarnik crea una sensación de incertidumbre en un plano semántico, según lo hemos detallado, en el segundo la diferencia es puramente formal. Ambos en

---

<sup>39</sup>Este verso en concreto podría servir hasta como el resumen condensado de una sensación de tensión generalizada que la propia Pizarnik considera constitutiva para la labor del poeta. En su artículo "Premio internacional de poesía: *Salamandra*" (1989) emplea una fórmula sorprendentemente parecida: alega que el poeta moderno se encuentra siempre emplazado en la tensión de "no poder decir, no no poder decir" (p. 197), estructura idéntica a la que encontrábamos antes en el poema de *Árbol de Diana*.

conjunto presentan un acercamiento, tal como lo hemos constatado anteriormente, a la noción de temporalidad: la primera mitad, una variación sobre el momento del presente como inefable situado entre memoria y anticipación, la segunda logra simbolizar, a través del ejercicio formal, una angustia creada por la indecidibilidad del futuro.

Aparte de este primer ejemplo, en *Árbol de Diana* se encuentran varias otras muestras que ejemplifican la preocupación de Pizarnik por la noción y problema de la temporalidad, siempre desplegadas alrededor de estructuras con diferencias mínimas. La contraposición entre pasado y presente diseñada en los dos versos finales de *II*, cuando Pizarnik dice “yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada”,<sup>40</sup> se desarrolla principalmente a través de la tensión paraláctica entre subjetividad y otredad —“yo” y “la que fui”— entre una consciencia subjetiva identificada como “yo”, y su instancia pasada, ahora irremediamente exteriorizada, otra. De nuevo nos hallamos, pues, ante dos polos antinómicos: la brecha entre el “yo” consciente y presente y su versión anterior, coagulada y desprovista de su propia voz en el poema, parece infranqueable. En vez de crear un ambiente de ansiedad por la situación de impermeabilidad, estos versos evocan, a nuestro parecer, cierta nostalgia por la irrecuperabilidad del pasado; el momento en el que las dos instancias del yo, la presente/consciente y la pasada/exteriorizada, se sientan “en el umbral de mi mirada” se puede concebir, en ese sentido, como uno de estos imposibles momentos de contacto efímero electrizado entre los dos planos paralácticos, un “*impossible short circuit* of levels which, for structural reasons, can never meet”.<sup>41</sup>

Diferencias mínimas que apuntan hacia un pronunciado interés de Pizarnik en temáticas relativas a la noción de temporalidad. Las encontra-

<sup>40</sup>A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “II”, p. 113.

<sup>41</sup>S. Žižek (2006), p. 3, que aparece casi idéntico en S. Žižek (2005), p. xix, como “*impossible short-circuit* of levels which, for structural reasons, cannot ever meet”.

mos en otros momentos de *Árbol de Diana*, por ejemplo en los primeros cuatro versos del poema número 6:

ella se desnuda en el paraíso  
de su memoria  
ella desconoce el feroz destino  
de sus visiones.<sup>42</sup>

De manera similar al primer poema examinado con respecto a la temporalidad, se establece aquí una relación tensa entre pasado y futuro —de nuevo con tintes pronunciadamente subjetivos—, circunscribiendo entre sus dos polos el momento presente: a través de la diferencia mínima en el plano sintáctico-formal,<sup>43</sup> articulada mediante una estructura redoblada que divide los cuatro versos en dos mitades desiguales, donde se contraponen “memoria” y “visiones”, pasado experimentado y futuro ominoso. Con ello, al igual que en el poema 8, la memoria se caracteriza por su connotación decididamente positiva (“paraíso”), como lugar en el que el sujeto lírico es capaz incluso de deponer su vestimenta y mostrarse desnudo, mientras que el futuro de las “visiones” resulta ser más inquietante: su destino “feroz” es incierto, desconocido.

<sup>42</sup>A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “6”, p. 108.

<sup>43</sup>La contraposición que encontramos en el poema 15 también opera según esa misma estrategia en el plano formal: “Extraño desacostumbrarme / de la hora en que nací. / Extraño no ejercer más / oficio de recién llegada” (2005, *Árbol de Diana*, “15”, p. 117). De nuevo, dos mitades construidas de manera cuasi-idéntica, iniciadas por la forma verbal de “extraño” más un infinitivo negado (una vez mediante el prefijo *des-*, la otra con la partícula *no*), seguido por las respectivas complementaciones en los versos anexos. Sintácticamente, la diferencia es mínima; en el plano semántico, por otra parte, se percibe un sentimiento quizá relacionable en cierta medida con la nostalgia que se evoca en el poema 11, aunque de forma invertida: allí, el *yo* se reúne con una instancia suya anterior, intentando de alguna manera (re)crear un punto de encuentro entre pasado y presente; aquí, sin embargo, el *yo* lamenta, desde un punto de vista basado en el presente, no poder desligarse del pasado o de su edad, percibiendo esta incapacidad como lastre que impide una actitud innovadora o “fresca” (“oficio de recién llegada”).

La preocupación de Pizarnik por la segunda de las tres nociones en nuestro análisis paraláctico, la de la perspectiva, se plasma también en un cierto número de creaciones de *Árbol de Diana*. En el primer ejemplo que hemos escogido para ilustrar esta segunda noción, el número 37 del poemario, nos encontramos ante los siguientes dos versos:

más allá de cualquier zona prohibida  
hay un espejo para nuestra triste transparencia.<sup>44</sup>

La relación paraláctica se emplaza aquí en el segundo verso, entre dos elementos que en su conjunto forman una oposición un tanto curiosa: el espejo y la transparencia. Su alineación en el verso —conjugados los dos elementos mediante la preposición de “para”— liga el espejo a la transparencia, en cierto modo lo destina a ella. Aunque formalmente correcto, en el plano semántico del verso se despliega así una diferencia absoluta, infranqueable: el espejo —motivo, por lo demás, nada infrecuente en la obra de Pizarnik—<sup>45</sup> como utensilio es capaz de generar el reflejo de cualquier objeto que se le presenta; enfrentado, no obstante, a la transparencia misma, como concepto opuesto al del reflejo, se invalida, pierde su funcionalidad. Es así cómo se abre la brecha paraláctica, caracterizada aquí por la idea de una incongruencia fundamental. En vez de una relación especular simétrica entre un objeto y su reflejo, el espejo proyecta su (no-)imagen, atravesando la transparencia, hacia el espacio vacío, incapaz de captarla. La transparencia, por otra parte, desprovista de cualquier tipo de sustancia o cuerpo, levita ante la superficie reflectante del espejo, etérea y fantasmagórica. Domina en este raro juego de perspectiva, transparencia y (no-)reflejo, como en un gran número de otras poesías de *Árbol de Diana*, un ambiente desasosegante

<sup>44</sup>A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “37”, p. 139.

<sup>45</sup>Véase en concreto en este estudio el segundo ejemplo escogido para iluminar la noción del sujeto, donde también se hace mención expresa de un espejo y su capacidad de reflexión/geminación.

de inquietud y angustia: el espejo destinado a la transparencia se encuentra “más allá de cualquier zona prohibida”; la transparencia misma, por otro lado, es “nuestra triste transparencia”, la transparencia de una subjetividad en plural que, a su vez, permanece indeterminada y misteriosa.

En nuestro segundo ejemplo sobre la visión pizarnikiana de la perspectiva, el número 18 de *Árbol de Diana*, la duplicidad paraláctica cobra una importancia igualmente destacada, aunque bajo signos distintos del poema anterior, subrayando otro matiz interesante sobre la noción de la perspectiva:

cuando vea los ojos  
que tengo en los míos tatuados.<sup>46</sup>

Aquí es el entrecruzamiento de miradas, articulado a través de duplicación de los ojos, que configura una compleja suerte de juego de perspectivas, al formar una tensión paraláctica muy próxima al origen del paralaje en el ámbito de la óptica. Aunque ambas miradas/perspectivas tienen el mismo punto de origen —un par de ojos está tatuado justo encima de otro— no son idénticas: una de ellas nace de los ojos “naturales” inherentes del yo lírico, la otra proviene de una otredad no especificada que ha impuesto su par de ojos en forma de tatuaje —es decir, con cierta violencia de percance para la integridad corporal del sujeto lírico— sobre el otro par de ojos. Cualquier intento de enfocar con la mirada un objeto, pues, resulta en una perspectiva duplicada en dos; dos modos de percepción, sí, muy próximos, pero no iguales, sobrepuestos en un campo diferencial muy reducido, una diferencia mínima.

En relación a este hueco paraláctico quizá se puede atisbar incluso un reducido reflejo de otro de los importantes enfoques bajo el que se ha analizado extensamente la obra de Pizarnik: el fenómeno de la “desestruc-

<sup>46</sup>A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “19”, p. 121.

turación de la subjetividad”,<sup>47</sup> la inestabilidad, fractura o desaparición del sujeto poético, a la que, en estos dos breves versos, asistimos de forma comprimida. La no-identidad (engendrada por la engañosa duplicidad de los dos pares) de los ojos puede actuar como indicio de una inconsistencia situada en el centro de *yo* lírico mismo, una cierta fractura que se produce en su mirada, y que conlleva la separación de los ojos en dos; por añadido, el hecho de que el segundo par de ojos se encuentre tatuado encima de los primeros podría ser indicio, por otra parte, de una tensión violenta previa que ha generado el cisma.

Una preocupación semejante con las nociones del sujeto y subjetividad la detectamos aún más pronunciada en un tercer ejemplo de tensión paraláctica de Pizarnik:

explicar con palabras de este mundo  
que partió de mí un barco llevándome.<sup>48</sup>

Aquí la estructura paraláctica se descubre todavía sobre regiones más tenues y delicadas. La encontramos, en cierto modo, bajo forma que podríamos llamar microscópica, comprimida y condensada en las palabras del segundo verso, entre la parte principal frástica del verso y su gerundio final, “llevándome”; logrando desplegar una tensión entre estatismo y movimiento que, acentuada por la posición final del gerundio, en el recitado del poema impulsa un *élan* acústico entre dos planos del sujeto, como un centro fijo e inmóvil que se vacía parcialmente con la partida del barco, y otro móvil que se aleja irrevocablemente de este centro.

---

<sup>47</sup>C. Piña (2012), p. 187; cf. pp. 187-197, donde traza una línea de la desestructuración/desaparición sucesiva del sujeto poético principalmente desde el romanticismo alemán (y, en menor grado, el inglés), continuada por Baudelaire, Rimbaud (“yo es otro”) y Mallarmé, hacia la obra de Pizarnik. Carolina Depetris, por su parte, dedica un capítulo de su estudio a la “ontología de la poeta”, donde examina la subjetividad de Pizarnik tensada entre los dos polos de lo Mismo y lo Otro (cf. C. Depetris 2004, pp. 27-46).

<sup>48</sup>A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “13”, p. 115.

Se configura de esta manera un juego paraláctico delicado entre estos dos planos del sujeto descrito que tiene una implicación preñada de sugerencia: ¿Estamos acaso ante una descripción metafórica, en miniatura, aunque muy atinada del “sujeto escindido”, como desarrollado por Lacan? “The subject is constituted through his own division, splitting, as to the object in him”,<sup>49</sup> comenta Žižek al respecto, agregando que “this object is of course *objet petit a*, this point of Real in the very heart of the subject which cannot be symbolized, which is produced as a residue, a remnant, a leftover of every signifying operation”.<sup>50</sup> Tal objeto es el núcleo que queda atrás aquí después de la salida del barco, el grano residual de lo Real del que se separa el sujeto provocando su descentramiento, y que, a la vez, es constitutivo para el sujeto mismo en su capacidad de fisura resultante. La imposibilidad de simbolizar este residuo de lo Real en el corazón del sujeto la encontramos, por otra parte, detallada en el primer verso, allí donde, en tono aporético, se constata “explicar con palabras de este mundo”, para señalar precisamente la imposibilidad.

En la misma línea descubrimos un planteamiento muy similar, igualmente apuntando hacia la división, el *split* constitutivo en el corazón del sujeto, en el poema 14:

El poema que no digo,  
el que no merezco.  
Miedo de ser dos  
camino del espejo  
alguien en mí dormido  
me come y me bebe<sup>51</sup>

Aquí el carácter inherentemente dual del paralaje se revela con claridad: “miedo de ser dos”, por más que el verso, en un primer momento, pa-

<sup>49</sup>S. Žižek (2008), p. 204.

<sup>50</sup>Ibid.

<sup>51</sup>A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “14”, p. 116.

rece indicar la mera duplicación, una división del sujeto lírico en dos partes idénticas o simétricamente complementarias —exentas, por tanto, de tensión paraláctica—. Es a continuación, sin embargo, donde se da a conocer la verdadera naturaleza del doble: se configura un juego entre el sujeto como tal y un “otro”, una otredad que radica en el fondo, en el corazón del sujeto. Dos partes desiguales, por tanto, que sirven como los polos entre los que se desenvuelve la tensión inherente del poema, y donde nos hallamos nuevamente, como en nuestro ejemplo anterior, ante una constelación caracterizada por la división del sujeto, su separación irremediable de un núcleo inalcanzable localizado en su centro.

Lacan, en un pasaje sobre la situación de la Cosa freudiana (*Das Ding*) dentro del “monde subjectif”,<sup>52</sup> caracterizaba ese elemento más íntimo, según se sabe, como: “quelque chose qui est *entfremdet*, étranger à moi tout en étant au cœur de ce moi”;<sup>53</sup> una fórmula, por lo demás, frecuentemente citada como definición sucinta de la *extimité* lacaniana. En el poema de Pizarnik, esa “extimidad” de la Cosa —“hay algo dentro mí que me es ajeno”; su inaccesibilidad es precisamente una de las causas que provocan la división, el *split* del sujeto— se ve captada en el penúltimo verso, “alguien en mí dormido”. El matiz, en cierto modo feroz o animal, de esa otredad en el centro del sujeto que se nutre de él (“me come y me bebe”) se puede aclarar, por otra parte, a través de la relación de proximidad que Žižek entabla entre el *Ding* freudiano/lacaniano y el concepto del *agalma*, originalmente platónico, aunque igualmente empleado en el psicoanálisis: “The real object [...] is what Plato, in the *Symposium*, called —through the mouth of Alcibiades— *agalma*, the hidden treasure, the essential object in me which cannot be objectivated, dominated”.<sup>54</sup> Tal imposibilidad de dominación, de domesticación del *agalma* —ese “tesoro escondido” del Otro, éxtimo en el centro

<sup>52</sup>J. Lacan (1986), p. 87.

<sup>53</sup>Ibid.

<sup>54</sup>S. Žižek (2008), p. 204.



del sujeto— en el poema de Pizarnik, parece ser la causa del pronunciado desasosiego: el sujeto lírico se ve enfrentado a su propio núcleo real inaccesible, cuya naturaleza incognoscible (“alguien” indeterminado) y ferocidad (“me come”) son fuente de una abismadora angustia. Desde una perspectiva más teórica, sin embargo, nos vemos así, de nuevo, ante una descripción en miniatura del sujeto escindido,<sup>55</sup> realizada aquí con una sorprendente fidelidad a lo establecido por Lacan.

Las constataciones de nuestros análisis decantadas hasta ahora permiten —y obligan a— matizar comentarios muy diseminados y asumidos como el de Susana Chávez Silverman cuando enumera como rasgos prominentes de la producción poética de Pizarnik los de: “immobility, impotence, lack/absence, [...] and the very fragmentary, elliptical nature of much of the lyric poetry [...] itself”.<sup>56</sup> Desde nuestras reflexiones actuales sobre el hueco paraláctico podemos añadir que la inmovilidad, a la que Chávez atribuye una impotencia capital, no ha de pensarse necesariamente como fruto o consecuencia de una inercia o anquilosamiento, sino como una suerte de tensa calma generada por el campo de tensión cuasi-eléctrica entre las dos perspectivas adversas, las dos potencias de igual pujanza y en contienda persistente e irreducible, que constituyen los bordes y puntos de anclaje

---

<sup>55</sup>Otro indicio que apunta hacia una concepción del sujeto como escindido o dividido lo encontramos en el primer poema de *Árbol de Diana* —sin marcadas tensiones paralácticas y por tanto no parte del análisis principal—, donde en los dos primeros versos también se realiza una suerte de fractura o fisión: “He dado el salto de mí al alba. / He dejado mi cuerpo junto a la luz” dice Pizarnik (2005, *Árbol de Diana*, “1”, p. 103); evocando la idea de una separación entre cuerpo biológico/físico y subjetividad. Aunque esa división se pudiera enfocar desde una multitud de perspectivas —considerándola por ejemplo una réplica al dualismo cartesiano de cuerpo y alma, haciendo hincapié en su matiz religioso-místico (el dejar atrás el propio cuerpo como acercamiento a lo divino, la “luz”) o, en una línea similar, incluso descubriéndole tintes esotéricos—, en combinación con los otros dos poemas que hemos analizado anteriormente aquí también se atisba una comprensión del sujeto como constitutivamente escindido; escisión, sin embargo, realizable en distintos planos.

<sup>56</sup>S. Chávez Silverman (2007), p. 15.

del campo de fuerza descrito por el paralaje. Así, a través de unas tensiones tales, es cómo Pizarnik se acerca a sus variadísimos complejos simbólicos comprometidos en las tres nociones de temporalidad, perspectiva y sujeto.

#### 4. APUNTES ONTOLÓGICOS SOBRE PIZARNIK: SILENCIO CONTRA EL RUIDO PRIMIGENIO.

“Modernism begins when you look at the world as an unfinished work”<sup>57</sup> es una de las fórmulas concisas de Žižek con la que alude a su noción de la incompletitud ontológica, que utilizaremos ahora como concepto sobre el que fundamentar la segunda parte de estos análisis en torno a la poesía de Pizarnik. Como incompletitud ontológica se entiende la concepción de la realidad (en pronunciado contraste con lo Real) como gobernada por el *no-todo* lacaniano, esto es, lo que la funda no completamente constituida, y por la misma razón incongruente consigo misma y repleta de perturbaciones, fallas y errores de consistencia.<sup>58</sup> El fenómeno, según Žižek, es también observable a través de sus huellas en la literatura y las artes plásticas, especialmente durante la etapa de la modernidad, cuando la producción artística empieza mostrar reflejos de esta incompletitud. Para el caso concreto de Pizarnik, se podría introducir al respecto otra observación de Carolina Depetris sobre subjetividad y ontología de su poesía:

No hay, en sentido estricto, una anulación de su ontología íntima. Pero tampoco hay una afirmación, de modo que el yo de la poeta se mueve y muta, pero en este movimiento se sostiene. *Sostener la tensión*, quedar atrapada en la aporía parece ser, entonces, *la condición constitutiva* [cursivas nuestras] de su ser.<sup>59</sup>

Coincidimos con Depetris en su constatación de que ante todo la idea de una tensión, tan potente como encubierta, es el elemento decisivo

<sup>57</sup>S. Žižek (2012b), 00:19.

<sup>58</sup>Cf. S. Žižek (2012a), pp. 264-283 y 739-745; y (2012b).

<sup>59</sup>C. Depetris (2004), p. 47.

en la complicada génesis de la subjetividad poética. Partiendo de esa observación, quizá deberíamos aventurarnos a dar un paso más allá y escrutar la interrelación entre potencias contrarias —a su vez también, recuérdese, el factor central del paralaje—, con los términos de “anulación” y “afirmación”;<sup>60</sup> no sólo como elemento constitutivo de la subjetividad en la obra de Pizarnik, sino como principio fundamental que rige nuestra concepción de la realidad (y en consecuencia, y dentro de ella, la producción poética de Pizarnik), entendiéndola como un frágil y quebradizo equilibrio inestable entre ruido y silencio, caos y orden, vacío y estructura.<sup>61</sup>

El difícil equilibrio entre una realidad no completamente constituida y los huecos y desperfectos en su textura que provocan perturbaciones, tiene un origen claro en la ontología žižekiana: se trata del equilibrio establecido entre la realidad como matriz simbólica y los vestigios de un estado “anterior”, pre-ontológico, “[a] chaotic-psychotic universe of blind drives, their rotary motion, their undifferentiated pulsating”.<sup>62</sup> Tal movimiento circular encuentra su término en el acto de creación —a través de “the divine word”,<sup>63</sup> como comenta Žižek— mediante el cual se transforma en un impulso lineal y la “realidad”, como tal, emerge. Reflejos y restos de este estado pre-ontológico se encuentran en la incompletitud de nuestra realidad: en sus inconsistencias y paradojas, en la brecha constitutiva emplazada en su corazón.<sup>64</sup>

A esa inestable luz, se atisba en la poesía de Pizarnik un intento de remediar la tensión ontológica generada por la fricción entre los efectos de lo Real pre-ontológico subyacente y la realidad como el constructo simbólico que proyectamos por encima de este fundamento; esto es, entre el “horrible

---

<sup>60</sup>Ambos *ibid.*

<sup>61</sup>Cf. S. Žižek (1995), pp. 13-46.

<sup>62</sup>*Ibid.*, p. 13.

<sup>63</sup>*Ibid.*

<sup>64</sup>Cf. S. Žižek (2005), p. 89 y pp. 323-324.

vortex”<sup>65</sup> primordial y las estructuras ordenantes de representación y significación. Teniendo en cuenta esa idea sobre el estado pre-ontológico de lo que acabaría siendo el fundamento material de nuestra realidad, el papel que asumen silencio y ruido se hace evidente: “The primordial fact is not Silence (waiting to be broken by the divine Word), but Noise, the confused murmur of the Real in which there is not yet any distinction between figure and its background”.<sup>66</sup> Pizarnik, en concreto, combate ese murmullo originario con la alabanza, el cultivo y el enaltecimiento del silencio. Veamos cómo lo emplea exactamente para paliar los efectos de lo Real *qua* caos ruidoso pre-ontológico.

El tratamiento de Pizarnik de la oposición dual primigenia “ruido”/“silencio” se observa, a gran escala, en un pronunciado cambio entre su obra temprana (en concreto sus producciones incluidas en el poemario *La tierra más ajena*, publicado en 1955), y el periodo de creación ya más madura, empezando con su *Árbol de Diana* (1962) y con los momentos igualmente refinados en *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971). En los poemas de su primera colección, es innegable el aprecio y hasta la fascinación de la joven Pizarnik con el caos, el desorden, el ruido y las asociaciones libres y salvajes, que se relacionaban con el surrealismo en esa parte de su obra.<sup>67</sup> Perceptible es también una suerte de tinte barroco, que

<sup>65</sup>S. Žižek (2012a), p. 275.

<sup>66</sup>S. Žižek (2006), p. 154. Un planteamiento ligeramente similar que contrasta la poesía como evocación de “apariencias de irrealidad y de ensueño” con la realidad lingüística como dimensión más profana y, sobre todo, ruidosa, se encuentra en las observaciones de Heidegger: “La poesía es despertador de las apariencias de irrealidad y de ensueño, frente a esa realidad apresable y ruidosa en la que creemos estar cual en casa propia” (1989, p. 35).

<sup>67</sup>Cf. F. Lasarte (1983), pp. 867-870. Menciónese aquí ante todo su observación, muy certera a nuestro juicio, de que los modos de poetizar de Pizarnik y de los surrealistas difieren en lo sustancial: “Si los surrealistas (y otros poetas ‘modernos’) cuestionan el lenguaje de la poesía, lo hacen para imponer en su lugar ‘otro’ lenguaje, más válido y renovador. [...] Pizarnik, en cambio, no se permite esa satisfacción, no logra convencerse de que sus palabras puedan otorgar validez a la empresa poética” (p. 867).

proviene de los conjuntos de frases y fragmentos intrincadamente entrelazadas (*Dédalus Joyce, Puerto adelante*), estructuras complejas, repetitivas y por momentos farragosas que refleja la distribución tipográfica (*Reminiscencias, Un boleto objetivo*) o, más ocasionalmente, el uso de elementos vinculables a un imaginario de signo barroco: “Y el florero renace / bajo la sombra de la catacumba”,<sup>68</sup> que concluye el poema *Dibujo* del primer poemario. Constelación de elementos —florero, (re)nacimiento, sombra, catacumba/muerte— esa que evoca las asociaciones tan típicamente barrocas de transitoriedad y *vanitas*.

A partir de *Árbol de Diana*, sin embargo, la poeta abandona definitivamente sus proclividades a la densidad para convertirse en “THE poet of subtraction”,<sup>69</sup> poeta de la sustracción y del silencio, dirigiéndose hacia él como hecho originario, creador de la realidad y borrador del murmullo pre-ontológico, al mismo tiempo que lo valorará como un entorno de solemne sobriedad para sus delicadas composiciones de plenitud:

extraña que fui  
cuando vecina de lejanas luces  
atesoraba palabras muy puras  
para crear nuevos silencios<sup>70</sup>

En la ontología poética de Pizarnik la concepción “tradicional” de la creación y la construcción del mundo —la palabra rompe el silencio originario, dando el primer impulso para la creación del universo— se encuentra invertida: el hecho primigenio no es silencio, sino un ruido gárrulo y permanente. El primer acto de creación poética en Pizarnik es, pues, emplear el silencio con el fin de crear un espacio vacío en mitad del ruido donde se pueda desplegar el poema, o, con palabras de Žižek:

<sup>68</sup>A. Pizarnik (2005), *La tierra más ajena*, “Dibujo”, p. 25.

<sup>69</sup>S. Žižek (2004), s.p.

<sup>70</sup>A. Pizarnik (2005), *Los trabajos y las noches*, II, “Verde Paraíso”, p. 175.

The first creative act is therefore to *create silence* — it is not that silence is broken, but that silence itself breaks, interrupts, the continuous murmur of the Real, thus opening up a clearing in which words can be spoken.<sup>71</sup>

Pizarnik emplea el silencio como utensilio separador, de forma análoga a la palabra divina: es el silencio que permite, con su primera incisión sobre el ruido, la distinción entre ruido y voz, entre rumores primitivos y estructuras de significación. El silencio como comienzo de todo, pues, pero a la vez constituyendo el producto final de la empresa poética lograda, la cúspide de un uso caviloso del lenguaje, la última meta del proceso de significación: “atesoraba palabras muy puras / para crear nuevos silencios”<sup>72</sup> dice Pizarnik en el poema citado antes; y en otro lugar: “... los nombres / que hilan el silencio de las cosas”.<sup>73</sup> El silencio ha de existir, por tanto, en forma redoblada: como hecho primigenio que hace posible el poema<sup>74</sup> y como último escalón del mismo, cubriendo en esta travesía los distintos momentos de la significación poética.

Los ya aludidos paralelismos del silencio de Pizarnik con esa suerte de impulso creador se tornan gradualmente más evidentes todavía en las poesías posteriores, especialmente en el poemario *El infierno musical*. Véanse, por ejemplo, estos dos versos del poema *Endechas*: “El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego”,<sup>75</sup> donde el silencio cobra forma concreta de una chispa ígnea creadora, tan potente como el fuego mismo, que se expande y dilata, arrasando el ruido primigenio. Esa virtud del silencio como incendio primigenio que prepara una esfera —“a

<sup>71</sup>S. Žižek (2006), p. 154.

<sup>72</sup>A. Pizarnik (2005), *Los trabajos y las noches*, II, “Verde Paraíso”, p. 175

<sup>73</sup>A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, 28, p. 130.

<sup>74</sup>Remitimos nuevamente a S. Žižek (2006), pp. 153-155 y (2004), s.p.

<sup>75</sup>A. Pizarnik (2005), *El infierno musical*, III, “Endechas”, pp. 288-289. Parecida, aunque de incidencia singular, es la asociación del silencio con la luz, como la establece Pizarnik en un poema relativamente temprano, sin título y no publicado en una colección. Allí alega sobriamente que “el silencio es luz”. A Pizarnik (2005), *Poemas no recogidos en libros*, p. 301.

clearing”<sup>76</sup>— para el poema también se encuentra vinculada con la labor en cierto modo prometeica de la poeta: “yo trabajo el silencio / lo hago llama”.<sup>77</sup> En su capacidad de ausencia de sonido y significado, por otra parte, el silencio de Pizarnik es un vacío positivo, polivalente y cargado de plasticidad primigenia, “un silencio pleno de formas y visiones”<sup>78</sup> que reúne en sí toda la multiplicidad de significaciones posteriores, que, a través del proceso de “hilar” del poeta y tras infinitas modificaciones y permutaciones revierten a su punto originario, el silencio siempre. Enfocado de otra manera, este movimiento circular —de silencio a silencio— podría delatar una incapacidad fundamental, un obstáculo central al que se arriesga denodadamente Pizarnik: el límite de encontrar un discurso poético verdaderamente renovado y renovador a través de las palabras. Uno de sus críticos, Francisco Lasarte, articulaba la dificultad en los siguientes términos:

la formulación de un ‘nuevo discurso’ vindica a la poesía y a la obra de los renovadores. Pizarnik, en cambio, no se permite esa satisfacción, no logra convencerse de que sus palabras puedan otorgar validez a la empresa poética. [...] La vindicación en ‘otro’ discurso la elude hasta el fin, pese a que el cuestionamiento del lenguaje produce lo mejor de su obra. Y entonces el silencio se convierte en la única y seductora alternativa para Alejandra Pizarnik, sola e inerme frente al ardid ceremonioso de las palabras.<sup>79</sup>

Considerando penetrante y válido el juicio de Lasarte, si seguimos, no obstante, la sugerencia de Žižek, llegamos a comprender el silencio no solamente como el punto final del proceso poético sino, al tiempo, como su comienzo: el obstáculo de no encontrar un discurso renovado se convierte en oportunidad, el silencio no es ya solamente alternativa para Pizarnik, sino su vía principal. La ponderación positiva del silencio —no sólo su reconocimiento como alternativa, sino su aprecio en plenitud— pasa a cobrar en

<sup>76</sup>S. Žižek (2006), p. 154; nótese aquí nuevamente una cierta proximidad del lenguaje de Žižek a la terminología de Heidegger (*Lichtung*).

<sup>77</sup>A. Pizarnik (2005), *Poemas no recogidos en libros*, “Aproximaciones”, p. 315.

<sup>78</sup>A. Pizarnik (2005), *El infierno musical*, III, “L’obscurité des Eaux”, p. 285.

<sup>79</sup>F. Lasarte (1983), p. 867.

Pizarnik función de motor principal de su universo, una especie de *eros*. El silencio no sólo rompe el murmullo primigenio pre-ontológico y constituye la más alta cima de la empresa poética, también es principal pujanza en el universo de Pizarnik, en la medida en que se convierte en expresión secreta, neutralizada, del amor:<sup>80</sup>

Todo hace el amor con el silencio.  
Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio.  
De pronto el templo es un circo y la luz un tambor .<sup>81</sup>

En esta lectura el silencio se convierte en el impulso primordial, el bien más alto en el universo de Pizarnik: funge como el punto de anclaje de su ontología, tanto en su función discriminadora entre ruido y sentido, como en su capacidad de aquel elemento a través del cual se sostiene la principal fuerza de su mundo.

## 5. CONCLUSIÓN.

Volvamos ahora en esta conclusión a la vinculación que propusimos al comienzo de nuestro estudio como complementación de la frecuentemente invocada categoría de los poetas malditos: la de establecer una relación de proximidad entre la poesía de Alejandra Pizarnik y la categoría-periodo del *âge des poètes* desarrollada por Alain Badiou. Hemos constatado ya en el primer momento que desde un punto de vista puramente formal sería posible encuadrar la obra poética de Pizarnik en ella, comprendiéndola, de todas formas, no como parte integral, pero sí como eco. Sus lecturas y el diálogo que entabla con tres de los integrantes principales de la categoría

---

<sup>80</sup>En otro momento, en unos de sus poemas no recogidos en libros titulado *En esta noche, en este mundo*, Pizarnik asevera, además, que son precisamente las palabras las que no son capaces de engendrar amor, dejando pues es silencio como única posibilidad restante: “No / las palabras / no hacen el amor”. A. Pizarnik (2005) *Poemas no recogidos en libros*, “En esta noche, en este mundo”, p. 398.

<sup>81</sup>A. Pizarnik (2005), *El infierno musical*, II, “Signos”, p. 276.



—Rimbaud, Mallarmé y Trakl— y las consecuencias que ese diálogo conlleva para su poesía, así como su actividad poética situada temporalmente justo en el margen del periodo acotado por Badiou, no obstan para nuestra proposición. Más importante ha sido, sin embargo, demostrar también que la poesía de Alejandra Pizarnik cumple con los rasgos centrales que caracterizan la poesía del *âge des poètes*: ser reflejo de la inconsistencia y la desorientación ontológicas, con sus confines en las orlas extremas del pensamiento “puro”.

#### OBRAS CITADAS

- BADIOU, Alain (1989), *Manifeste pour la philosophie*. París: Seuil.
- BADIOU, Alain (2014), *The Age of the Poets*. London: Verso.
- CHÁVEZ SILVERMAN, Susana (2007), “Gender, Sexuality and Silence(s) in the Writing of Alejandra Pizarnik”, en Fiona J. Mackintosh, Karl Posso (eds.) *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*, Woodbridge, Tamesis, pp. 13-35.
- DEPETRIS, Carolina (2004), *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Universidad Autónoma.
- DEPETRIS, Carolina (2008), “Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la «crueldad» poética”, en *Iberoamericana* 8, 31 (2008), pp. 61-78.
- GALIAZO, Evelyn (2009), “Todo lo sólido se desvanece en el aire. Ecos nietzscheanos en la obra de Alejandra Pizarnik”, en *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, 6-7, pp. 135-158.
- GALLO, Paola (2003), *El decir de lo indecible: los rodeos del deseo en la obra de Alejandra Pizarnik*, Montevideo: Estuario.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil.
- HEIDEGGER, Martin (1989), *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona: Anthropos.
- HIRSCH, Edward (2014), *A Poet's Glossary*, Boston, Mass.: Houghton Mifflin Harcourt.
- KARATANI, Kōjin (2003), *Transcritique. On Kant and Marx*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- LACAN, Jacques (1986), *Le séminaire. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse* [texto establecido por Jacques-Alain Miller], París: Seuil.
- LASARTE, Francisco (1983), “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”, en *Revista Iberoamericana* 49, 125 (1983), pp. 867-877.
- MACKINTOSH, FIONA J., KARL POSSO (2007), “Introduction”, en Fiona J. Mackintosh, Karl Posso (eds.), *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*, Woodbridge: Tamesis, pp. 1-12.
- NEGRONI, María (2003), *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario (Ar.): Beatriz Viterbo.
- PIÑA, Cristina (2012), *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Corregidor.
- PIZARNIK, Alejandra (1989), “Premio internacional de poesía: *Salamandra*”, en Pere Gimferrer (ed.), *Octavio Paz*, Madrid: Taurus, pp. 195-200.
- PIZARNIK, Alejandra (2005), *Poesía Completa*, Buenos Aires: Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2009), *La condesa sangrienta*, Aranjuez: Biblioteca digital de Aranjuez (col. Libros del zorro rojo) [primera edición 1971].
- RODRÍGUEZ FRANCIA, Ana María (2003), *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Buenos Aires: Corregidor.

- RODRÍGUEZ MATOS, Jaime, “Alejandra Pizarnik in the Psychiatric Ward: Where Everything is Possible But the Poem”, en *Bulletin of Hispanic Studies* 88, 5 (2011), pp. 571-588.
- VERLAINE, Paul (1888), *Les Poètes Maudits* [2ª ed.], París: Vanier [facsimile electrónico de Gallica Bibliothèque Numérique].
- DE VIGNY, Alfred (1832), *Stello ou Les Diables Bleus (Blue Devils)*, París: C. Gosselin [facsimile electrónico de Gallica Bibliothèque Numérique].
- ŽIŽEK, Slavoj (1995), *The Indivisible Remainder. On Schelling and Related Matters*, London: Verso.
- ŽIŽEK, Slavoj (2004), “Burned by the Thing”, en *European Journal of Psychoanalysis* 18, 1 (2004), disponible online: [journal-psychoanalysis.eu/burned-by-the-thing/](http://journal-psychoanalysis.eu/burned-by-the-thing/) (últ. acc. 28 de julio de 2016).
- ŽIŽEK, Slavoj (2005), *Interrogating the Real*, London: Bloomsbury.
- ŽIŽEK, Slavoj (2006), *The Parallax View*, Camden, Mass.: MIT University Press.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008), *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso [primera edición 1989].
- ŽIŽEK, Slavoj (2012), *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, London: Verso (a).
- ŽIŽEK, Slavoj (2012), “Slavoj Žižek. Ontological Incompleteness In Painting, Literature and Quantum Theory. 2012”, grabación de conferencia impartida en la *European Graduate School*, disponible online: [youtube.com/watch?v=ddctYDCTIIA](https://www.youtube.com/watch?v=ddctYDCTIIA) (últ. acc. 24 de julio de 2016), 2012 (b).

recibido: febrero de 2017

aceptado: septiembre de 2017

# ANALOGÍAS Y AFINIDADES ENTRE CERVANTES Y SHAKESPEARE: “THE WINTER’S TALE”

LUIS GÓMEZ CANSECO  
Universidad de Huelva

**Title:** Analogy and Similarity between Cervantes and Shakespeare: *The Winter’s Tale*

**Abstract:** William Shakespeare’s *The Winter’s Tale* shares dramatic motifs and features with some of Cervantes theatrical plays, such as *Pedro de Urdemalas* or *El rufián dichoso*. This article investigates them and the sources that they share.

**Key words:** Shakespeare. Cervantes. *The Winter’s Tale*.

La simultaneidad en el tiempo y la jerarquía compartida para las letras universales se han convertido en un permanente reclamo para buscar lazos biográficos o textuales que unieran las existencias y las literaturas de Miguel de Cervantes y William Shakespeare. No tuvo poca parte en ello la noticia de ese *Cardenio* que Shakespeare firmó a medias con John Fletcher y se representó en 1613, recreando, hasta donde sabemos, el episodio de Sierra Morena y sus avatares sentimentales según se narraba en la primera parte del *Quijote*. Para gozo y entretenimiento de críticos, curiosos y eruditos, la tal comedia sigue, a día de hoy, perdida, por lo que todo lo demás son conjeturas, y, a decir verdad, no han sido pocas las que se han puesto encima del tapete académico. Ahí está, entre las más aventuradas, la de don Luis Astrana Marín que dejó caer, así como si nada, que Shakespeare pudo conocer a Cervantes, cuando llegó a Valladolid como parte de la embajada de lord Charles Howard of Effingham en 1605.<sup>1</sup>

El caso del *Cardenio* no ha sido para menos, pues ya en 1727 Lewis Theobald, editor de Shakespeare, dio noticia de una obra que le llega manuscrita con el título de *Double Falshood or The Distrest Lovers* y que

---

<sup>1</sup>Astrana Marín 1932, 20 y 1948-1958, VI.1, 31-37. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación FFI2015-63501-P.

identificó con la pieza perdida. La pieza se representó ese mismo año y al siguiente salió impresa con una apostilla inequívoca “Written Originally by W. Shakespeare”.<sup>2</sup> Dos siglos más tarde, en 1994, sería Charles Hamilton quien reconociera el *Cardenio* en otra obra del período jacobino atribuida a Thomas Middleton, *The Second Maiden’s Tragedy*.<sup>3</sup> Pero ni Theobald ni Hamilton han llegado a convencer a casi nadie con sus hallazgos. Hay, sin embargo, más sabios que se han echado al monte, como Stephen Greenblatt, uno de los más señalados estudiosos shakespereanos, que, en colaboración con el escritor dramático Charles Mee, ha hecho un intento de reconstrucción de la obra, del que han dejado constancia en la página web *The Cardenio Project*.<sup>4</sup> Incluso un fino erudito como Roger Chartier se ha permitido explicarnos, respecto al *Cardenio*, “¿cómo se puede leer un texto que ya no existe?”.<sup>5</sup> Sea como fuere, nada va mucho más allá de meras figuraciones, por muy lícitas y gustosas que sean.

Pero no todo está perdido, porque otros estudiosos del caso han ido señalando pistas certeras que muestran cuáles pudieron ser los cauces de la relación que Shakespeare habría llegado a mantener con la literatura española y, en concreto, con Cervantes. Para empezar, está la abundancia de traducciones de textos hispánicos que salieron de las prensas inglesas de la época; pero luego —y con más importancia— están las personas, comenzando por el propio Fletcher, uno de los primeros adaptadores de Cervantes al teatro inglés. Su *Coxcomb*, escrito a medias con Francis Beaumont y representado en 1609, responde a ecos de *El curioso impertinente*. No sería la única trama que tomó Fletcher del *Quijote* para sus propias obras. Y cabe recordar que Beaumont ha sido considerado tradicionalmente como el ami-

<sup>2</sup>Cf. Salerno 2000, Theobald 2010, Chartier 2012, 125-139 y Carnegie y Taylor 2012.

<sup>3</sup>Cf. Rosenbach 1902, Hamilton 1994 y Chartier 2012, 212-214.

<sup>4</sup><http://www.fas.harvard.edu/cardenio/>. Sobre la versión de Greenblatt y Mee, véase Chartier 2012, 216-217 y Fuchs 2011.

<sup>5</sup>Cf. Chartier 2008 y 2012.

go que animó a Thomas Shelton a leer y traducir luego, en 1607, la novela cervantina, que llegaría finalmente a las prensas en 1612.<sup>6</sup>

No eran los únicos allegados a Shakespeare que leían español, pues también andaban por allí Leonard Digges, erudito oxoniense, amigo y devoto de Shakespeare, y otro amigo común bien conocido por sus labores como traductor de las *Novelas ejemplares*, *La Celestina* o el *Guzmán de Alfarache*, James Mabbe. Este anduvo por Madrid entre 1611 y 1613 como parte de la embajada de lord Digby. No hay que olvidar que Digges contribuyó al *First Folio* shakespereano con unos versos laudatorios y que las iniciales "I. M." con que se firman otros de esos versos se han venido atribuyendo regularmente a Mabbe.<sup>7</sup> La cuestión es que, en torno a Shakespeare, hubo gentes que conocían la lengua y la literatura españolas que pudieron servirle de cauce para acceder a textos hispánicos, traducidos o no al inglés, que acaso utilizó para urdir alguna de sus obras.

Por eso, mi intención es indagar en los elementos comunes, en los motivos compartidos y aun en las mismas fuentes que pudieron utilizar aun de modo independiente.<sup>8</sup> Al fin y al cabo, eso ha sido y será siempre la literatura desde el lado del receptor: la relación entre textos diversos. En este caso, el objeto de mi atención serán ciertos paralelos —a mi juicio, muy singulares— que pueden establecerse entre *The Winter's Tale* y algunas obras dramáticas cervantinas, en concreto, *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*. Queda meridianamente claro que no pudo haber relación textual directa, pues *The Winter's Tale* hubo de componerse entre 1610 y 1611, para ser representada por primera vez en mayo de 1611, y esas comedias cervantinas no vieron las tablas ni la luz hasta 1615, cuando salieron de la estampa

<sup>6</sup>Cf. Peers 1947 y Darby 1997.

<sup>7</sup>Véase Guarda Massó 1971, Palmer 1999, 66 y 158, Ardila 2009, 4-6, Yamamoto-Wilson 2011, 53-58 y 2012 y Pérez Fernández 2014.

<sup>8</sup>Sobre ese análisis de motivos y fuentes comunes entre Shakespeare y Cervantes, véanse los ejemplos de Luis Martínez 2006, Gómez Canseco y Zunino 2006 y Pedrosa 2007.

las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Lo que me interesa es comprobar cómo, ante los mismos problemas literarios —y especialmente dramáticos—, ambos autores llegaron por separado a soluciones parejas, aunque entendiendo, eso sí, que compartieron un mismo contexto literario e ideológico en la Europa del Renacimiento.

El punto de partida —y aún de llegada— es una de las comedias finales en la trayectoria dramática de Shakespeare, *The Winter's Tale*, en la que el escritor, maduro y por completo dueño de sí mismo, se deja llevar por el hechizo de los cuentos. La historia se inicia con la honda amistad que une desde la infancia a Leontes y Polixenes, ahora reyes respectivamente de Sicilia y Bohemia, que se ve interrumpida por los celos del primero. Leontes, convencido de la infidelidad de su amigo con su esposa Hermione, desata una situación trágica, pues, a pesar de las revelaciones del oráculo de Delfos a favor de la reina, insiste en la condena, llevando a la muerte a Hermione y a su primogénito Mamillius y haciendo que su hija recién nacida, Perdita, sea abandonada en Bohemia, para ser luego recogida y criada por un pastor. Tras un lapso de dieciséis años, Florizel, hijo de Polixenes, se enamora de Perdita y sus amores los llevan de nuevo a Sicilia, donde Leontes reconoce a su hija perdida para descubrir a la postre que Hermione vive aún, pues su muerte fue una farsa con que salvar la vida. La coincidencia a la hora de utilizar la amistad y los celos como raíz para el conflicto que se desarrolla en escena hizo volver los ojos de inmediato hacia *El curioso impertinente*. Bien es cierto que la novelita cervantina tuvo notable impacto en el teatro inglés de la época, incluso antes de su traducción en 1612. Sabemos además que Fletcher, colaborador de Shakespeare en varias obras tardías, le había prestado una notable atención. Sobre esa posibilidad se ha vuelto varias veces, ya sea por parte de críticos dramáticos como Marcos Ordóñez, que, al comentar el montaje de Sam Mendes sobre la comedia shakespereana, apunta: “*Cuento de invierno* empieza como una comedia de cuernos, casi la respues-

ta isabelina a *El curioso impertinente*”,<sup>9</sup> ya fuera por parte estudiosos como Trudi Darby o Brean Hammond.<sup>10</sup>

El influjo directo es, como poco, discutible, ya que ambos autores partieron de fuentes bien diversas. La de Shakespeare está claramente localizada en la novela *Pandosto, or the Triumph of Time* de Robert Greene, publicada en 1588;<sup>11</sup> las de Cervantes, menos precisas, se reparten entre la leyenda de Candaules, rey de Lidia, y de su valido Giges, según la narra Herodoto en sus *Historiae*, el mito de Céfalo y Procris, varias versiones medievales del cuento de los dos amigos y las historias narradas en los cantos XLII y XLIII del *Orlando furioso*, donde Ariosto se detiene en los peligros de la curiosidad.<sup>12</sup> Por otro lado, aunque ambos textos recorren el territorio de la prueba puesta a la propia esposa —como también lo hacen *Othello* o *Cymbeline*—, los verdaderos motores de la acción en Cervantes son la curiosidad y el conocimiento, mientras que Shakespeare parece atender, sobre todo, a los celos y a sus efectos. Si en *The Winter’s Tale* hay una causa externa para las sospechas de Leontes, *El curioso impertinente* es un mero ejercicio intelectual sin otro motivo que la voluntad de comprobar lo ya sabido. Sea como fuere, la influencia de la narración cervantina resulta, a mi juicio, innecesaria, ya que contamos con el antecedente de *Othello*, compuesta en 1604, y con la fuente directa del *Pandosto*. El camino que pretendo seguir es otro y atiende a cuatro motivos presentes en *The Winter’s Tale*, como son

<sup>9</sup>Ordóñez 2009.

<sup>10</sup>En esa dirección se han orientado algunas de sus intervenciones en congresos y seminarios desarrollados a lo largo del año 2016, como Brean Hammond, “Cervantes’s Bones: Or What We Can Learn From Shakespeare’s ‘Lost Play’”, *Cervantes and Shakespeare: 400 years*, University of Oxford, 28-29 de enero de 2016, <http://www.mod-langs.ox.ac.uk/cervantes-shakespeare-400-years>, o Trudi Darby, “Tracherous Friends: Shakespeare’s Variations on a Theme of Cervantes”, *IV Centenario Cervantes Shakespeare (1616-2016)*, Universidad de Alicante, 19-21 de abril de 2016, <http://dfing.ua.es/en/documentos/centenario-cervantes/centenario-jor.pdf>.

<sup>11</sup>Cf. Bullough 1975, 118-124 y 156-199 y Pitcher 2010, 405-446.

<sup>12</sup>Cf. Bobes Naves 2009, Gretter 2014 y, en especial, Güntert 2015.

el contraste entre el mundo pastoril y el cortesano, la caracterización literaria de Perdita, el personaje apicarado de Autolycus y la figura alegórica del Tiempo que aparece al comienzo del acto IV.

*The Winter's Tale* comparte con *Pedro de Urdemalas* un paisaje narrativo pastoril puesto visiblemente en contraste con el mundo urbano y cortesano. La ocasión para introducir ese paisaje pastoril la ofrece en ambos casos la crianza de las dos protagonistas femeninas en ámbitos alejados de la corte. Cabe incluso la posibilidad de que ambos autores, además de su inclinación compartida por lo pastoril, tuvieran en mente alguna fuente común; en especial, dos textos caballerescos que Cervantes leyó y Shakespeare pudo manejar. Me refiero al *Nono libro de Amadís de Gaula, que es la crónica del muy valiente y esforzado príncipe y Caballero de la Ardiente Espada Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva (1530), traducido al francés en 1577, y a la *Segunda parte del Espejo de príncipes y caballeros* de Pedro de la Sierra (1580), traducido al inglés por Margaret Tyler en 1583, como *The Second Part of the Mirrour of Knighthood*. Varios críticos han sostenido que el nombre de Florizel, hijo de Polixenes en la comedia shakespereana, pudiera proceder del *Amadís de Grecia*, pues, como el personaje de Silva, este también se hace pastor para seguir a su amada;<sup>13</sup> y algo similar ocurre con el príncipe Claridiano en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, enamorado también de una pastora.<sup>14</sup>

Pero aquí me interesa especialmente ese contraste buscado por ambos escritores entre el mundo cortesano y el pastoral, que ellos mismos explotan en alguna otra de sus comedias, como *As You Like It* o *La Casa de los Celos*. Aunque los conflictos dramáticos procedan de la corte y parezcan

<sup>13</sup>Cf. Bullough 1975, 133, que señala alguna concomitancia más en las tramas.

<sup>14</sup>Cf. Bullough 1975, 121-122. Sobre las vías de influencia en Shakespeare por medio de Fletcher, véase De Perott 1907, y para una posible influencia directa en *The tempest*, Martínez Ferrero 2013. En general, sobre la concepción shakespereana de lo pastoral en *The Winter's Tale*, véase Bryant 1963, Weinstein 1971, Studing 1982 y Lindenbaum 1986, 91-135.



resolverse en el campo, tanto en Shakespeare como en Cervantes ese mundo rural aparece dibujado con una doble imagen, simultáneamente idealizada y cómica. La versión idealizada de la pastoral no es, en último término, sino un reflejo de la corte, pues reside en personajes de origen real como Belica, Perdita o Florizel. De ahí también la sublimación de bailes y canciones, que, junto con la naturaleza, parecen conformar un entorno tan platónico e irreal como el de las más tópicas narraciones pastoriles. No obstante, la realidad se nos presenta de modo más complejo, pues en ese mundo, como en la corte, también nos encontramos con el engaño, el robo o el interés, a lo que se añade una dimensión de comicidad rústica. Baste recordar, como ejemplo de maldad, el latrocinio de Urdemalas o de Autolycus y, como muestra de degradación burlesca, los nombres de Tarugo y Mostrenco, en Cervantes, o el de Clown, hijo del pastor que acoge a Perdita, en Shakespeare, que no es sino el reflejo del papel de bobos que se les asigna en ambas obras. En ese contraste jocoso, resulta llamativa la similitud de dos escenas en las que los aldeanos se disponen a llevar a cabo una danza, que los nobles contemplan con ojos risueños. En el acto IV de *The Winter's Tale*, los pastores celebran la fiesta de la esquila con una danza a la que asisten el rey Polixeno y su consejero Camilo disfrazados:

SERVANT Master, there is three carters, three shepherds, three neat-herds, three swine-herds, that have made themselves all men of hair; they call themselves saltiers: and they have a dance which the wenches say is a gallimaufry of gambols, because they are not in't; but they themselves are o' the mind (if it be not too rough for some that know little but bowling) it will please plentifully.

SHEPHERD Away! we'll none on't; here has been too much homely foolery already.—I know, sir, we weary you.

POLIXENES You weary those that refresh us: pray, let's see these four threes of herdsmen.

SERVANT One three of them, by their own report, sir, hath danced before the king; and not the worst of the three but jumps twelve foot and a half by the squire.

SHEPHERD . Leave your prating; since these good men are pleased, let them come in; but quickly now.

SERVANT . Why, they stay at door, sir.  
*The servant admits twelve rustics Dancers dressed as Satyrs, who dance to music. Exeunt Servant and Dancers.*

POLIXENES O, father, you'll know more of that hereafter. Is it not too far gone?— 'Tis time to part them.— He's simple and tells much. (IV, 4, 329)<sup>15</sup>

La danza y las burlas que se siguen sobre los usos rústicos por parte de los monarcas y sus cortesanos se repiten en *Pedro de Urdemalas*, donde el alcalde prepara un regocijo con “veinte y cuatro doncellotes, / todos de tomo y de lomo” (II, 1870-871),<sup>16</sup> que es desbaratado por los pajes reales. Como en Shakespeare, se especifica que se trata de un baile exclusivamente masculino: “No quise traer doncellas / por ser danza tan usada, / sino una cascabelada / de mozos parientes de ellas” (II, 1882-1885). Del desbarajuste causado por los cortesanos se queja el alcalde a los monarcas, que piden una muestra de la danza que ha de llevar a cabo Mostrenco:

Vuelve Tarugo, y trae consigo a Mostrenco, tocado a papos, con un tranzado que llegue hasta las orejas, saya de bayeta verde guarnecida de amarillo, corta a la rodilla, y sus polainas con cascabeles, corpezuelo o camisa de pechos; y, aunque toque el tamboril, no se ha de mover de un lugar. (II, 1929, *Acot*)

Por más que el alcalde lo golpee para que baile, el apaleamiento ha dejado al bobo Mostrenco paralizado y los reyes, una vez que los aldeanos han salido de escena, comentan irónicamente el resultado:

REINA El alcalde es extremado.

REY Y la danza bien vestida.

<sup>15</sup>Todas las citas de *The Winter's Tale* proceden de la edición de Pitcher 2010. No se olvide que tanto Cervantes como Shakespeare mezclan en ambas comedias a los personajes reales con villanos, en contra de lo establecido por Lope en su *Arte nuevo*: “La autoridad real no debe / andar fingida entre la humilde plebe” (vv. 163-164).

<sup>16</sup>Las citas de las comedias cervantinas remiten a la edición de 2015.

REINA Bien platicada y reñida,  
y el premio bien esperado. (II, 1958-1961)

Hay un elemento más de conexión que alcanza que vincula la obra shakespeareana con el teatro áureo. Al final del acto III, cuando Antígono lleva a Perdita hasta Bohemia con intención de abandonarla, es sorpresivamente atacado por un oso, que muestra su ferocidad en la misma escena: «A savage clamour! / Well may I get aboard! This is the chase: / I am gone for ever. *Exit, pursued by a bear*» (III, 3, 55-57 *Acot*). Al mismo recurso escenográfico acudió no Cervantes, sino Lope de Vega en la comedia *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, que también gira, a medias entre la aldea y la corte, en torno a los motivos de una reina calumniada y de un príncipe expósito. Los celos del rey Clodoveo al pensar que su mujer ha cometido adulterio con el duque Enrico le llevan a expulsarla de la corte. En su huida acompañada de su fiel Luciano, viene a ponerse de parto al pasar por unos montes, cuando una osa aparece en escena para robar al niño recién nacido:

Sale una osa con un niño envuelto en unos paños, andando en dos pies la osa, y Luciano tras ella con una espada desnuda  
*Luciano* ¡Oh, bestia, suelta el niño! ¡Suelta, suelta!  
 ¡A mí se vuelve! Del furor me aparto; pero, aunque deje sangre y vida envuelta,  
 de entre sus manos cobraré el infante. (I, 985, *Acot*, 989).

Además de un complejo y espectacular recurso escénico con el que asustar a los personajes y sorprender al público, la aparición del oso significa en Shakespeare y en Lope el acceso violento a un *locus amoenus* donde tendrá lugar la educación del príncipe o la princesa destronados.

Sobre ese entorno, a un tiempo idealizado, complejo, turbio y burlesco, destaca la belleza de los nobles protagonistas. En el caso de Shakespeare se trata de Perdita y de Belica en el de Cervantes; ambas –como los personajes de Lope– tienen su origen en familias reales, ambas han sido abandonadas, criadas una por pastores y otra por gitanos y se reintegran finalmente al

mundo que les es propio, el de la corte. El mismo nombre de Perdita parece aludir a su condición de niña perdida, según recuerda el oráculo de Delfos: “if that which is lost be not fund” (III, 1, 133).<sup>17</sup> La misma condición destaca Maldonado, rey de los gitanos en Belica:

REY Gitana tan entendida  
muy pocas veces se ve.

BELICA Soy gitana bien nacida.

REY ¿Quién es tu padre?

BELICA No sé.

MALDONADO Señor, es una perdida. (II, 1658-1662)

Por su parte, el nombre de Belica, aun siendo diminutivo de Isabel, alude tácitamente a la belleza de la joven. Pero, además de la hermosura, ambas doncellas comparten la inclinación al baile y una honestidad mantenida a lo largo de sus existencias, aun cuando el *locus amoenus* en el viven, lejos del que don Quijote dibujaba en su discurso de la Edad de Oro, se vea resquebrajado por el vicio, acaso por influencia de la ciudad y de la corte.

Esa belleza, cuya noticia alcanza a las personas reales, se convierte en indicio de su origen verdadero, pues a todos les parece excepcional. Primero es Camillo quien afirma: “the report of her is extended more than can be thought to begin from such a cottage” (IV, 2, 42-42), para que luego lo confirme el propio Polixenes al verla:

This is the prettiest low-born lass that ever  
Ran on the green-sward: nothing she does or seems  
But smacks of something greater than herself,  
Too noble for this place. (IV, 4, 156-159)

En *Pedro de Urdemalas*, es Maldonado quien comenta al protagonista: “Cuanto su estado la humilla, / tanto más levanta el vuelo / y aspira a

<sup>17</sup>Cf. Bullough 1975, 124-125.

tocar el cielo / con locura y maravilla" (II, 1594-1597). Y lo mismo repite Inés ante el noble Silerio, criado del rey: "Cierta fantasía reina / en ella, que nos enseña / o que lo es o que se sueña / que ha de ser princesa o reina" (II, 1742-1745). Finalmente es el noble Marcelo quien lo corrobora: "Yo la he visto muchas veces, / y hacer y decir mil cosas, / que parece que ya tiene / en las sienes la corona" (III, 2519-2522).<sup>18</sup> En ambos casos, la naturaleza triunfa sobre la educación recibida, primero por los asomos que la belleza ofrece y luego por la virtud del comportamiento, que terminan igualándose platónicamente. Aun así, la confirmación definitiva de ese origen procede las joyas que Marcelo y Antígono dejaron con las niñas abandonadas. En *The Winter's Tale* un cortesano lo detalla: "The mantle of Queen Hermione; her jewel about the neck of it; the letters of Antigonus, found with it, which they know to be his character; the majesty of the creature in resemblance of the mother; the affection of nobleness, which nature shows above her breeding; and many other evidences,—proclaim her with all certainty to be the king's daughter" (V, 2, 32-38), mientras que es el mismo Marcelo quien lo hace en la comedia cervantina:

Esta, que es la que tenía  
 esas joyas, no otra cosa  
 sabe más de lo que supo  
 su madre, y el hecho ignora  
 de los padres de Isabel,  
 tu sobrina, la hermosa. (II, 2527-2532)

No deja de ser significativo que, con una común voluntad de distanciamiento, el reconocimiento de las jóvenes se escenifique de manera indi-

<sup>18</sup>La misma idea de la belleza cuya fama se extiende por todas partes se repite en la primera parte del *Quijote* para encarecer la hermosura de Leandra: "La fama de su belleza se comenzó a extender por todas las circunvecinas aldeas, ¿qué digo yo por las circunvecinas no más, si se extendió a las apartadas ciudades y aun se entró por las salas de los reyes y por los oídos de todo género de gente, que como a cosa rara o como a imagen de milagros de todas partes a verla venían?" (I, 51).

recta, pues el de Perdita lo narran tres caballeros que asistieron al encuentro entre Leontes y su hija, mientras que Cervantes reserva la narración de la historia al cortesano Marcelo. En cualquier caso, la vuelta de Belica y Perdita al lugar que les corresponde significa también la redención de la generación anterior, ya que el personaje cervantino es hija extramatrimonial de la duquesa Félix Alba y del hermano de la reina, y el shakespereano, a juicio del rey Leontes, fruto del adulterio.

La solución definitiva se alcanza por medio de un engaño. En *The Winter's Tale* es Paulina quien presenta a la reina Hermione, a quien Leontes creía muerta, como una estatua que reproduce fielmente su imagen: «Draws a curtain, and reveals the figure of Hermione, standing like a statue» (V, 3, 20, *Acot*). Sin embargo la estatua cobra vida y, como en el caso de Pigmalión de la *Metamorfosis* ovidianas (X, 243-297) termina por celebrarse el reencontro. A un recurso escénico similar acudió de nuevo Lope de Vega para solventar el conflicto del príncipe Felisardo, repuesto en sus derechos a la corona, pero comprometido previamente con Elisa. Gracias a la mediación del gracioso Tristán, Felisardo se dice enamorado de una estatua y termina por casarse con ella, aunque a la postre la figura resulta ser la verdadera Elisa: «Corre Tristán la cortina, detrás de la cual está Elisa, vestida ricamente, el rostro elevado con un velo y las manos como figura de mármol, sin moverse» (v. 3017, *Acot*).<sup>19</sup>

Cuando los príncipes expósitos —Perdita o Belica o los mismos Urson y Felisardo de Lope— se reintegran al orden real, vienen a resolverse los conflictos de las generaciones anteriores, aunque, en el caso de Belica, se deje abierto un nuevo conflicto, desde el momento mismo en que el rey muestre sus deseos carnales hacia la joven.

---

<sup>19</sup>Sobre estas estatuas vivientes en la escenografía de Lope de Vega, véase García Rodríguez 2013: 135-137. Agradezco las observaciones lopescas a mi sabio, generoso y contenido don Gonzalo Pontón.

Pero si los pastores, Florizel, los reyes, Perdita o Belica tienen su origen en una literatura tradicional, de abolengo medieval, tanto Cervantes como Shakespeare dieron entrada en sus comedias a sendos personajes que resultaban nuevos para lectores y espectadores. En *The Winter's Tale*, ese personaje es Autolycus, cuyo nombre y caracterización básica, remite inequívocamente a la literatura griega, pues ya aparece en el libro XIX de la *Odisea* como hijo de Hermes y abuelo de Ulises, dotado de una singular destreza para el robo y el engaño. De hecho, así lo presenta Ovidio en sus *Metamorfosis* XI, 313: "Autolycus furtum ingeniosus ad omne". Esa es su raíz, pero el personaje que traza Shakespeare es mucho más complejo y decisivo en la construcción dramática de la comedia.

Autolycus no aparece hasta la escena III del cuarto acto, y lo hace solo y cantando, para de inmediato presentarse ante los espectadores por medio de una pequeña autobiografía:

My father named me Autolycus; who being, I as am, littered under Mercury, was likewise a snapper-up of unconsidered trifles. With die and drab I purchased this caparison; and my revenue is the silly-cheat: gallows and knock are too powerful on the highway; beating and hanging are terrors to me; for the life to come, I sleep out the thought of it. (IV, 3, 24-30)

Al poco se cruza en su camino el simple Clown, hijo del pastor que acogió a Perdita, al que se dispone a robar, haciéndole creer que ha sido desvalijado por un ladrón que, al cabo, es él mismo:

A fellow, sir, that I have known to go about with troll-my-dames; I knew him once a servant of the prince; I cannot tell, good sir, for which of his virtues it was, but he was certainly whipped out of the court [...]. He hath been since an ape-bearer; then a process-server, a bailiff; then he compassed a motion of the Prodigal Son, and married a tinker's wife within a mile where my land and living lies; and, having flown over many knavish professions, he settled only in rogue: some call him Autolycus. (IV, 3, 85-98)

Hasta el final de la obra, Autolycus pone en práctica su filosofía de vida, cambiando de disfraces y personalidad, engañando a unos y otros y

asumiendo un significativo papel en la trama, pues, en buena medida, actúa como enlace entre el mundo rural y el cortesano. Al principio asegura haber trabajado para el príncipe: “I have serv’d Prince Florizel, and in my time wore three-pile; / but now I am out of service” (IV, 4, ), para luego integrarse en el paisaje pastoral que domina el acto IV y intentando finalmente retornar a la corte.

La soledad y la mutabilidad del personaje, así como su presentación en primera persona apuntan directamente al modelo literario de la picaresca. De hecho, en la relación de personajes que aparece al final de la comedia en la página 303 del *First Folio* impreso en 1623, primer testimonio de *The Winter’s Tale*, se lee inequívocamente: “Autolycus, a rogue”, tal como él mismo se había presentado en el texto: “he settled only in rogue” (IV, 3, 97), un pícaro. No es mucho que Geoffrey Bullough afirmara: “In his gusto, impertinence, and frank self-interst, Autolycus recalls picaresque heroes like Lazarillo de Tormes”.<sup>20</sup> Y recuérdese que el *Lazarillo* se tradujo al inglés en 1586 y fue reimpresso en 1596, y que ese mismo año salió la continuación de Juan de Luna. Por si fuera poco, James Mabbe anduvo, como antes vimos, en el entorno de Shakespeare, aunque su traducción del *Guzmán*, *The Rogue or The Life of Guzman de Alfarache*, no vería la luz hasta 1622.

Esa naturaleza literaria también define a Pedro de Urdemalas, protagonista de la comedia cervantina, que se mantiene solo a lo largo de la obra y también se presenta por medio de una pequeña autobiografía: “Yo soy hijo de la piedra, / que padre no conocí” (I, 600-601). Como Autolycus, destaca de sí mismo su condición de engañador, asegurando que aprendió muy pronto a “hurtar... y mentir” (I, 614-615), que se acomodó “al rateuelo oficio” (I, 636) y llegó a saber “de la hampa” (I, 648), engañando a inocentes y bobos, aunque, a decir verdad, sus delitos resultan casi siem-

---

<sup>20</sup>Bullough 1975, 131.



pre menores;<sup>21</sup> anduvo asimismo con busconas, como "la Escalanta" y "la Becerril" (I, 670-671) y, ajustándose a la trayectoria del pícaro, cambio repetidamente de amos y de oficios. Esa condición proteica les lleva a mudar de personalidad varias veces a lo largo de las comedias. Así, Autolycus se muestra como viajero asaltado, buhonero (IV, 4, 220) o falso cortesano, mientras que Urdemalas, en constante transformación, comienza como labrador, para ejercer luego de gitano, ciego fingido, ermitaño, estudiante y actor. Y hay más, porque Urdemalas también ha dejado la ciudad "y víneme al campo" (I, 740), compartiendo con el personaje shakespereano un mismo paisaje literario que Adrián J. Sáez ha definido con precisión: "Amores campesinos, bailes y canciones, disputas jocosas, ingeniosos engaños y trueques de identidad en un ambiente popular son algunos de los elementos que componen una comedia armada con puros materiales de ficción".<sup>22</sup> No otra cosa puede decirse de *The Winter's Tale*.

Hay, sin embargo, un elemento que no forma parte en la caracterización del pícaro clásico y que, sin embargo, comparten los personajes de Shakespeare y Cervantes: la condición artística. Resulta que Autolycus no solo canta,<sup>23</sup> sino que ha andado por ahí con un retablo de títeres representando una fábula evangélica: "he compassed a motion of the Prodigal Son" (IV, 3, 94-95).<sup>24</sup> Por su parte, Urdemalas, que también tiene sus dejes poéticos, termina en actor, multiplicando así su condición proteica:

Ya podré ser patriarca,  
pontífice y estudiante,  
emperador y monarca,  
que el oficio de farsante  
todos estados abarca. (III, 2865-2869)

<sup>21</sup>Cf. Pafford 1963, LXXX para Autolycus y, para Urdemalas, Sáez 2015, 149.

<sup>22</sup>Sáez 2015, 147.

<sup>23</sup>Autolycus canta cinco de las seis canciones de la comedia y participa en la sexta. Cf. Pafford 1863, LXXXI.

<sup>24</sup>Respecto a este pasaje, véase Pitcher 2003, 256.

La de Urdemalas es una figura complementaria a la de otro pícaro cervantino, como Ginés de Pasamonte, que primero escribe la historia de su vida y luego, bajo la advocación de maese Pedro, termina también regentando un retablo de títeres en compañía de mono amaestrado, similar al de Autolycus, que también anduvo por ahí con un mono adiestrado: “He hath been since an ape-bearer” (IV, 3, 94).<sup>25</sup> En los tres casos, arte y vida vienen a confluir en la imagen del pícaro y en su defensa de la propia libertad picaresca.

Para el cuarto y último motivo, trasladaremos el punto de referencia cervantino de *Pedro de Urdemalas* a otra comedia picaresca, *El rufián dichoso*, construida, como *The Winter's Tale*, en torno a dos partes argumentales. Esa división implica un salto temporal y cronológico, que tiene lugar al comienzo de la segunda jornada, gracias al cual el protagonista pasa de pícaro a santo y la acción se traslada de Sevilla a México. Para justificar el salto, Cervantes sacó dos personajes alegóricos a escena: “Salen dos figuras de ninfas vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo: en la una viene escrito Curiosidad; en la otra, Comedia” (II, 1218*Acot*). En un diálogo metalingüístico, la Curiosidad se queja de las novedades arbitrarias introducidas en el teatro y la Comedia se defiende alegando las necesidades del género:

Ya represento mil cosas,  
no en relación, como de antes,  
sino en hecho; y así, es fuerza  
que haya de mudar lugares,  
que, como acontecen ellas  
en muy diferentes partes,  
voime allí donde acontecen,  
disculpa del disparate. (II, 1245-1252)

La Comedia narra en breve el lapsus de tiempo y el cambio en la acción entre dos continentes: “A México y a Sevilla / he juntado en un

<sup>25</sup>Cf. *Don Quijote de la Mancha* I, 22 y II, 27.

instante, / surciendo con la primera / esta y la tercera parte”, algo que la Curiosidad acepta, aunque solo a regañadientes: “Aunque no lo quedo en todo, / quedo satisfecho en parte, / amiga; por esto quiero, / sin replicarte, escucharte” (II, 1289-1292 y 1309-1312). Las reservas de la Curiosidad tienen mucho que ver con las ideas del teatro clásico y con la defensa –más retórica que otra cosa– de las unidades aristotélicas de tiempo y lugar, tal como argumentaba el licenciado Pero Pérez en el capítulo XLVIII del primer *Quijote*:

Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? [...] ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y, así, se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?

El mismo problema se planteó Shakespeare en *The Winter's Tale*, recurriendo a una similar solución dramática, cuando, en la escena primera del acto IV, una personificación alegórica del Tiempo se presenta para ejercer, como se indica en la didascalia, las funciones dramáticas del coro: “Enter Time, the Chorus” (4, 1, 1). El Tiempo se dirige a los espectadores a mitad de la comedia para explicarles que la niña recién nacida que acababa de ser abandonada al final del acto anterior tiene ahora dieciséis años, rompiendo de manera radical con los principios establecidos por la *Poética* de Aristóteles. Es por ello por lo que el primer discurso del personaje alegórico, como ocurre con la Comedia cervantina, no tiene otro objeto que una autojustificación metaliteraria:

Impute it not a crime  
To me or my swift passage, that I slide  
O'er sixteen years, and leave the growth untried  
Of that wide gap [...].

Your patience this allowing,  
I turn my glass, and give my scene such growing  
As you had slept between (IV, 1, 4-17)

Lo que sigue es simplemente la narración de lo que ha sucedido en ese intervalo de tiempo, para establecer, como señala Howard Felperin, “on the spur of the moment a convention crucial to our acceptance and understanding of what is to follow”.<sup>26</sup> Shakespeare ya había hecho algo similar con el personaje de Gower en *Pericles, Prince of Tyre*, que actúa como una suerte de narrador, reapareciendo varias veces a lo largo de la obra, entre otras cosas, para excusar en términos similares las faltas cometidas contra la unidad en el tiempo o en el espacio:

Thus time we waste, and longest leagues make short;  
Sail seas in cockles, have an wish but for't;  
Making, to take your imagination,  
From bourn to bourn, region to region. (IV, 4)<sup>27</sup>

Más allá de las loas que abrían muchas comedias, no se han señalado antecedes directos para esta escena de *El rufián dichoso*; y aunque para Shakespeare se ha apuntado el modelo de *The Thracian Wonder*, donde también aparece una personificación del Tiempo “with an hourglass” (I, 3, 15 *Acot*),<sup>28</sup> la fuente originaria pudieron ser las personificaciones morales que procedían del teatro religioso.<sup>29</sup> Probablemente se trataba de un recurso teatral anticuado y tosco, pero resulta significativo que ambos autores lo utilizaran en un desplazamiento desde lo moral hacia lo literario. No es solo que en

<sup>26</sup>*Op. cit.*, p. 116.

<sup>27</sup>Al respecto, véase Luis Martínez 2006, 277-278.

<sup>28</sup>Cf. Crupi 1971, Bullough 1975, 142 y Pafford 1963, XXXV.

<sup>29</sup>Cf. Greenblatt, 2012, 30-34. El propio Cervantes utilizó figuras alegóricas para mostrar ante el público los conflictos internos de los personajes y se jacta de ello en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*: “fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes”.

ambas comedias la trama se interrumpa por medio de esas figuras alegóricas, sino que tanto en *The Winter's Tale* como en *El rufián dichoso* toman la escena para reflexionar sobre las unidades de tiempo y espacio, para poner distancia con la acción dramática, contemplándola desde fuera, y para sustentar la libertad del escritor.

Esa libertad creativa es la que, en último término, hizo confluír las trayectorias de Shakespeare y Cervantes en su plena madurez intelectual. De ahí que, más allá de retóricas dramáticas, su decisión común fuera romper con los límites establecidos por las preceptivas y arrasar con el concepto de verosimilitud. Al fin y al cabo, ni *The Winter's Tale* ni *Pedro de Urdemalas* eran obras históricas —a las que ambos autores fueron tan inclinados—, mientras que *El rufián dichoso* es una comedia de santos, género en el que el prodigio todavía era posible. La opción que compartieron fue el territorio literario del *romance*, donde personajes idealizados viven rodeados de pasmo y de maravilla.<sup>30</sup> A ello añadieron elementos de la literatura palatina, de la pastoral y de la picaresca, respondiendo acaso al estímulo que ofrecían obras de la narrativa caballerescas como el *Amadís de Grecia* o el *Espejo de príncipes y caballeros*, donde esa mezcla ya se había ensayado.

La prueba inequívoca del completo dominio con la que ambos autores afrontaron la escritura de ambas obras es la importancia que en ellas adquieren los elementos metateatrales. En *The Winter's Tale*, la autoconciencia de la representación se hace una y otra vez patente ante el espectador, ya sea cuando Perdita, todavía como pastora, recuerda: "Methinks I play as I have seen them do / In Whitsun pastorals" (IV, 4, 133-134), cuando uno de los caballeros que narra la anagnórisis apunta: "The dignity of this act was worth the audience of kings and princes; for by such was it acted" (V, 2, 78-79) o cuando Polixenes cierra la comedia:

---

<sup>30</sup>Para el *romance* en ambos autores ver, Luis Martínez 2006.

Good Paulina,  
 Lead us from hence; where we may leisurely  
 Each one demand, and answer to his part  
 Perform'd in this wide gap of time, since first  
 We were dissever'd: hastily lead away! (V, 3, 150-155)

En *Pedro de Urdemalas*, el mismo protagonista, mutado ya en actor, anuncia que al día siguiente habrá una nueva representación, pero no en la realidad —la de la comedia—, sino en el teatro, dejando abierto un final que se repetirá indefinidamente, aunque jugando de nuevo con las unidades aristotélicas:

Mañana en el teatro se hará una,  
 donde por poco precio verán todos  
 desde principio al fin toda la traza,  
 y verán que no acaba en casamiento,  
 cosa común y vista cien mil veces,  
 ni que parió la dama esta jornada,  
 y en otra tiene el niño ya sus barbas,  
 y es valiente y feroz, y mata y hiende,  
 y venga de sus padres cierta injuria,  
 y al fin viene a ser rey de un cierto reino  
 que no hay cosmografía que le muestre.  
 De estas impertinencias y otras tales  
 ofreció la comedia libre y suelta,  
 pues, llena de artificio, industria y galas,  
 se cela del gran Pedro de Urdemalas. (III, 3169-3183)

Poco más. Aun así, las afinidades y coincidencias entre Shakespeare y Cervantes —y aun con el mismo Lope de Vega— son lo suficientemente llamativas como para analizar las repuestas comunes que dieron a la literatura y al mundo e indagar en las fuentes comunes de las que pudieron servirse al tiempo, aun cuando fuera de manera indirecta. Al fin y al cabo, compartieron no solo el genio y la cronología, sino un mismo imaginario

colectivo, y un arsenal de lecturas, en un entorno cultural que se caracterizó por un intercambio de textos y de ideas mucho mayor de lo que, en principio, pudiéramos pensar.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, Catherine M.S. ed. (2009), *The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ARDILA, John A. G. (2009), "The Influence and Reception of Cervantes in Britain, 1607-2005", John A. G. Ardila (ed.), *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Leeds: Modern Humanities Research Association y Maney Publishing, pp. 2-31.
- ASTRANA MARÍN, Luis (1932), "Estudio preliminar", William Shakespeare, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, pp. 13-130.
- ASTRANA MARÍN, Luis (1948-1958), *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid: Instituto Editorial Reus, 6 tomos y 7 vols.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> Carmen (2009), "Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas", *Dialogía*, 4, pp. 118-141.
- BRYANT, Jerry H. (1963), "The Winter's Tale and the Pastoral Tradition", *Shakespeare Quarterly*, 14.4, pp. 387-398.
- BULLOUGH, Geoffrey (1975), *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare. Volume VIII, Romances: Cymbeline, The Winter's tale, The Tempest*, London-New York: Routledge and Kegan Paul y Columbia University Press.
- CARNEGIE, David y TAYLOR, Gary (2012), *The Quest for Cardenio: Shakespeare, Fletcher, Cervantes, and the lost play*, Oxford: Oxford University Press.
- CERVANTES, Miguel de (2015), *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española.
- CHARTIER, Roger (2012), *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare*, Madrid: GEDISA.
- CHARTIER, Roger (2008), "¿Cómo leer un texto que ya no existe? Cardenio entre Cervantes, Shakespeare y algunos otros", *Dossier*, 8. <http://www.revistadossier.cl>.
- CLARK, Sandra (2002), "Cervantes's *The Curious Impertinent* in some Jacobean Plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, 79, pp. 477-489.
- CRO, Stelio (2009), "The Utopian in Cervantes and Shakespeare", John A. G. Ardila (ed.), *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Leeds: Modern Humanities Research Association y Maney Publishing, pp. 234-241.
- CRUPI, Charles (1971), "The Winter's Tale and The Thracian Wonder", *Archive für das Studium der Neueren Sprachen un Literaturen*, 207, pp. 341-347.
- DARBY, Trudi L. (1997), "Cervantes in England: The Influence of Golden-Age Prose on Jacobean Drama", *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, pp. 425-441.
- DARBY, Trudi L. (2009), "Cervantes on the Jacobean Stage", John A. G. Ardila (ed.), *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Leeds: Modern Humanities Research Association y Maney Publishing, pp. 206-222.
- DE ARMAS WILSON, Diana de (1987), "Passing the Love of Women: The Intertextuality of *El curioso impertinente*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7.2, pp. 9-28.
- DE PEROTT, Joseph (1907), *Beaumont and Fletcher and the Mirror of Knighthood*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- DUQUE, Pedro (1991), *España en Shakespeare*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- FELPERIN, Howard (1972), *Shakespearean Romance*, Princeton, Princeton University Press.
- FREEHAFFER, John (1969), "Cardenio, by Shakespeare and Fletcher", *PMLA*, 84, pp. 501-513.

- FUCHS, Barbara (2011), "Influence Appropriation Piracy. The Place of Spain in English Literary History", Roze Hentschell y Kathy Lavezzo (eds.), *Essays in Memory of Richard Helgerson. Laureations*, Newark: University of Delaware Press, pp. 3-18.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Eva (2013), *La puesta en escena de Lope de Vega*, tesis de doctorado, Universidad de Oviedo.
- GERHARD, Sandra (1982), *Don Quixote and the Shelton Translation*, Madrid: Porrúa.
- GREENBLATT, Stephen (2012), *Will In The World: How Shakespeare Became Shakespeare*, London: Random House.
- GRETTER, Sarah (2014), "Amistad y celos cervantinos", Emilio Martínez Mata (ed.) *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid: Fundación M<sup>a</sup> Cristina Masaveu Peterson, pp. 210-216.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2013), "Discretos desvergonzados. Otras tramas en las comedias de Cervantes", Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *La desvergüenza en la comedia española*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 103-122.
- GÓMEZ CANSECO, Luis y ZUNINO, Cinta (2006), "Razones para las sinrazones de Apuleyo: Cervantes y Shakespeare frente al *Asno de oro*", Zenón Luis Martínez y Luis Gómez Canseco (eds.), *Entre Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento. Between Shakespeare and Cervantes: Trails along the Renaissance*, Newark: Juan de la Cuesta, pp. 307-351.
- GUARDIA MASSÓ, Pedro (1971), *James Mabbe, eminente hispanista oxoniense del siglo XVII. Personalidad literaria. Estudio de varios manuscritos inéditos y del The Spanish Bawd*, tesis de doctorado, Universidad de Barcelona. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/43174>.
- GÜNTERT, Georges (2015), "El curioso impertinente: Nuevas perspectivas críticas", *Anales cervantinos*, 47, pp. 183-208.
- HAMILTON, Charles (1994), *William Shakespeare and John Fletcher: Cardenio or The Second Maiden's Tragedy*, Lakewood: Glenbridge.
- LINDENBAUM, Peter (1986), *Changing Landscapes: Anti-Pastoral Sentiment in the English Renaissance*, Athens, University of Georgia Press.
- LUIS MARTÍNEZ, Zenón (2006), "Preposterous Things Shown with Propriety: Cervantes, Shakespeare, and the Arts of Narrative", Zenón Luis Martínez y Luis Gómez Canseco (eds.), *Entre Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento. Between Shakespeare and Cervantes: Trails along the Renaissance*, Newark: Juan de la Cuesta, pp. 259-305.
- MARTÍNEZ FERRERO, Marta (2013), "Episodios caballerescos del *Espejo de príncipes y caballeros* en *La tempestad* de Shakespeare: posibles transferencias", *Tirant*, 16, pp. 337-352.
- ORDÓÑEZ, Marcos (2009), "El *Blonde on blonde* de Shakespeare", *El País*, 2.5. [http://elpais.com/diario/2009/05/02/babelia/1241219175\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/05/02/babelia/1241219175_850215.html).
- PAFFORD, John H. P. (1963), "Introduction", William Shakespeare, *The Winter's Tale*, London, Routledge, pp. XV-LXXXIX.
- PALMER, Alan y Veronica (1999), *Who's Who in Shakespeare's England*, New York: St. Martin Press.
- PEDROSA, José Manuel (2007), "Cervantes, Ruiz de Alarcón, Shakespeare y la noche de San Juan: *Pedro de Urdemalas, Las paredes oyen, A Midsummer Night's Dream*", Héctor Brisoso (ed.), *Cervantes y el mundo del teatro*, Kassel: Reichenberger, pp. 73-118.
- PEERS, Edgar A. (1947), "Cervantes in England", *Bulletin of Spanish Studies*, 25, pp. 226-238.
- PEERY, William (1946), "The Curious Impertinent en *Amend for Ladies*", *Hispanic Review*, 14, pp. 344-353.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, José M<sup>a</sup> (2014), "Translation, Diplomacy and Espionage: New Insights into James Mabbe's Career", *Translation and Literature*, 23.1, pp. 1-22.
- PITCHER, John (2003), "Some call him Autolykus", Ann Thompson y Gordon McMullan (eds.), *In Arden: Editing Shakespeare. Essays In Honour Of Richard Proudfoot*, London: Bloomsbury Publishing, pp. 252-268.
- PITCHER, John (2010), "Introduction", en William Shakespeare, *The Winter's Tale*, London: A C Black, pp. 1-136 y 349-468.



- POTTER, Nicholas (2009), *Shakespeare's Late Plays: Pericles, Cymbeline, The Winter's Tale, The Tempest*, New York: Palgrave Macmillan.
- PYLE, Fitzroy (1969), *The Winter's Tale: A Commentary on the Structure*, London: Routledge K. Paul.
- ROSENBACH, Abraham S. (1902), "The Curious Impertinent in English Dramatic Literature before Shelton's Translation of *Don Quixote*", *Modern Language Notes*, 17, pp. 357-367.
- SÁEZ, Adrián J. (2015), "Lecturas cervantinas: *Pedro de Urdemalas*", Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid: Real Academia Española, II, pp. 146-156.
- SALERNO, Henry (2015), *Double Falshood and the Shakespeare's Cardenio: A Study of a "Lost" Play*, Philadelphia: X-libris.
- SECORD, Arthur (1948), "I.M. of the First Folio Shakespeare and Other Mabbe Problems", *Journal of English and Germanic Philology*, 47.4, pp. 374-381.
- SHAKESPEARE, William (1623), *Comedies, Histories Tragedies*, London: Isaac Iaggard y Edward Blount.
- SHAKESPEARE, William (2010), *The Winter's Tale*, John Pitcher (ed.), London: A C Black.
- SHAKESPEARE, William (2012), *Cuento de invierno*, Marcelo Cohen (trad.), *Obras completas IV. Romances*, Barcelona: Debolsillo, pp. 503-602.
- SHAKESPEARE, William y FLETCHER, John (1994), *Cardenio, or, The second Maiden's Tragedy*, Charles Hamilton (ed.), Lakewood: Glenbridge Pub.
- STUDING, Richard (1982), "Shakespeare's Bohemia Revisited: A Caveat", *Shakespeare Studies*, 15, pp. 217-26.
- The Thracian Wonder by William Rowley and Thomas Heywood: A Critical Edition* (1997), Michael Nolan (ed.), Salzburg: Universität Salzburg.
- THEOBALD, Lewis (2010), *Double Falsehood*, ed. Brean Hammond, London: Arden Shakespeare.
- VEGA, Lope de (1997), *El nacimiento de Urdón y Valentín*, Patrizia Campana y Juan Ramón Mayol (eds.), *Comedias. Parte I*, Lleida: Milenio, pp. 981-1148.
- VEGA, Lope de (2005), *El mármol de Felisardo*, Beatriz Aguilar y Benet Marcos (eds.), *Comedias. Parte VI*, Lleida: Milenio, pp. 1571-1702.
- VEGA, Lope de (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid Cátedra.
- WEINSTEIN, Philip M. (1971), "An Interpretation of Pastoral in *The Winter's Tale*", *Shakespeare Quarterly*, 22.2, pp. 97-109.
- YAMAMOTO-WILSON, John (2011), "James Mabbe: Reassessment of a Stuart Hispanist", *English Literature and Language*, 47, pp. 53-63.
- YAMAMOTO-WILSON, John (2012), "Mabbe's Maybes: A Stuart Hispanist in Context", *Translation and Literature* 21, pp. 319-342.

recibido: marzo de 2017

aceptado: mayo de 2017



EL “QUIJOTE” ANTES DEL “QUIJOTE”: UNA NUEVA  
MIRADA SOBRE LA “CONTRADICCIÓN DE LOS CATORCE  
ARTÍCULOS DE LA FE CRISTIANA”<sup>1</sup>

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS  
Universidad Complutense de Madrid

**Title:** *Quixote* before *Quixote*: a new look at *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana*

**Abstract:** A new edition of the “Prologue to the author” of the *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana* that Ibrahim Taibálí wrote in 1637 is given, and which recalls an episode in Alcalá de Henares in August 1604, where *Don Quixote* is quoted months before the printing of the book in the presses of Juan de la Cuesta. The topic of the various types of readers of the work referred to in the prologue also allows us to return to the subject of *Don Quixote* as a book of chivalry and the different readers who came to him in Spain and in Europe.

**Key words:** Miguel de Cervantes. *Quixote*. *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana*. Reception of the work. Books of chivalry.

Los primeros ejemplares del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, impresos por Juan de la Cuesta y financiados por el librero Francisco de Robles, pudieron comprarse y leerse en los primeros meses de 1605 –e incluso algunos privilegiados lo pudieron hacer en la Corte en Valladolid en los últimos días del mes de diciembre de 1604. Pero ¿se conocieron las aventuras caballerescas del hidalgo manchego antes de su difusión impresa?

Tres testimonios datados en 1604, que la crítica ha analizado desde muy diferentes perspectivas, parece que nos obligan a tener que contestar afirmativamente a que se difundió un *Quijote*, un particular *Quijote* antes del *Quijote* impreso por Cuesta y financiado por Robles, el *Quijote* tal y como hoy lo conocemos y leemos. El “Prólogo al autor” de la *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana* de Ibrahim Taibálí es uno de ellos, y una nueva edición de este testimonio dado a conocer en 1948 será el ob-

---

<sup>1</sup>Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i del MINECO DHuMAR Humanidades Digitales, Edad Media y Renacimiento. 1. Poesía 2. Traducción (FFI2013-44286-P) y del Proyecto Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española) (FFI2014-51781-P), concedidos por el Ministerio de Economía y Competitividad.

jeto de estas páginas. Pero antes, quisiera, al menos, recordar los otros dos testimonios para así tener completo el marco general de referencia de los primeros momentos de la difusión del *Quijote*, incluso antes de contar con un texto impreso.

Adolfo-Federico de Schack dio a conocer en 1854 una carta de Lope de Vega fechada en agosto de 1604, en que hablaba ya del *Quijote* y de Cervantes, una pieza más del enfrentamiento entre los dos escritores, que había comenzado unos años antes. En ella, entre otras noticias, Lope escribe lo siguiente:

De poetas no digo: buen siglo es este. Muchos en cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don *Quijote*.<sup>2</sup>

No me interesa ahora entrar en detalles sobre la autenticidad o no de la carta, que es la primera de las conservadas de Lope de Vega y una de las pocas que no envía al Duque de Sesa, sino constatar el hecho de su existencia y del aviso a los poetas que pudieran estar convocados por Cervantes para participar en los poemas preliminares de un inminente *Quijote* que va a pasar por las prensas; poetas sordos a su llamada que, en un giro genial cervantino, se transformarán en personajes de los propios libros de caballerías, en instancias de papel al que ni el propio Lope tenía el poder de atacar, criticar o silenciar.

Por su parte, *La pícaro Justina*, una curiosa novela picaresca impresa en 1605 en Medina del Campo y terminada de escribir en agosto de 1604, saldrá acompañada de una serie de poemas preliminares, entre los que destaca un poema de cabo roto, en esa composición métrica atribuida su invención al poeta sevillano Alonso Álvarez de Soria a principios del siglo XVII, y que

---

<sup>2</sup>Cito por Agustín G. de Amezúa, ed., *Epistolario de Lope de Vega y Carpio* (Tipografía de Archivos 1935/Real Academia Española, 1989). Véase también la edición más moderna de Antonio Carreira, Madrid, Fundación Castro, 2008.

debió ser muy popular en estos años, pues aparece tanto en los preliminares del *Quijote* como en el poema satírico contra Lope atribuido a Góngora. Poema que llama la atención porque coloca el éxito del *Quijote* al mismo nivel de los grandes best-sellers del momento, las novelas más conocidas como son *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y la *Celestina*:

Soy la rein- de Picardí-,  
 más que la Rud- conoci-,  
 más famo- que doña Olí-,  
 que Don Quijo- y Lazari-,  
 que Alfarach- y Celesti-

Curiosas referencias, que hablan de un éxito anunciado o de un éxito ya constatado, de un éxito buscado y necesitado. ¿Estrategias editoriales que se nos escapan? ¿Realidades de difusión que van más allá de los objetos que han pervivido en el tiempo y que nos permiten recuperar las imágenes del pasado, como son los documentos o los libros? ¿Hasta qué punto el librero Francisco de Robles puede estar apoyando o siendo víctima de las críticas por parte de buena parte de los impresores y libreros del momento, de esa industria que, poco a poco, volvía a respirar aires de bonanza después de las crisis financieras de los años más oscuros del reinado de Felipe II? ¿Se daban las condiciones para que pudiera publicarse el *Quijote* antes de 1605? Seguramente, no. Sin duda, no antes de la revolución editorial que supuso el éxito sin precedentes de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán en 1599, que permitió soñar con una fuente rápida y eficaz para afianzar la industria editorial hispánica: el best-seller como herramienta editorial y no solo como aventura o sorpresa. ¿Acaso no era posible la construcción elaborada de un éxito de ventas en el siglo XVII, en determinados géneros y en particulares circunstancias, como aún hoy, cuatro siglos después, se sigue haciendo?

El tercero de los testimonios que nos remite a un *Quijote* antes del *Quijote* impreso ofrece claves y respuestas que la crítica, hasta ahora, ha

pasado por alto. Se trata de la *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana, misa y sacrificios, con otras pruebas y argumentos contra la falsa Trinidad*, que fue compuesto en 1637 por el morisco Ibrahim Taibilí (Juan Pérez en España) en la ciudad tunecina de Tazator o Tazatores (hoy Testour). Fue Jaime Oliver Asín quien lo dio a conocer en 1948,<sup>3</sup> pieza fundamental para poder ahondar en la idea de que hubo una edición del *Quijote* anterior a la conocida de 1605.

El códice, en formato cuarto y en muy cuidada factura, se conserva en la Biblioteca Casanatense de Roma: ms. 1976. Es una copia autógrafa de 119 folios realizada a dos tintas, y puede fecharse en años muy próximos a los de su composición en 1637. La calidad de la misma puede apreciarse desde el mismo íncipit, donde la tinta negra alterna con la roja, en una cuidada caligrafía. (imagen 1), hasta el inicio de cada uno de los capítulos (imagen 2).

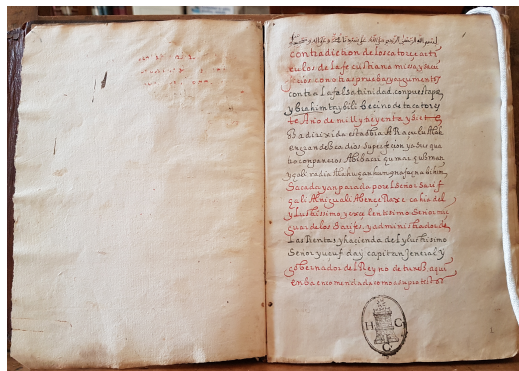


Imagen 1: Íncipit

<sup>3</sup> Oliver Asín, Jaime, *El "Quijote" de 1604*, Madrid, S. Aguirre, 1948.

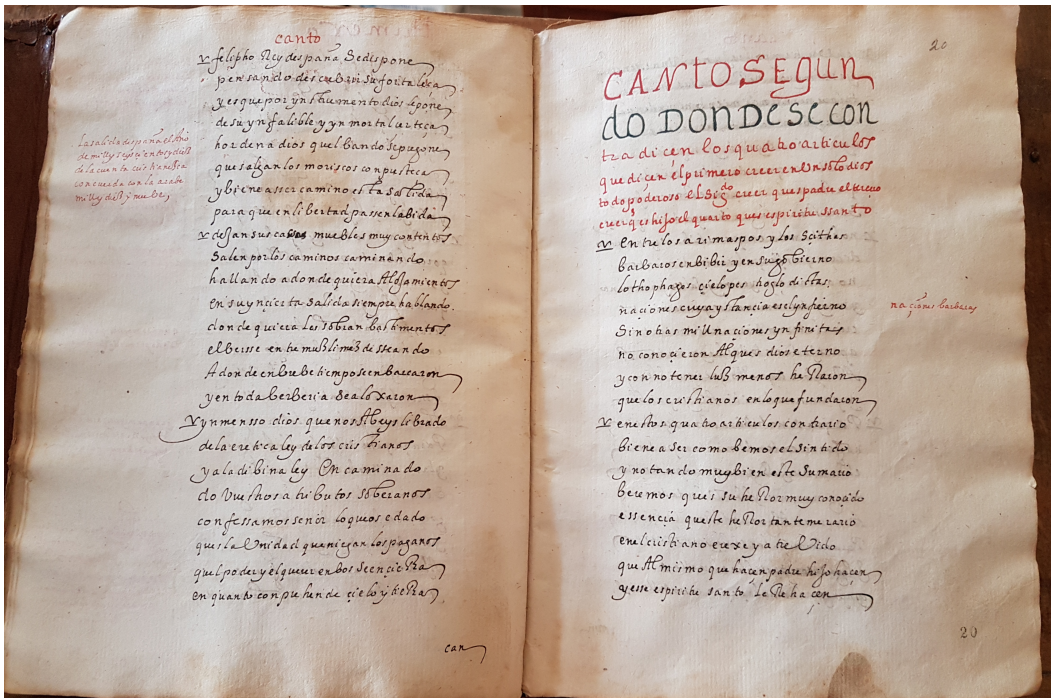


Imagen 2: Inicio del capítulo 2

Jaime Oliver Asín conoció el manuscrito gracias a unas fotografías de los folios 14r y 14v, de no muy buena calidad, que reprodujo en su libro de 1948. Las imágenes que ahora ofrecemos, gracias a la cortesía de la Biblioteca Casanatense de Roma, permite ofrecer una imagen diferente tanto del códice como del “Prólogo al lector”, que es la parte que más nos interesa; lecturas e ideas que serán remarcadas por comentarios en rojo en los márgenes.

En el texto, un antiguo propietario, seguramente de origen morisco, Yusuf Qurnurur, escribió al inicio de algunos capítulos un texto en árabe, como el que aparece al comienzo del libro primero, que se traduce como: “En nombre de Alá el Clemente el Misericordioso, Dios bendiga y salve al Profeta Muhammad, a su familia y a sus compañeros”<sup>4</sup> (imagen 3).

<sup>4</sup>Agradezco a mi compañero de Universidad, el profesor Ahmed-Salem Oud Mohamed Baba la traducción de los fragmentos árabes que aparecen en el manuscrito.

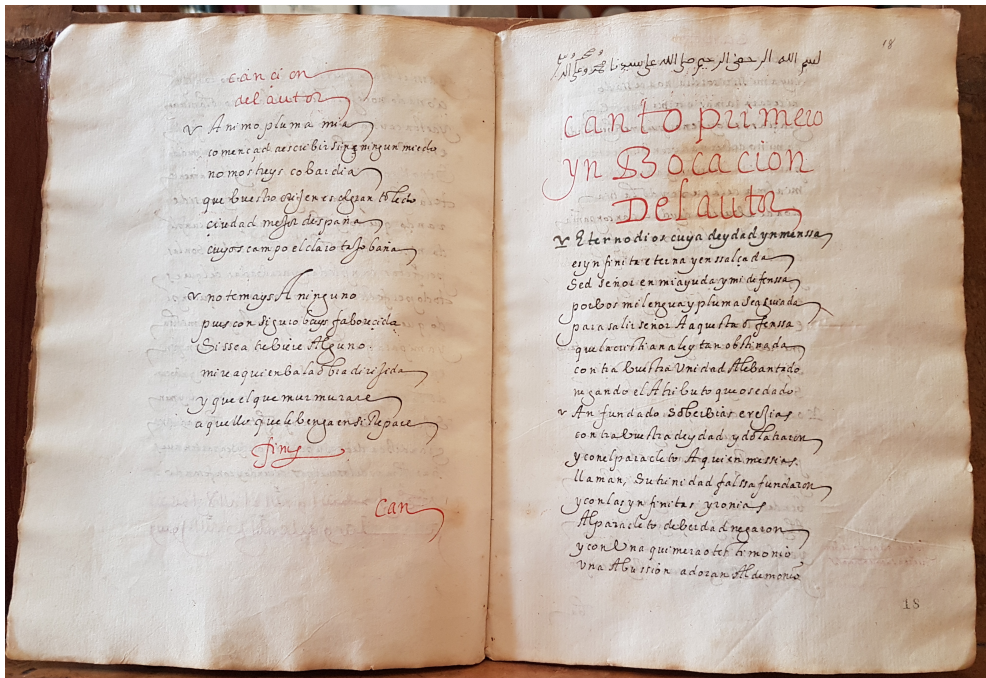


Imagen 3: Inicio del capítulo primero, con unas anotaciones en árabe

A pesar de estar escrito en 1637, *La contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana* comienza con un prólogo, que relata una anécdota que recuerda el autor haber vivido en agosto de 1604 en Alcalá de Henares. Este es el texto y este el recuerdo, estas son las reproducciones de los folios que conserva este curioso testimonio de la temprana difusión del *Quijote* en suelo castellano (imágenes 4 y 5).<sup>5</sup>

<sup>5</sup>Como criterios de edición, sigo los de la red CHARTA (<http://www.redcharta.es/criterios-de-edicion/>)



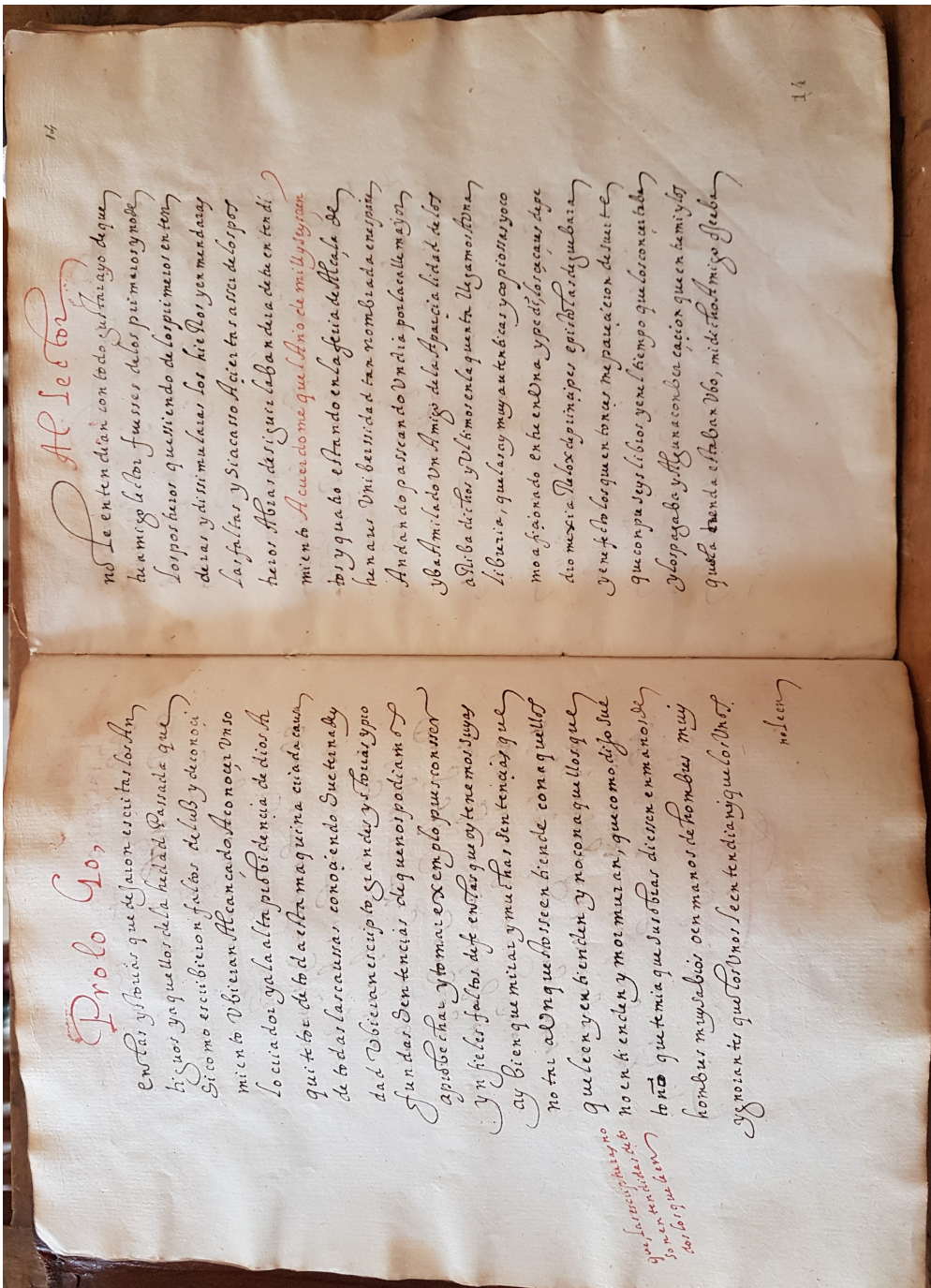


Imagen 4: Prólogo al lector (fols. 13v-14r)





## PRÓLOGO AL AUTOR

[fol. 13v] En las historias que dejaron escritos los antiguos y aquellos de la edad pasada que, si como escribieron faltos de luz y de conocimiento, hubieran alcanzado a conocer un solo Criador y a la alta providencia de Dios, arquitecto de toda esta máquina criada, causa de todas las causas, conociendo su eterna deidad hubieran escrito grandes historias y profundas sentencias de que nos podíamos aprovechar y tomar ejemplo; pues, con ser infieles faltos de fe en las que hoy tenemos suyas, hay bien que mirar y muchas sentencias que notar, aunque esto se entiende con aquellos que leen y entienden, y no con aquellos que no entienden y murmuran, que, como dijo Suetonio, que temía que sus obras diesen en manos de hombres muy sabios o en manos de hombres muy ignorantes, que los unos le entendían ni que los [otros]<sup>6</sup> [fol. 14r] no le entendían.

[+ margen: que las escrituras  
no son entendidas de todos los que leen]

Con todo, gustaría yo que tú, amigo lector, fueses de los primeros y no de los postreros, que, siendo de los primeros, entenderás y disimularás los hierros y enmendarás las faltas; y si acaso aciertas a ser de los postreros, habrás de seguir la bandera de tu entendimiento.

Acuérdome que el año de mil y seiscientos y cuatro, estando en la feria de Alcalá de Henares, Universidad tan nombrada en España, andando paseando un día por la calle Mayor, iba a mi lado un amigo de la aparcialidad de los arriba dichos y últimos en la cuenta. Llegamos a una librería, que las hay muy auténticas y copiosas. Yo, como aficionado, entré en una y pedí los *Césares* de Pedro Mexía, *Reloj de Príncipes*, *Epístolas* de Guevara, y, en efecto, los que entonces me parecieron; de suerte que compré seis libros. Y en el tiempo que los concertaba y los pagaba, y alguna converçación que, entre mí y los que en la tienda estaban, hubo, mi dicho amigo hojeaba [fol. 14v] en los libros, y pasó la vista por todos ellos. Y en acabando le dije:

-¿Qué le parece a V. M. de vuestro empleo?

Él me respondió:

-¡Por Dios, señor Juan Pérez!, que si va a decir verdad, yo no he visto cosa de gusto ni he entendido nada en lo que he leído. Si V.M. comprara al *Caballero del Febo*, *Amadís de [Gaula]*,<sup>7</sup> *Palmerín de Oliva*, *Don Belianís de Grecia*, y otros semejantes que tienen honra y provecho, y ver aquel valor de aquellos caballeros y aquellas haçañas tan famosas, como lo sabrá este señor -señalando al librero.

[+ margen: que los libros y leyendas d'ellos son  
entendidos conforme los juicios de los lectores]

<sup>6</sup>mss: vnos.

<sup>7</sup>Mss: guala.

El cual sonriéndose dijo:

-Tiene V. M. mucha razón.

Estaba un estudiante entonces presente aquí, en riyendo dijo:

-¡Ya nos remanece otro don Quijote! ¿Es V. M. aficionado a esas caballerías?

Dijo el moço:

-Señor, parece que dan gusto.

Dijo el estudiante:

-A fe que pasa de gusto el de V. M., y así será gustaço.

Corriose, diole alguna matraca el estudiante, como ellos la suelen dar, [fol. 151] con que nos despedimos: mi compañero corrido y ellos quedaron con grande risa, de manera que si callara se disimulaba la flaqueça de sus sienes, y así dijo Sócrates, habiéndole traído un discípulo estando callando le dijo: “Habla para que te conozca”, de manera que, por este dicho de Sócrates, sacaremos que mientras el hombre calla, no es conocido.

[+ margen: que callando el hombre encubre los quilates de su entendimiento]

Considera, lector amigo, que ninguno se pone a emprender una obra como es hacer un libro, qu’el tiempo que gasta y el trabajo que le cuesta, que no quisiera fuera bien empleado y a gusto de los lectores; pero ¿quién es bastante a contentar al vulgo tantas opiniones diferentes y gustos varios y condiciones, pues vemos claramente qu’el mismo Dios no nos tiene contentos recibiendo cada hora, cada momento tantas mercedes como su divina providencia nos hace?

\*\*\*

Entre los varios tópicos que despliega en el prólogo —todos propios del género—, quiero destacar uno que tiene que ver con la recepción de la obra, por la que habla de dos tipos de lectores: los sabios y los ignorantes, y no tanto de los que han alcanzado o no el verdadero conocimiento de la fe como creyó Jaime Oliver Asín. Dos tipos de lectores que se acercan al texto, a cualquier texto, que bien pueden identificarse con el “discreto lector” y el “vulgo”, a los que Mateo Alemán citará en los prólogos que les dedica en su *Guzmán de Alfarache*, y que serán lugar común de los prólogos de Francisco de Quevedo, entre tantos autores de la época. Las alusiones a las autoridades de Suetonio (al inicio) y a Sócrates (al final) no son casuales y, para que no

quede ninguna duda de su importancia, sus enseñanzas se remarcan con dos notas marginales.

Este es el sentido de la enseñanza: el escritor ha de saber aceptar las críticas, que serán inevitables, pero siendo consciente de quién las puede hacer y, si, con sus palabras, los lectores muestran su entendimiento o su ignorancia. Todo lector puede criticar, pero no a todos hay que prestar la misma opinión, el mismo crédito.

El ejemplo de una rememorada compra de libros en la bulliciosa y festiva Alcalá de Henares de agosto de 1604, en que el autor se encuentra con un amigo —de los ignorantes como se indica en el texto— servirá de demostración práctica de todo lo dicho anteriormente. La situación no puede ser más propicia: el autor se hace con algunos de los textos más prestigiosos del momento: los *Césares* de Pedro Mexía, que no es otro que la *Historia imperial y cesárea* (1545), que tuvo diversas reediciones, el *Reloj de príncipes* (1529) de Antonio de Guevara así como sus *Epístolas familiares* (1549), que son muestras de un lector discreto, humanista. . . ¿Cómo caracterizar entonces al lector vulgar, al lector ignorante? Precisamente al que desprecia estas obras y, en cambio, se acerca a los libros de caballerías de entretenimiento, es decir, a los que triunfaron a mediados del siglo XVI a partir del éxito del *Belianís de Grecia* (1547) y del *Espejo de príncipes y caballeros (el Caballero del Febo)* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra, con sus continuas reediciones. A esta nómina se le añaden libros de caballerías de principios del siglo XVI, que todavía se siguen reeditando a finales de la centuria: *Amadís de Gaula* y *Palmerín de Oliva*.<sup>8</sup> No es casual que el “lector vulgar” alabe estas obras precisamente porque poseen cierta “honra y provecho”, justo las críticas que les lanzan los lectores discretos.

---

<sup>8</sup>Véase José Manuel Lucía Megías y Emilio Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos*, Madrid: Laberinto, 2008, donde el lector interesado encontrará las referencias bibliográficas pertinentes.

Y este será el contexto de lectura del *Quijote*. Son los lectores “vulgares e ignorantes” los que alaban los libros de caballerías, son estos el primer grupo de lectores de la obra, o, al menos, de ese “primer lector” y “vividor” del texto cervantino que no es otro que el hidalgo, el bueno de don Alonso Quijano. Y así lo entiende un estudiante que se encuentra también en la librería, y así lo celebran tanto el librero como el amigo discreto cuando oyen como lo comparan con un nuevo don Quijote, un nuevo lector vulgar que trata los libros de caballerías como si fueran obras discretas. Y así se pasa que de gusto estas obras den “gustazo”... pero solo a los lectores vulgares y nunca a los discretos.

¿Realmente esta anécdota se vivió en 1604 o fue más bien un año después? ¿Realmente está hablando de un momento de difusión del *Quijote* antes de su impresión, o quizás está indicándonos, una vez más, el ámbito de recepción de la obra en sus primeros años de su éxito y de su fracaso editorial? Más que dilucidar este tema —al que la crítica se ha lanzado con entusiasmo o desilusión según sus propias teorías—, me parece mucho más interesante recordar que esta anécdota se escriba y se lea en 1637 y que lo haga en suelo tunecino, destinado a un público de moriscos, y que lo haga años después de que por un lado se hayan reeditado en varias ocasiones el *Quijote* —aunque su estrella editorial no termina por brillar en las prensas hispánicas, siendo las europeas los que le van a consolidar como el libro que más haya hecho sudar a las imprentas años después—, y, por otro, años después de que se sigan vendiendo ejemplares de libros de caballerías en las librerías de toda Europa, que se hayan reeditado en Zaragoza la primera y segunda parte del *Espejo de príncipes y caballeros* (1617) y la tercera y cuarta parte (1623), así como no dejan de traducirse y de ampliarse la saga de *Amadís de Gaula* y del *Palmerín de Olivia* en italiano, francés, alemán, holandés e inglés.

El “Prólogo al lector” de la *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristina* rescata un tópico recurrente en los prólogos de la época, en que el autor se lamenta de salir a la plaza pública para ser criticado, un tópico al que Cervantes es capaz de darle la vuelta en boca del canónigo de Toledo en el capítulo 48 de la primera parte, en la que, al contrario del propio Cervantes, deja de escribir el libro de caballerías que ha comenzado, y del que lleva ya escritos más de cien folios, porque, aún siendo alabado tanto por discretos como por ignorantes, han sido más los últimos los que han disfrutado de su obra que los primeros:

—Yo, a lo menos —replicó el canónigo—, he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas. Y para hacer la experiencia de si correspondían a mi estimación, las he comunicado con hombres apasionados d’esta leyenda, dotos y discretos, y con otros ignorantes, que sólo atienden al gusto de oír disparates, y de todos he hallado una agradable aprobación; pero, con todo esto, no he proseguido adelante, así por parecerme que hago cosa ajena de mi profesión, como por ver que es más el número de los simples que de los prudentes; y que, puesto que es mejor ser loado de los pocos sabios que burlado de los muchos necios, no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo, a quien por la mayor parte toca leer semejantes libros.<sup>9</sup>

¿Hubo un *Quijote* manuscrito, sobre todo una novela que abarcara los seis primeros capítulos de la obra tal y como la conocemos, que se difundiera años antes de la impresión de 1605? No me cabe ninguna duda aunque no puedo más que ofrecer hipótesis y teorías sin ninguna certeza documental. Lo mismo que sucede con aquellos que niegan de plano esta posibilidad de la que ya hablara Menéndez Pidal en 1905.

Pero lo que sí que es una certeza, y no una hipótesis del siglo XVIII que ha perdurado hasta nuestros días con una pereza intelectual cuestionable y sorprendente, es que ni el género caballeresco en que se inserta el *Quijote* estaba en entredicho a principios del siglo XVII, al menos ante el “vulgo”,

<sup>9</sup>Cito por la edición de José Manuel Lucía Megías, Madrid, Castalia, 2007.

ni ninguno de sus primeros lectores dudaron del género en que se insertaba el texto cervantino. Tanto Cervantes como el librero Francisco de Robles tenían claro el público al que estaba destinada esta obra de entretenimiento, esos “desocupados lectores” en los que cifraba el éxito de ventas. Y en este caso le salió bien... aunque no tanto. Frente a las decenas de reediciones del *Guzmán de Alfarache* en los años siguientes a su publicación, él tendrá que esperar tres años a realizar una tercera reedición, y, por entonces, todavía conservaba en su librería ejemplares de la segunda... y nunca más volvió a reeditarla, ni incluso cuando se publica la segunda parte en 1615.

Entre ignorantes y discretos lectores está el juego. Frente a los “lectores vulgares” de los libros de caballerías en España, en Europa se dibuja claramente otro ámbito de recepción: los “lectores discretos”, que sabrán ver en la obra cervantina esa sátira contra la Monarquía Hispánica que ellos no habían sido capaces de escribir. Y será la dimensión europea, que no la hispánica, la que permitirá que en 1637 tenga todavía validez el chiste en el “Prólogo al autor” de Ibrahim Taibili, pues todavía en este momento el recuerdo de Alonso Quijano y su pasión por los libros de caballerías sigue vigente en tantas y tantas prensas europeas. Ni el *Quijote* vino a acabar con los libros de caballerías ni gracias a su éxito se tambalearon y cayeron del todo, no al menos durante el siglo XVII.

recibido: octubre de 2017

aceptado: noviembre de 2017



# EL CATALÁN COMO VERTEBRADOR INTERCULTURAL PARA LA CLASE SOCIAL ALTA CATALANA

DANIEL PINTO PAJARES  
Universidade de Vigo

**Title:** Catalan language as an intercultural support axis for the Catalan upper class.

**Abstract:** This research aims at studying the linguistic ideologies of the upper class in Catalonia in order to know the dispositions that the social groups settled in the prestige values mobilize with respect to the minorized languages and the influence that these ideologies can have in the lower social classes. To access the ideological level, we have chosen semi-structured interviews as a research tool. The data provided reveals the linguistic ideologies on Catalan's capacity to generate understanding between speakers of Catalan and Spanish, and about Catalan as the language of integration in the Catalanian society.

**Key words:** Linguistic ideology. Semibilingualism. Linguistic prejudice. Lingua franca. Upper class. Catalonia.

## 1. INTRODUCCIÓN

El plurilingüismo es concebido en muchas ocasiones como un lastre cultural que impide la comunicación entre diferentes seres humanos. Desde tiempos antiguos, la variedad de lenguas ha sido explicada a través de diversos mitos como una fatalidad o un castigo. El Génesis, con la trascendencia sociocultural que implica la tradición judeocristiana, explica la diferencia de lenguas como un castigo divino provocado por la ambición del hombre al tratar de edificar una torre para tocar el cielo.

Estas concepciones no dejan de asentarse sobre la base de lo que se ha venido en llamar *ideologías lingüísticas*, un concepto que se ha posicionado en un lugar central para identificar y estudiar las creencias sobre las lenguas. Para Silverstein (1979, 193), “linguistic ideologies are any sets of beliefs about language articulated by the users as a rationalization or justification of perceived language structure and use”.<sup>1</sup> Posteriormente, este concepto ha sido retomado por algunos de sus discípulos, como Woolard (1998, 3), que

---

<sup>1</sup>Traducción propia: “las ideologías lingüísticas son los conjuntos de creencias sobre el lenguaje articuladas por los usuarios como una racionalización o justificación de la estructura y del uso de la lengua que perciben”.

lo define como el conjunto de creencias y representaciones que construyen la intersección entre las lenguas y los seres humanos en el mundo social.

A partir de la década de 1970, la sociolingüística en España comienza a interesarse por las ideologías lingüísticas. En esta etapa, se producen numerosas investigaciones remarcables en el ámbito catalán, como los estudios de Turell (1982) o Boix y Rosselló (2003).

En los últimos años, se percibe una preocupación especial por ámbitos que no se habían tratado hasta ahora, como los sectores sociales privilegiados. En este sentido, destacan Pujolar et al. (2010), quienes demuestran que los castellanohablantes con un estatus académico y profesional alto presentan tendencias próximas a los catalanohablantes en términos de empatía hacia el catalán. Por su parte, Frekko (2012) demuestra que la lengua inicial de un grupo de alumnos de catalán para adultos no determina la legitimidad de la autoridad del hablante, sino la clase social.

La clase social alta<sup>2</sup> de Cataluña ha jugado históricamente un papel esencial en el mantenimiento de la lengua. Este nexo entre una clase social concreta y la lengua catalana se remonta a las últimas décadas del siglo XIX en que las discrepancias económicas entre la burguesía catalana y el gobierno de Madrid derivaron en un movimiento nacionalista que forjó la incorporación del catalán a la burguesía industrial como un fuerte recurso simbólico (Ruiz et al., 1996). El Franquismo ha sido la etapa reciente en la que más se ha intentado reducir, incluso eliminar, el uso cotidiano del catalán. No obstante, Woolard (1985) afirma que el catalán siguió gozando de prestigio social durante este periodo en buena medida gracias al dominio económico de los catalanohablantes.

El objetivo de este artículo es indagar en las ideologías lingüísticas que la clase alta de Cataluña tiene respecto a la convivencia del castellano y

---

<sup>2</sup>El concepto de “clase social alta” se define más adelante, puesto que se trata de un término con múltiples interpretaciones y es necesario aportar la visión particular que se tiene de la clase social alta en este trabajo.

el catalán, y cómo esta última puede funcionar de nexo para la socialización de grupos de hablantes de distintas lenguas en Cataluña.

Como premisa para esta investigación, se considera que la clase alta catalana, en tanto que ligada históricamente a una militancia social y política de carácter catalanista, no asume el catalán como una herramienta que genere problemas comunicativos y de integración para las comunidades lingüísticas no catalanohablantes.

Este artículo pretende dar a conocer los datos extraídos de una investigación basada en entrevistas cualitativas a una muestra de informantes catalanes. A lo largo del análisis se mostrarán las percepciones ideológicas de la clase alta catalana hacia un prejuicio lingüístico muy extendido que identifica al catalán como un obstáculo para una comunicación adecuada y una integración social eficaz.

## 2. METODOLOGÍA

### 2.1. *Trabajo de campo*

El análisis cualitativo que se ha seguido en esta investigación consta de tres fases:

- **Cuestionario:** Su objetivo es identificar el perfil de cada informante. A través de apartados como el nombre y los apellidos, el salario neto anual, las formas de asociacionismo en las que se participa o el gasto medio mensual en determinados bienes y servicios, entre otros, este cuestionario ha servido para descubrir el perfil socioeconómico de las personas entrevistadas y contrastarlo con los requisitos buscados. De esta manera, se ha seleccionado a las personas que cumplían los requisitos necesarios para ser objeto de estudio y que se comentarán en el siguiente apartado.
- **Entrevista cualitativa:** Esta herramienta permite hacer un análisis en profundidad de las percepciones de los participantes para tratar de en-

tender fenómenos particulares y distintivos (Croker, 2009, 9). Asimismo, se ha elegido una entrevista semiestructurada que facilita cierta libertad al informante, de manera que no se trate de una retahíla de preguntas cerradas, sino que el propio participante vaya haciéndonos descubrir sus percepciones a partir de contestaciones abiertas que, en ciertas ocasiones, pueden desviarse de la pregunta principal (Hammer Wildavsky, 1990, 29).

- **Código ético:** Para finalizar, las personas entrevistadas han firmado un código ético donde constan sus derechos como participantes de esta investigación y en el que se garantiza su anonimato.

### *2.2. Selección de la muestra de informantes*

Para acceder a la muestra de informantes, en primer lugar, se realizó una exploración de la situación empresarial de Cataluña para conocer datos relevantes para la selección, tales como el número de empleados y los beneficios anuales de las empresas.

El segundo paso ha consistido en contactar con empresas ubicadas en Cataluña que tuvieran una plantilla superior a los 500 empleados y beneficios en torno a los 15 millones de euros en el año 2015. Estos indicadores, si bien no son pruebas fehacientes para encontrar personas de lo que aquí entendemos como clase social alta, son indicios que permiten sopesar una presencia económica importante de estas empresas en los mercados financieros y, por consiguiente, podemos inferir que sus directivos gozan de una posición socioeconómica elevada. Una vez que las empresas seleccionaron a los directivos que se podían entrevistar, se concretó una cita.

A partir de los datos aportados por los cuestionarios, se rechazaron algunas entrevistas en la medida en que ciertos informantes no cumplían los requisitos que se pretendían. Así, se han reunido ocho entrevistas que sí se ajustan a estos parámetros que se detallan a continuación, ya que sus cues-

tionarios reflejaban la pertenencia a la clase alta de Cataluña. La entrevista cualitativa implica conversaciones profundas y largas, factor que, junto con el periodo breve de estancia en Barcelona, condicionó el número de participantes. En este sentido, se ha privilegiado la obtención de datos cualitativos, aunque esto comportase una muestra de informantes más reducida.

Por lo tanto, en esta investigación se han seleccionado ocho personas de clase alta. Este concepto ha sido problemático en las ciencias sociales a lo largo de la historia. Algunos teóricos han tratado de demostrar su existencia real en la sociedad mientras que otros solo asumen esta categoría como herramienta para analizar la sociedad con base en la suma de un conjunto de características (Dahrendorf, 1959, 150). En esta investigación, para conformar el perfil de clase alta de las personas entrevistadas se ha seguido una serie de criterios que deben cumplir y que se desarrollan a continuación:

- Sector económico: pertenencia a sectores productivos diversos para asegurar la mayor heterogeneidad posible. Así, se distribuyen entre el sector agroalimentario, la industria, los servicios y las nuevas tecnologías.
- Poder adquisitivo: a la hora de considerar los tramos salariales de la clase alta, existe una disparidad de criterios en el ámbito académico. Tras haber repasado la encuesta anual de estructura salarial realizada por el INE (2015) y otros estudios como la base de datos *The World Top Incomes Database* (Soriano, 2015), se ha sometido a crítica los resultados. Se ha elegido al 10% más rico de la población debido a tres motivos: (i) se trata de un grupo social accesible, (ii) los resultados obtenidos son relevantes en tanto que esas personas se entremezclan, presumiblemente, con el tejido social, influyendo en el comportamiento de la mayoría, y (iii) se trata de un grupo que, sin percibir los salarios más altos del 1% de la población, sí se distancia suficientemente de la

media como para acceder a unas posibilidades de consumo determinadas. Así pues, se ha consultado la media de ingresos anuales del 10 % más rico en España que aporta el INE (2015), y se ha considerado que las cantidades son sustancialmente bajas como para denominar clase alta a la muestra de informantes. Por lo tanto, se ha decidido aumentar el tramo salarial en un 50 %, de tal modo que la cantidad definitiva de salario neto anual que debe percibir la clase alta de Cataluña es de 100.146€ para los hombres y 75.027€ para las mujeres. Como se ve, existe una diferencia salarial entre sexos dado que actualmente las mujeres perciben menos salario que los hombres.

- Capital cultural: facilidad para acceder a la cultura en forma de bienes y servicios, así como la posesión de títulos académicos que den acceso a la posición laboral que se ocupa.
- Capital social: socialización con una red de personas de diversos ámbitos que les aseguran el mantenimiento y ascenso social, y puesto directivo en la empresa, de tal manera que se ejerza un rol laboral subordinante.
- Capital simbólico: legitimidad simbólica que permite ser percibido como agente social legítimo. Así pues, la pertenencia a grupos y asociaciones de diversa índole garantizan la estima social hacia estas personas.

Estos capitales hacen referencia a la conceptualización de Bourdieu (1980, 106), quien los define como instrumentos de apropiación de oportunidades capaces de producir efectos sociales, por lo que esta categoría ha de ser entendida como recursos de poder. La conjunción de todos ellos y la no dependencia exclusiva sobre ninguno son la base para representar una concepción particular de la clase social alta. Aunque puedan existir miembros

de otras clases sociales que cumplen varios de estos requisitos, entendemos la clase alta como una estructura en la que se integran individuos que reconocen su similitud de ciertos elementos, como un estilo de vida particular derivado de los factores señalados anteriormente. Por ello, todos los condicionantes son igualmente importantes, ya que priorizar unos por encima de otros supondría que en nuestra categoría de clase social alta podrían entrar personas, por ejemplo, con un poder adquisitivo elevado, pero en posición de asalariadas.

Los datos individuales de las ocho personas entrevistadas se detallan a continuación, siempre garantizando la confidencialidad de la identidad de los informantes mediante pseudónimos. Para una mejor visibilidad, se presenta en primer lugar los datos de las mujeres y a continuación, en otra tabla, los de los hombres:

Pseudónimo	Sara	Elisa	Nuria	Alejandra
Sexo	M	M	M	M
Edad	41-45	31-35	41-45	41-45
Lengua inicial	Catalán	Catalán	Catalán	Castellano
Formación	Licenciatura	Licenciatura	Máster	Máster
Sector	Industria eléctrica	Medios de comunicación	Banca, seguros e inteligencia artificial	Farmacéutica, industria química y arte
Cargo	Directora de Marketing y Comunicación y responsable de Activación y Logística	Directora de Comunicación y Relaciones Institucionales	Directora general, adjunta y consultora	Consejera, apoderada y vocal del patronato
Salario neto anual (miles de euros)	81-90	81-90	+ 100	+ 100
Asociacionismo	Club deportivo	Club deportivo y asociación cultural	Asociación cultural	Club financiero y asociación cultural

Tabla 1: Perfil de las mujeres de la muestra de informantes

Pseudónimo	Diego	Jaime	Óscar	Héctor
Sexo	H	H	H	H
Edad	41-45	56-60	41-45	51-55
Lengua inicial	Catalán	Catalán	Castellano	Catalán
Formación	Licenciatura	Licenciatura	Máster	Máster
Sector	Medios de comunicación	Sector hotelero y comercio textil	TIC e informática	Sector vinícola y escuela de negocios
Cargo	Director gerente	Director general y Director administrativo	Gerente, administrador y consultor	Director de Relaciones Laborales y profesor de Derecho Laboral
Salario neto anual (miles de euros)	91-100	+ 100	+ 100	+ 100
Asociacionismo	Asociación cultural	Club deportivo	Asociación cultural y club deportivo	Club financiero

Tabla 2: Perfil de los hombres de la muestra de informantes

La muestra de informantes no es en absoluto representativa de la clase alta catalana, pero el objetivo del estudio no es construir estadísticas sobre el conjunto de esta clase social en Cataluña. Más bien, se trata de conocer lo particular y distintivo a partir de la identificación de tendencias que puedan ser completadas con estudios venideros.

### 3. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Como los objetivos que se plantean son de carácter cualitativo, el análisis parte de una interpretación subjetiva por parte del investigador de las ideologías lingüísticas detectadas en las personas entrevistadas. En este sentido, se han observado dos ideologías lingüísticas en la clase alta de Cataluña en relación con la capacitación del catalán a la hora de generar comprensión entre hablantes de distintas lenguas que viven en este territorio.

#### 3.1. *La lealtad lingüística*

En este apartado, se exponen, por un lado, los datos relativos a la inteligibilidad en conversaciones entre catalanohablantes y castellanohablantes y, por otro lado, se inserta el hablante extranjero como desencadenante de otras ideologías lingüísticas que ponen de manifiesto la lealtad lingüística de los informantes hacia el catalán.



*Con castellanohablantes*

A las personas informantes se les ha planteado varias situaciones hipotéticas en las que deben indicar en qué lengua responderían cuando son interpelados en catalán y en castellano, con el objetivo de valorar la lealtad lingüística de la clase alta de Cataluña. Este concepto encuentra su formulación canónica en Weinreich (1979, 99), que lo define como un estado mental en el que la lengua asume posiciones altas en una escala de valores. A partir de las respuestas dadas se detectan tres grupos dependiendo del grado de lealtad al catalán.

En primer lugar, el grupo que muestra menor lealtad es el grupo más numeroso y se caracteriza por responder habitualmente en la lengua en la que es interpelado. Los dos motivos a los que aluden son el respeto hacia el interlocutor y la lógica del acto comunicativo. Por ejemplo, Sara asegura que responder en una lengua distinta de la que es interpelada supone un comportamiento “fuera de lugar”. De esta manera, responder en una lengua distinta supone una falta de cordialidad hacia el interlocutor que, además, se sitúa en el terreno de lo estrambótico, alejado del sentido común o de la sensatez. Este comportamiento coincide con las estadísticas oficiales que aseguran que el 60 % de los ciudadanos de Cataluña tienden a adaptarse a la lengua de sus interlocutores (Generalitat de Catalunya, 2015).

En segundo lugar, un grupo conformado por una sola persona —Héctor— comparte la base de las decisiones del grupo anterior, pero en un grado mayor de lealtad lingüística hacia el catalán. El informante contestaría por defecto en catalán, lo cual indica un compromiso consciente hacia esta lengua, pero “si me pide que le responda en castellano, no tendría ningún problema”, afirma. Así pues, Héctor solo comparte uno de los preceptos con los que se basa el grupo anterior: el respeto. La cordialidad hacia el interlocutor es lo que le hace semejante al primer grupo, pero el hecho de no

interpretar como ilógico un acto comunicativo en dos lenguas próximas es lo que le otorga un grado mayor de lealtad.

En tercer lugar, Diego y Elisa presentan un alto grado de lealtad lingüística hacia el catalán que les hace emplear esta lengua por defecto aun en situaciones en las que son interpelados en castellano. Este comportamiento coincide con el del 12,3 % de los ciudadanos de Cataluña que, cuando se dirigen a alguien en catalán y le responden en castellano, continúa la conversación en catalán (Generalitat de Catalunya, 2015). El origen de esta firmeza es doble, siendo por un lado consciente y por otro lado inconsciente. La parte consciente se debe a una ideología lingüística activa de consciencia del peligro que corre el catalán. Weinreich (1979, 99) apuntaba a la resistencia a los cambios en las funciones de la lengua como consecuencia de una posición consciente y explícita que, en este caso, cumplen ambos informantes. La parte inconsciente deriva de la lengua de socialización que han experimentado estos informantes, siendo en mayor medida en catalán.

Weinreich (ibid, 100) afirma que la lealtad lingüística se desarrolla más bien cuando hay sentimientos frustrados de superioridad. A pesar de la gradación existente respecto a la lealtad lingüística, en la mayoría de las personas entrevistadas no se percibe esta característica, por lo que no existen esos sentimientos frustrados de superioridad. Ahora bien, cabe interpretar dos razones a este respecto: o bien no existen sentimientos de superioridad o bien hay una superioridad legitimada. Considerando que la clase alta catalana objeto de este estudio cuenta con un capital simbólico que la hace ser percibida como un grupo social legítimo, la segunda de las hipótesis es la más acertada.

Giles, Bourhis y Taylor (1977) establecieron el concepto de *vitalidad etnolingüística* para conocer el grado de fuerza y vitalidad del que goza una lengua. Para los autores, el estatus socioeconómico de los hablantes es un índice fundamental en la medida en que determina el grado de acceso

y de control sobre los recursos políticos y económicos, y puede influir en las políticas lingüísticas. En este caso, se percibe un grado bajo de vitalidad etnolingüística dado que la tendencia generalizada, teniendo en cuenta algunas excepciones, es la de un grupo que no ejerce una movilización activa a favor del catalán.

No obstante, cabe señalar otro concepto, la *vitalidad etnolingüística subjetiva*, introducido por Bourhis, Giles y Rosenthal (1981) y que designa la percepción que tiene el grupo de la vitalidad de su lengua. Si a partir de las personas informantes la vitalidad etnolingüística se encuentra en un estadio bajo, la vitalidad etnolingüística subjetiva sí cuenta con un grado alto de incorporación en la medida en que perciben que el catalán goza de una buena situación sociolingüística e institucional en Cataluña.

En ninguno de estos tres grupos se manifiesta una ideología lingüística que considere al catalán como un obstáculo para la comunicación. Más bien, lo que motiva el cambio de lengua es la imagen sociolingüística que los informantes detectan en su interlocutor. Para la mayoría, habría un cambio para adaptarse a la lengua en la que son interpelados, mientras que solo un pequeño grupo continuaría su discurso en catalán a pesar de la lengua de su interlocutor. Pese a esta opinión mayoritaria, cabe destacar que Sara asegura que ese tipo de conversación está “fuera de lugar”, lo cual implica una tensión comunicativa donde no especifica si una de las dos lenguas genera más conflictos que la otra.

La opinión general que confirma que para la clase alta catalana puede existir mutua comprensión entre una persona catalanohablante y otra castellano hablante solamente aparece en situaciones en las que los intervinientes son personas oriundas de Cataluña. Se ha querido comprobar si esta proporción desigual en las respuestas varía cuando se extrapolan esas situaciones fuera del ámbito de Cataluña. De esta manera, se puede averiguar si la opinión generalizada de que el cambio lingüístico puede venir tanto hacia el

castellano como hacia el catalán es real o si existe una ideología subrepticia que no se manifiesta explícitamente y que considera que el catalán genera más problemas que el castellano.

En este sentido, se ha detectado un mayor rechazo a un diálogo en ambas lenguas cuando se explicita que el interviniente castellanohablante es de fuera de Cataluña. De este modo, se identifican dos tipos de respuestas contradictorias entre sí.

En primer lugar, hay personas que aseguran que no puede existir mutua comprensión en ese tipo de conversación, alegando que entre una persona catalana y otra de una comunidad monolingüe solo puede haber entendimiento en castellano. Esta ideología lingüística, conocida como “el idioma común” confiere a las lenguas propiedades intrínsecas de inteligibilidad, siendo unas más eficaces para actuar como lengua franca y otras incapaces de generar una comprensión mutua entre hablantes nativos y no nativos. Así, estos informantes sitúan al castellano como lengua franca mientras que el catalán impide la comunicación con los castellanohablantes, generando así problemas de comprensión.

En la base de esta ideología lingüística, cabe la posibilidad de que puedan darse dos premisas que conviene desmontar. La primera afirma que existen lenguas fáciles y difíciles; la segunda asegura que el castellano es la única lengua en la que se pueden entender todos los ciudadanos del Estado.

Por un lado, el prejuicio lingüístico que establece que unas lenguas son intrínsecamente más fáciles o más difíciles que otras, se basa en suposiciones que normalmente privilegian a las lenguas que están respaldadas por un poderío económico y político. Una lengua es tan difícil para un aprendiz cuanto más alejada genéticamente esta se encuentre de su lengua inicial. Además, la transmisión generacional a la que alude Moreno Cabrera (2004, 125) es la prueba más evidente de que ninguna lengua natural contiene propiedades que la hagan más difícil que el resto.

En segundo lugar, Diego, Elisa y Nuria entienden que sí puede haber intercomprensión en una conversación entre un hablante de Cataluña que utilice el catalán y un hablante de fuera de Cataluña que emplee el castellano. Para sostener su tesis, aseguran precisamente lo contrario que los informantes anteriores: el catalán puede ser entendido por castellanohablantes de otros lugares de España siempre que haya cooperación entre ellos. Nuria refuerza esta idea con experiencias personales que vive a diario. Así, afirma que “con gente de Latinoamérica [...] una conversación rápida no la entienden. Pero si hablas más o menos despacio, acaban entendiendo”.

En este grupo se afianza el fenómeno del sesquilingüismo, por el cual el hablante de una lengua es capaz de entender lo que su interlocutor dice en otra lengua, aunque no sea capaz de hablarla (Hockett, 1958, 333). Por lo tanto, el monolingüismo productivo por parte del castellanohablante iría acompañado de un bilingüismo receptivo que le permitiría comprender el catalán sin que lo haya estudiado nunca.

Además, para evaluar el grado de aceptación de sesquilingüismo que los informantes asumen, se ha vertido el siguiente prejuicio lingüístico en el cuestionario final de la entrevista para averiguar si lo corroboran o lo refutan: “El castellano es más útil que el catalán para comunicarse con cualquier habitante de España”. Excepto Nuria, que ha asegurado que ambas lenguas son igual de útiles en todo el territorio del Estado, el resto de informantes corroboran esa afirmación y algunos se justifican alegando un criterio demográfico, en el que el castellano es conocido por más personas que el catalán en toda España y, por ende, es más útil. Cabe destacar que, a pesar de valorar mayoritariamente el castellano como lengua más útil en el conjunto de España, Elisa ha puntualizado que “el castellano no tiene por qué ser la única lengua en la que se pueden entender todos”, abriendo paso a lenguas habladas en España y emparentadas con el castellano.

Como se percibe, existe una contradicción en el grupo que se mostró favorable a una situación de sesquilingüismo, pues solo lo afirman para justificar que el catalán no es una lengua que genera problemas de comprensión con castellanohablantes de comunidades monolingües. En cambio, al ser cuestionados sobre la utilidad de las lenguas, las valoraciones se desvían para asegurar que el castellano es más útil que el catalán en el conjunto de España.

### *Con hablantes extranjeros*

A las personas entrevistadas se les ha pedido valorar una circunstancia en la que un estudiante alemán va a estudiar a una universidad pública de Cataluña donde el profesorado tiene derecho a impartir docencia tanto en castellano como en catalán, siendo en esta ocasión el catalán la lengua elegida. En la propia formulación se ha evitado detallar la competencia lingüística de ese hipotético estudiante alemán para comprobar la hipótesis de que los informantes dan por hecho que ese estudiante sabe castellano antes que catalán.

En primer lugar, prácticamente la totalidad de las personas entrevistadas respalda que el profesor pueda impartir docencia en catalán, aunque haya un estudiante extranjero en el aula. Para justificarse, recurren a una cuestión de derechos lingüísticos del profesorado y de la necesidad de emplear el catalán como condición para que sea una lengua útil. Con una analogía se posiciona Héctor al asegurar que “de la misma manera que si un estudiante español va a Alemania, el profesor no cambia”. Pese a ello, todas las posiciones desprenden alguna concesión al castellano basada, esencialmente, en un sentimiento de solidaridad hacia el estudiante alemán. Así, Alejandra indica que “sería un detalle dar la clase en castellano” y Elisa entiende que “el profesor, durante algunos días, [haga] las clases en castellano para que el alumno [tenga] tiempo de situarse poco a poco e ir entendiendo el catalán”.

Como se extrae de ambos comentarios, las informantes son conscientes de la situación sociolingüística del catalán y conceden la legitimidad de que el profesor emplee esta lengua, reconociendo, por tanto, sus derechos. Sin embargo, a la vez se hace un guiño al castellano entendiéndolo como lengua que facilita la comprensión intercultural y, por ende, como lengua franca.

De este primer factor se deriva directamente el segundo: la mayoría de las personas entrevistadas han prejuzgado que, si el estudiante alemán es competente en alguna de las lenguas de Cataluña, esa lengua es el castellano. Nuria afirma: “creo que el catalán al final se parece bastante al castellano y se puede llegar a aprender”. La informante considera que la lengua base del estudiante alemán es el castellano, de manera que la posible competencia posterior en catalán de este estudiante provendrá de los cimientos que ha establecido previamente el castellano.

Tal y como se indicaba anteriormente en el comentario de Elisa, se establece un marco transitorio compuesto por un punto de partida en el que el estudiante alemán no tiene ninguna noción de catalán y un punto de llegada en el que este estudiante es lo suficientemente competente en catalán como para entender las clases. En este paso intermedio influyen factores como el tiempo que un estudiante alemán tarda en comprender el catalán, la propia predisposición del mismo o los recursos disponibles a su alcance, entre otros. Esta informante solo tiene en cuenta la predisposición del estudiante que, además, da por hecho que es positiva para aprender catalán. Así, aunque el objetivo para Elisa sea que este estudiante consiga al menos entender el catalán, sitúa al castellano en un nivel superior en tanto en cuanto lo entiende como lengua que porta dicho estudiante.

Solamente Alejandra y Héctor sostienen que no hay que dar por hecho que el estudiante alemán posea conocimientos de castellano. Sin embargo, la interpretación mayoritaria de reconocimiento de derechos lingüís-

ticos en un ámbito público como la universidad se confronta directamente con la opinión de Sara, que asegura que no está de acuerdo “en que la universidad pública de Cataluña haya clases en catalán [...] porque se priva de venir gente de fuera que al final nos da pluralidad”. De esta opinión se desprende la idea de que el castellano es el reclamo necesario para que personas extranjeras decidan estudiar en Cataluña mientras que el catalán entorpece ese aporte intercultural.

En conclusión, la clase alta catalana objeto de este análisis considera que el catalán debe gozar del derecho a ser lengua vehicular en la universidad de Cataluña, pero se percibe una ideología subrepticia que sitúa al castellano como lengua base a partir de la cual, posterior y gradualmente, una persona extranjera puede llegar a ser competente también en catalán. Por consiguiente, se eleva el castellano a la categoría de internacional y de facilitador del aprendizaje mientras que se recluye al catalán a un ámbito local y de entorpecedor del aprendizaje.

### *3.2. Problemas de integración*

Cataluña es una sociedad plurilingüe, por lo que se ha querido preguntar a las personas entrevistadas sobre la obligatoriedad de que los inmigrantes que residen en Cataluña, sean extranjeros o del conjunto del Estado español, dominen las dos lenguas más extendidas.

La opinión mayoritaria confirma la necesidad de que los inmigrantes conozcan el catalán para integrarse en la comunidad y evitar las limitaciones que ese desconocimiento les podría ocasionar al dirigirse a las instituciones públicas. En este sentido, Diego afirma que es positivo que los inmigrantes sepan catalán “porque les ayuda a integrarse y les beneficia aprender otra lengua”. La opinión generalizada reconoce el estatus del catalán como lengua normal que permite la aculturación e integración.

Por el contrario, algunas personas se niegan a exigir de una manera imperativa el dominio del catalán a los inmigrantes, aunque, aseguran, sería



una herramienta positiva para su integración en la comunidad. Así, Sara asegura que “necesario no [...] pero sí lo encuentro que puede ser una forma de integrarse buena”. En este caso, el derecho individual de elección está por encima del marco jurídico, de manera que aprender catalán por parte de los inmigrantes debería ser recomendable pero no obligatorio. Por lo tanto, la responsabilidad de su dominio recaería en el individuo particular y no en la colectividad como un grupo de personas que autorregula las actitudes individuales consideradas dañinas para el conjunto de la sociedad.

Dentro de este grupo, Óscar va más allá al considerar que “puede ser que algunos centros utilicen solo este idioma [el catalán]; pues entonces estás limitado”. A partir de esta declaración, el informante genera una dualidad: los centros que solamente emplean el catalán limitan las oportunidades a los inmigrantes, mientras que los centros que utilizan el castellano y el catalán proporcionan pluralidad. A los primeros se adscriben los centros públicos que, por una cuestión legal, apuestan más por la docencia en catalán que en castellano; los segundos son los centros privados cuya política lingüística es independiente de la Generalitat de Catalunya y, por ende, pueden promocionar más el castellano. En consecuencia, el informante, de un modo inconsciente, ubica a la educación pública catalana y, en consecuencia, a la lengua catalana, en el terreno de la limitación y de la restricción mientras que sitúa a los centros privados en el ámbito de la variedad y de la pluralidad.

Como se observa, la tendencia percibida se orienta a la exigencia de que los inmigrantes aprendan el catalán con el objetivo de integrarse en una sociedad donde esta lengua es útil. No obstante, existe un grupo minoritario que, a pesar de reconocer las ventajas que supondría saber catalán para los extranjeros, en ningún caso les exigirían su aprendizaje.

#### 4. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se han analizado las ideologías lingüísticas de la clase alta de Cataluña respecto a la percepción del catalán como instru-

mento que vertebra a toda la sociedad catalana independientemente de su lengua inicial o habitual. A partir del análisis de los datos, se puede refutar la premisa de partida: “la clase alta catalana, en tanto que ligada históricamente a una militancia social y política de carácter catalanista, no asume el catalán como una herramienta que genere problemas comunicativos y de integración para las comunidades lingüísticas no catalanohablantes”.

Se ha identificado una tendencia negativa respecto a la lealtad lingüística hacia el catalán en tanto que esta lengua no sería la opción por defecto para responder a un interlocutor, sino que la mayoría de los informantes responderían en la lengua en que han sido preguntados.

Asimismo, se percibe una opinión dominante que, si bien no considera que el catalán sea un obstáculo en interacciones entre catalanohablantes y castellanohablantes dentro de Cataluña, sí que lo es cuando el interlocutor castellanohablante procede de otras zonas del Estado. En estos casos, además, el castellano actuaría como lengua franca, aceptando así una supuesta incapacidad del catalán de situarse como lengua que facilita la comprensión interlingüística. No obstante, cabe destacar que una parte de los informantes sí reconocen que se puede dar sesquilingüismo entre catalanohablantes y castellanohablantes de fuera de Cataluña.

La clase alta de Cataluña anula la posibilidad de que el catalán pueda ser lengua franca con hablantes extranjeros porque, bien consciente o inconscientemente, considera que un hablante extranjero basa su aprendizaje de catalán a partir de sus hipotéticos conocimientos previos de castellano. De manera que el catalán no podría ejercer el rol de lengua vehicular.

También se percibe un grado alto de inclinación hacia el catalán cuando se trata de proponer esta lengua como medio de integración por parte de los inmigrantes en la sociedad catalana. Es más, la opinión mayoritaria asegura que exigiría el aprendizaje de catalán a todas las personas que viven y trabajan en Cataluña, sea cual fuere su lugar de origen.

Así pues, se puede afirmar que la clase alta catalana que ha sido objeto de esta investigación considera que el catalán, salvo ciertas excepciones, genera problemas comunicativos cuando se desliga del marco territorial al cual se adscribe. De este modo, el catalán no supondría impedimentos dentro de Cataluña, pero sí en otros lugares de España.

Para acceder a un entendimiento pleno de la sociedad catalana a partir de las clases sociales, es necesario contrastar estos resultados con otras investigaciones cualitativas y cuantitativas que estudien otras clases sociales. Los datos oficiales más recientes proceden del *Institut d'Estadística de Catalunya* y muestran numerosos porcentajes respecto al conocimiento, uso y percepciones que tienen los ciudadanos catalanes sobre las lenguas de su territorio, pero siempre a partir de las variables sexo, edad y origen geográfico. Se necesitan estadísticas tomando como referencia la clase social para poder confirmar si las tendencias señaladas en nuestra investigación son privativas de la clase alta a, por el contrario, estamos ante una sociedad en la que, en materia lingüística, esta variable no es funcional.

## Anexo

### Cuestionario

**Procedimiento:** Marque con una X la casilla que más se adecúe a su respuesta.

**Datos del informante:**

Nombre y apellidos: .....

Sexo:  H  M

Edad:

16 a 20    21 a 25    26 a 30    31 a 35    36 a 40

41 a 45    46 a 50    51 a 55    56 a 60    61 o más

**Origen geográfico:**

- |  |   |
|--|---|
| <input type="checkbox"/> Alto Pirineo y Aragón             | <input type="checkbox"/> Comarcas centrales <input type="checkbox"/> Poniente |
| <input type="checkbox"/> Comarcas gerundenses              | <input type="checkbox"/> Tierras del Ebro                                     |
| <input type="checkbox"/> Campo de Tarragona                | <input type="checkbox"/> Barcelona ciudad                                     |
| <input type="checkbox"/> Ámbito Metropolitano de Barcelona |   |

**Formación:**

- Sin formación    Formación profesional    Secundaria  
 Licenciatura/Diplomatura/Grado    Máster    Doctorado

**Sector económico:** .....

**Cargo en la empresa:** .....

**Salario neto anual (€):**

- 0 a 20.000    21.000 a 30.000    31.000 a 40.000  
 41.000 a 50.000    51.000 a 60.000    61.000 a 70.000  
 71.000 a 80.000    81.000 a 90.000    91.000 a 100.000  
 101.000 o más

**Indique con un número del 0 al 10, donde 0 es «poco» y 10 es «mucho», con qué frecuencia realiza las siguientes actividades:**

- |                               |                                    |
|-------------------------------|------------------------------------|
| Comprar ropa y calzado:       | Comer en restaurantes y cafés:     |
| Alojarse en hoteles:          | Asistir a espectáculos culturales: |
| Asistir a eventos deportivos: | Adquirir objetos de joyería:       |

**Indique si pertenece a alguna de las siguientes formas de asociacionismo:**

- Club financiero    Organización política  
 Club deportivo    Asociación cultural    Otros

**Indique qué premio(s) y/o reconocimientos ha recibido por méritos académicos, laborales o de cualquier otra índole:**

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOIX-FUSTER, E. y DE ROSSELLÓ, C. (2003), "Les mentalitats lingüístiques de l'estudiantat de la Universitat de Barcelona (2002)". Investigación no publicada y encargada por el Vicerrector de Política Lingüística y Relaciones Institucionales de la Universidad de Barcelona.
- BOURDIEU, P. (1980), *Le sens pratique*, París: Minuit.
- BOURHIS, R., GILES, H. y ROSENTHAL, D. (1981), "Notes on the construction of a subjective vitality questionnaire for ethnolinguistic group", *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 2, 145-155.
- CROKER, R. A. (2009), "An Introduction to Qualitative Research", en Heigham, J. y Croker, R. A. (eds.), *Qualitative Research in Applied Linguistics. A Practical Introduction*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire (UK): Palgrave Macmillan, 3-24.
- DAHRENDORF, R. (1959), *Class and Class Conflict in Industrial Society*, Stanford: Stanford UP.
- FREKKO, S. E. (2012), "Legitimacy and social class in Catalan language education for adults", *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 16 (2), 164-176.
- GENERALITAT DE CATALUNYA (2015), *Enquesta d'usos lingüístics de la població 2013*, Barcelona: Institut d'Estadística de Catalunya.
- GILES, H, BOURHIS, R y TAYLOR, D. (1977), "Towards a theory of language in ethnic group relations", en Giles, H. (ed.), *Language, Ethnicity and Intergroup Relations*, Londres: Academia Press, 307-348.
- HAMMER, D. y WILDAVSKY, A. (1990), "La entrevista semi-estructurada de final abierto. Aproximación a una guía operativa", *Historia y Fuente Oral. Entrevistar... ¿Para Qué?*, 4, 23-61.
- HOCKETT, C. F. (1958), *A Course in Modern Linguistics*, New York: Macmillan.
- INE (2015), *Ganancia media anual por trabajador - Año 2013*. Disponible en: [http://www.ine.es/dyngs/INEbase/esoperacion.htm?c=Estadistica\\_C&cid=1254736061721&menu=ulti\Da\tos&cidp=1254735976596](http://www.ine.es/dyngs/INEbase/esoperacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736061721&menu=ulti\Da\tos&cidp=1254735976596)
- MORENO CABRERA, J. C. (2004), *La dignidad e igualdad de las lenguas. Crítica de la discriminación lingüística*, Madrid: Alianza.
- PUJOLAR, J. et al. (2010), *Llengua i joves: usos i percepcions lingüístics de la joventut catalana*, Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- SILVERSTEIN, M. (1979), "Language Structure and Linguistic Ideology", en Clyne, P. R., Hanks, W. F. y Hofbauer, C. L. (eds.), *The Elements: A Parasession on Linguistic Units and Levels*, Chicago: Chicago Linguistic Society, 193-247.
- SORIANO, D. (2015), "Los ricos en España, ni son tantos ni son tan ricos". Disponible en: <http://www.libremercado.com/2015-05-14/los-ricos-en-espana-ni-son-tantos-ni-son-tan-ricos-1276547799>
- TURRELL, M. T. (1982), "El comportament, les actituds i la competència lingüística dels treballadors dins l'empresa", *Treballs de Sociolingüística Catalana*, 4, 7-31.
- WEINRICH, U. (1979), *Languages in Contact. Findings and Problems*, La Haya/París/Nueva York: Mouton.
- WOOLARD, K. A. (1998), "Language Ideology as a Field of Inquiry", en Schieffelin, B. B., Woolard, K. A. y Kroskrity, P. V. (eds.), *Language Ideologies. Practice and Theory*, Oxford: Oxford University Press, 3-47.
- WOOLARD, K. A. (1985), "Language variation and cultural hegemony", *American Ethnologist*, 12, 738-748.

recibido: septiembre de 2017

aceptado: noviembre de 2017



LA EXALTADA TEATRALIDAD ROMÁNTICA DE “DON  
ÁLVARO DE LUNA, CONDESTABLE DE CASTILLA”  
(1838), DE JOSÉ MARÍA BONILLA

LETICIA PLACÍN ALONSO  
Universidade de Vigo

**Title:** The exalted romantic Theatricality of José María Bonilla's *Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla* (1838)

**Abstract:** *Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla*, is a good example of the political drama of historical content that opens in the last years of the I Carlist War. Its author, the Valencian José María Bonilla, expresses in it his liberal position from an aesthetics, romanticism, whose exalted theatricality is analysed in these pages.

**Key words:** José María Bonilla. Álvaro de Luna. Historical drama. Romantic theatricality.

En el siglo XIX un gran número de escritores e intelectuales participan en el auge del teatro histórico de contenido político. Uno de ellos es José María Bonilla, valenciano, de la primera generación romántica. Nace con el inicio de la Guerra de la Independencia española, en agosto de 1808 y, aunque su figura es poco conocida y son escasos los estudios acerca del autor y de su obra (Laguna y Ortega 1989; Laullé 1871), es un buen ejemplo de intelectual comprometido e interesado en la difusión de la cultura como principio universal. Desde su juventud se ve envuelto en algunas tramas conspiratorias en contra del régimen del rey Fernando VII, por lo que es multado e incluso desterrado. Se inclina por diversas artes como la literatura, la pintura, la música y la arquitectura, además de dedicarse profesionalmente a la abogacía y especialmente al periodismo.

En el año 1829 comienza su andadura literaria publicando algunas de sus poesías en el *Diario de Valencia*. Posteriormente, decide divulgar en prensa sus primeras obras de teatro, *Dion triunfante en Siracusa* y *Los reyes de Esparta*, cuyo éxito fue notable. Durante este tiempo, escribe artículos de diversa temática en el periódico *El Diario Mercantil*, pero concibe un proyecto periodístico mayor que sale a la luz el 1 de febrero de 1837: *El Mòle*, su creación más ambiciosa. Este periódico de gran éxito se publica

íntegramente en valenciano, lo que hace de él uno de los primeros hitos de la Reinaxença levantina. A lo largo de su historia, *El Mòle* es censurado hasta en cinco ocasiones, la última en 1870, por su carácter crítico y satírico con todas las fuerzas políticas.

Bonilla, desde su ideología liberal, acepta cargos en las alcaldías de algunos municipios valencianos. Del mismo modo, participa en la Milicia Nacional desempeñando labores militares en defensa del pueblo. Cuando muere, en 1880, es consciente de que su obra, su labor como periodista y escritor, había sido olvidada.

Uno de sus triunfos literarios es el estreno de *Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla*, en el Teatro Principal de Valencia en 1838. En el cartel de la reposición valenciana del 16 de noviembre de 1840 leemos:

Su hermosa y rápida versificación, sus brillantes escenas y las delicadas correcciones que el autor ha creído hacer después de su primera representación, merecerán tal vez un éxito distinguido. [...] El autor, después que ha embellecido su creación, ha colocado al noble condestable en la posición sublime que sus altos hechos le concedieron entre los nombres más célebres de nuestra abundante historia. El último acto, sobre todo, es una bella inspiración y el público, apreciador del genio y de la aplicación, sabrá formar el debido concepto de su joven autor, cuyo nombre es bien conocido de sus paisanos. (Hidalgo 1867: II, 335).

Posteriormente, la obra se representa en el Teatro de la Cruz de Madrid y en el año 1845 se reestrena en Zaragoza ocasionando críticas poco favorables como la que se publica en *El Clamor Público*:

Anoche se puso en escena una composición nueva en este teatro, debida a la pluma del señor Bonilla, en cinco actos, titulada *Don Álvaro de Luna*. Todo su argumento consiste en que el señor rey don Juan II sueña unos je-roglíficos de hacha, verdugo, sombras y fantasmas; y los traduce, a lo rey, en que ha de morir su favorito el de Luna, porque corteja a la reina. Luego sale un obispillo (esta es palabra del autor) y dice que le han dicho que don Álvaro y la reina hacen picardigüelas; los grandes, la reina y todo el mundo acusan a don Álvaro, y hasta el tribunal, compuesto de doce jueces condena al ministro por once votos sin oírle siquiera: en fin, el poeta valenciano, por hacerle algún favor, ni aún lo pone en capilla para matarle, y desde la cárcel, donde estaba don Álvaro bien ajeno de morir, se le llevan unos cuantos hombres con hachas encendidas al patíbulo. Después viene la grandeza y la reina



y el rey y todos a la cárcel para ver el espectáculo unos, la reina para pedir por el valido desvalido, y el juez, que no quiso firmar la sentencia, también le tira al rey en sus hocicos la toga porque no quiere ya ser juez [...] (Anónimo 1845: 4).

*Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla* se estrena en Valencia en 1838 y se publica en 1840 en el volumen *Poesías*, misceláneo, junto a los versos del autor y un halagador prólogo de Vicente Boix, colaborador de Bonilla en algunos medios periodísticos y amigo personal. Además de esta, se conserva otra edición de 1856.

El movimiento romántico, del que tan activamente participa Bonilla, se desarrolla ligado a los acontecimientos sociales y sobre todo políticos de los primeros lustros del siglo XIX en España. La nueva estética llega de la mano de un cambio político y social (Romero Tobar 1994: 93-95), que implica el surgimiento de una nueva visión que acaba por modificar el pensamiento general a comienzos de siglo. Esta nueva mentalidad deriva en la creación de una nueva literatura cuyo trasfondo es un pensamiento y una estética marcados por transformaciones históricas tan determinantes como el fin del Antiguo Régimen, la instauración de un sistema de gobierno constitucional, la evolución del liberalismo y el camino hacia la revolución burguesa.

Aunque en la segunda década del siglo XIX los autores españoles entran en contacto de forma más íntima con el romanticismo europeo, la estética en España no heredará los preceptos conservadores del romanticismo alemán, sino los principios sociopolíticos del liberalismo que encarnan autores revolucionarios (Peers 1973; Romero Tobar 1994). Es así que en el romanticismo español domina un espíritu de reacción, “una confrontación radical” (Gies 1989: 14) frente a los paradigmas franceses que pervivían en la sociedad y en la literatura a principios de siglo; por todo esto, en España, como establece Ermanno Caldera,

Con el propósito de un planteamiento original había, pues, que acudir a la tradición teatral española, buscando en ella los aspectos más susceptibles de una matización romántica. En este sentido, [...] los dramaturgos se encontraron frente a diversas alternativas, a las cuales recurrieron conforme a

su sensibilidad y sus fundamentos teóricos: convertir en definitivamente romántico el teatro sentimental, recuperar el teatro del Siglo de Oro, volver a las tragedias clasicistas o más sencillamente insertar los temas extranjeros en un ambiente español. (Caldera 2001: 48).

Es evidente que la presencia del romanticismo en España se acentúa a partir de los años treinta del siglo XIX. Peers (1973: I, 323) ha considerado que el momento de mayor intensidad de dicho movimiento se sitúa entre 1834 y 1837 y se suelen establecer estas fechas como punto de partida, aunque con algunas variaciones, para hablar de la eclosión romántica en la península. En este período se suceden numerosos conflictos políticos y sociales de los que el teatro es altavoz y reflejo. Para que María Cristina pudiera hacerse cargo de la regencia, fue necesario contar con los liberales que, tras el breve paréntesis de 1820-1823, llegaban al poder y difundían su ideario político a través del teatro, convertido en arma cultural (Freire López, 1996: 300). Este es el tiempo en el que también retornan los liberales exiliados, que habían tenido que huir por el absolutismo de Fernando VII, trayendo consigo de vuelta los ideales románticos extranjeros que adaptarían a la realidad española, hecho decisivo, asimismo, en la configuración del romanticismo histórico. Todo ello explica el triunfo del drama romántico tras la muerte del rey Fernando.<sup>1</sup>

En el Trienio Moderado muchos jóvenes rupturistas y liberales utilizan la prensa como un elemento de difusión ideológica. Este es el caso de Bonilla, que redacta asimismo literatura con el fin de difundir su ideología, sobre todo teatro. La regencia de María Cristina ofrecía cierta libertad a los dramaturgos, por ello en las obras se tratan temas que conectaban, a través de un pretexto histórico, con el presente del público, abordando aspectos de su actualidad siempre con una mirada patriótica (Lafuente Monge 2013: 13-43).

---

<sup>1</sup>Como afirma Caldera, “Fue en la temporada 1837-1839 cuando se produjo una verdadera inundación de dramas históricos, caracterizados casi todos por un compromiso político que imprimía en los acontecimientos del pasado el sello de las preocupaciones presentes. Se amalgamaba el programa historicista huguiano de la identificación entre liberalismo y romanticismo”. (Caldera 2001: 107).

En el caso de Bonilla, a todo ello hay que sumar las particularidades del Romanticismo valenciano, en cuyos círculos intelectuales se integra. Según Peers, entre 1835 y 1850 predomina en Levante un Romanticismo

caracterizado por un elevado nivel de moralidad, a veces hasta puritana, receloso de toda clase de excesos literarios, inconexo con la rebelión, impermeable a los atractivos del melodrama y dominado a veces por el patriotismo, pero más a menudo por una melancolía, bien meramente lacrimosa, bien cercana a la postura de pesimismo razonado. (Peers, 1973: I, 260).

En Valencia, concretamente, el drama romántico se habría popularizado en torno a 1835 y “su éxito llegó al máximo entre finales de 1837 y comienzos de 1839” (Peers, 1973: II, 205). Bonilla encarna, en este contexto, al dramaturgo de su tiempo, ejemplo de los autores “que ponían su pluma al servicio de una causa. Extraían sus temas de situaciones concretas de la vida social o recurrían a episodios ejemplares de la historia y los manipulaban según sus intereses ideológicos.” (Rubio Jiménez 1989: 130).

Esta es la base de todo el teatro político que se produce y se representa durante los años del Trienio Moderado, el último período de la regencia de María Cristina, que supone el asentamiento de los principios fundamentales del teatro romántico (Ribao Pereira, 1998: 157). La economía teatral en Madrid en 1837, al inicio de ese tiempo, vive una situación desastrosa porque, aunque se opta por un buen equipo escénico, ello “no evitará pérdidas cuantiosas para la empresa, habida cuenta del mal estado de las salas, la escasez de cantantes extranjeros para las veladas líricas y el desarrollo mismo del conflicto carlista” (Ribao Pereira 1998: 167). El romanticismo, aparte de la renovación estética, conlleva un cambio en la morfología de las obras dramáticas, en los modos de representar y en las salas de teatro. Las más representativas de la época eran el Teatro del Príncipe y el de La Cruz, ambos en Madrid. En este último se pone en escena el drama de Bonilla del que me ocupo en este trabajo.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>“El teatro de La Cruz, más popular, servía de plataforma fundamentalmente a melodramas: nacido en 1737 y remodelado con motivo del estreno de la segunda parte de *El zapatero y el rey*, en 1841, pasa a llamarse Teatro del Drama en el 49; su aforo era de mil trescientas personas y si bien su escenario era más pequeño que el del Príncipe, estaba mejor dotado que aquel en el ámbito de la maquinaria”. (Ribao Pereira 1999: 20).

En cuanto a Valencia, destaca el Teatro Principal, en el que Bonilla había estrenado su obra antes de llevarla a Madrid. Los lugares para la representación teatral en la ciudad levantina habían variado a lo largo de los años desde principios del siglo XVI. Las obras para la construcción del Teatro Principal habían empezado en octubre de 1831 y el 24 de julio de 1832 dan comienzo las representaciones.<sup>3</sup> Seis años más tarde levantará el telón de *Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla*.

Durante estos años, no solo se crean nuevos teatros, sino que las salas existentes comienzan a sufrir una serie de modificaciones en beneficio de las exigencias de las obras y del público. Una de ellas es la adaptación lumínica, que se pretendía establecer con el claro propósito proporcionar verosimilitud a las obras dramáticas (Ribao Pereira 1998: 155-158). De la misma forma, se reclama una mayor precisión histórica en vestuario y mobiliario y se constata la preocupación por recrear espacios y situaciones desde una perspectiva verosímil, para lo que, por ejemplo, se sistematiza el recurso a los decorados practicables y comienza a abandonarse el de los simples telones de fondo pintados. La importancia que el entorno tiene en los dramas románticos de este tiempo es vital, ya que, aparte de declamar, los actores deben interactuar con un espacio cuyo sentido es, en muchos casos, simbólico. Incluso los dramaturgos románticos pueden presentar escenas en las que el paisaje o el entorno que se describe es difícilmente reproducible en las tablas, en gran medida porque todavía no existen medios físicos o materiales con los que poder cumplir con las exigencias de la puesta en escena que requiere el drama (Ribao Pereira 1999: 25-26).

Este contexto sociopolítico general y teatral particular al que acabo de referirme es el que acoge el nacimiento y puesta en escena del teatro político romántico de ambientación histórica en el que se inserta el drama de Bonilla. En la temporada teatral del 37-38, hay una verdadera explosión de piezas históricas originales y sus estrenos son sistemáticos: se abre con *Los amantes de Teruel* (Hartzenbusch), continua *El paje* (García Gutiérrez), es-

---

<sup>3</sup>Ese día se inauguró el Teatro Principal con un texto poético leído para el público, escrito por el duque de Frías; también se representó una comedia, *Luis decimocuarto el grande*, y la ópera *La Cenicienta*. (Lamarca 1840: 46).

trenada en mayo, y *La corte del Buen Retiro* (Escosura), en junio; sigue *Doña María de Molina* (Roca de Togores), en julio, con gran acogida por parte del público (Ribao Pereira 2002); continúan *Fray Luis de León* (Castro y Orozco) en agosto, *Antonio Pérez y Felipe II* (Muñoz Maldonado) en octubre y *Carlos II el hechizado* (Gil y Zárata) a primeros de noviembre. Ese mismo mes también *Bárbara Blomberg* (Escosura) y *Don Fernando el Emplazado* (Bretón de los Herreros). En diciembre del 37 se pone estrena *El rey monje*, de García Gutiérrez (Ribao Pereira 1999).

A partir de esta temporada se reduce el número e importancia de los títulos nuevos y aumentan los que no se llevan a escena, bien sea por cuestiones económicas, bien porque el gran número de obras escritas obliga a una mayor selección de las que se representan (Ribao Pereira 1999: 229). Entre los primeros destacan *Amor venga sus agravios* (Espronceda y Moreno López), *El astrólogo de Valladolid* (García Villalta), varias obras de Zorri-lla como *Cada cual con su razón*, *Ganar perdiendo* y *Juan Dandolo*. Ya en 1840 se estrenan *El conde don Julián* (Príncipe), *Vellido Dolfos* (Bretón de los Herreros) y *Don Álvaro de Luna* (Gil y Zárata).

Mientras, en Valencia, las obras del Siglo de Oro, que habían tenido bastante éxito entre 1825 y 1830, desaparecen casi por completo durante el Trienio Moderado, sustituidas por los dramas de Dumas y Hugo (Peers 1973: I, 378). Hay que esperar a 1837 para la representación de *Don Álvaro o la fuerza del sino* o de *El trovador*, cuyo éxito es, en ambos casos, menor al de *Los amantes de Teruel*, reestrenado varias veces.

*Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla*, se inscribe temáticamente en el ciclo romántico sobre la corte de Juan II del que participan novelas, relatos, romances y dramas que proliferan, especialmente, durante estos años, caracterizados, todos ellos, por su marcado carácter político (Ceide Rodríguez 2016; Codeseda Troncoso 2016; Ribao Pereira 2017a; 2017b). Para la exposición de los postulados ideológicos que el drama alberga, Bonilla enhebra el fondo conceptual que el personaje de don Álvaro de Luna ha ido acumulando en los textos literarios desde el triunfo del Romanticismo (Placín Alonso 2017), con todos los procedimientos espectaculares que le brinda

la nueva estética. El resultado es un drama hondamente comprometido con el liberalismo antiabsolutista y de exaltada espectacularidad.

La obra se dispone en cuatro actos, en prosa y verso, características ambas de los dramas románticos españoles de los años treinta. Todas las escenas que inician las jornadas, inclusive los dos cuadros del cuarto acto, se escriben en prosa: don Álvaro y don Alonso de Vivero exponen la situación de Castilla a modo de presentación para abrir el drama (I, 1: 5);<sup>4</sup> la reina Isabel aparece rezando en la capilla y prepara el escenario para la aparición de don Álvaro (II, 1: 24); el criado del condestable presenta en el acto tercero las referencias espaciales y temporales concretas en que se desarrollará el desenlace (III, 1: 43); los nobles castellanos, el conde de Plasencia y el marqués de Santillana, exponen la situación de don Álvaro (IV-1, 1: 61); finalmente (IV-2, 1: 70), Luna duerme en la cárcel mientras Gotor le acompaña. Las escenas en verso, por su parte, son más numerosas que las de prosa y no se ajustan a ningún criterio de especialización. Tanto nobles como eclesiásticos, monarcas y criados utilizan ambas estructuras para sus intervenciones.

El drama se desarrolla por completo en la ciudad de Valladolid, en espacios cercanos entre sí. Comienza la obra en los salones reales del Alcázar, pasando a la capilla, posteriormente al palacio de don Álvaro de Luna y a la cárcel. Al cierre de la obra se menciona un espacio que no será visible para el público, el cadalso, ya que la muerte del condestable no se escenifica por razones de decoro.

En cuanto al tiempo de la acción, cabe destacar que los hechos tienen lugar durante dos días completos y el amanecer del tercero: los actos I y II suceden a lo largo del primero; el III acontece en torno a las seis de la mañana del siguiente, de noche, como marcan las acotaciones, aunque va amaneciendo a medida que transcurren los acontecimientos. En el primer

---

<sup>4</sup>En adelante cito por la edición de 1856. Anoto acto y cuadro en romanos y escena en arábigos.

cuadro del cuarto acto es de noche y, finalmente, en el segundo, la ejecución de Luna se verifica al amanecer.<sup>5</sup>

El drama es un buen ejemplo de construcción teatral romántica. La relevancia del destino en la vida de los personajes se marca desde el comienzo y los sueños del rey avanzan premonitoriamente el desenlace. En el poema que recita don Juan II en el acto I, el léxico se adecua a una ambientación nocturna. En los versos aparece una “negra sombra”, una “tumba”, se evoca un “soberbio panteón”, con “mirlo y ciprés” e incluso se produce un “relámpago”. Todo ello para conformar un espacio sublime, “gracias sobre todo a la presencia de la oscuridad y el misterio” (Caldera, 2001: 53). Del mismo modo, este espacio se relaciona íntimamente con el sentir del monarca, un estado de ánimo que evoca la tristeza, las dudas, y que finalmente lo llevará al caos (I, 5: 21).

La reina queda impresionada por las “trovas” de don Juan II, históricamente poeta, como buena parte de sus nobles y cortesanos. Más tarde interpreta esos mismos versos, desvelando así la trama amorosa al público,

Reina: [...]
El Rey aquí me mató...
Esta tumba del ciprés
mi tumba sombría es,
la flor de Castilla yo.
Esta sombra que anda aquí
será la del condestable,
a quien muerte miserable
diéranle también por mí.
El gallardo caballero
el mismo don Juan será
pues en actitud está
de desnudar el acero.
(I, 6: 21-22).

---

<sup>5</sup>La reacción de don Álvaro fue de resignación ante la noticia de su muerte. La mañana del 2 de junio de 1453 se producía su ajusticiamiento en la plaza de Valladolid. (Quintana 1833: 245).

A pesar de que el rey insiste a don Álvaro en que su situación es fruto del destino (“El hado lo quiso./ Debéis resignar”. [III, 6: 54]), el condestable reniega de tal consideración: “el hado, señor,/ es Dios infernal./ No creáis en él;/ suele ser falaz”, porque es un hombre que se ha construido a sí mismo.<sup>6</sup>

La ambientación romántica que propone Bonilla, como el panteón descrito en los versos del rey, o escenarios de la representación como la cárcel, donde se encuentra apresado el condestable, fomentan “despertar en los espectadores ese horror que, según Schiller, estaba asociado constantemente con lo sublime” (Caldera, 2001: 53). La nocturnidad de unas escenas y la oscuridad de otras, tanto en lo político como en lo personal, crean una atmósfera de tensión que prepara el terreno para la resignación a la muerte del protagonista.

Al monarca le duele el final de don Álvaro. Su dolor romántico se expresa a través de una única lágrima, como dice el propio don Juan II: “[...] Esta lágrima tan fría/ que en su sentencia cayó,/ es la que mi amor debió/ dar a su tumba sombría” (IV-1, 4: 66). Esta expresión de las contradicciones del monarca nos coloca “en presencia de una de esas intensas emociones que divorcian al hombre de su realidad circundante, paralizándolo por fuera y aislándolo dentro de su propio corazón [...] donde sufre indecibles tormentos morales” (Sebold, 1983: 187).

El romanticismo no solo es un movimiento novedoso y rompedor con la tradición desde la perspectiva estética, sino también lo es respecto a técnicas de representación teatral. Las innovaciones escenográficas correspondientes a este periodo provocan un verdadero cambio en la puesta en escena, volcada en la producción del efecto. Esto supone que las indicaciones que el dramaturgo ofrece para la representación del drama son precisas. Así, en el acto I se presenta el salón del Alcázar perfectamente adornado, con mobiliario relevante y aberturas practicables.<sup>7</sup> Lo mismo ocurre en el segundo, en donde se reproduce una capilla “suntuosa”, decorada por cortinas, an-

<sup>6</sup>Álvaro. [...] tres veces de alto derribado fui,/ y el sol tres veces me miró subiendo. (III, 7: 56).

<sup>7</sup>Salón del Alcázar: puerta grande en el foro, otra igual a la izquierda y una secreta entre las dos. Mesa y sillón, etc.” (I, 1: 5).



torchas encendidas, un altar e incluso arcos que responden a la arquitectura propia del siglo XV. El acto III sucede en la casa de don Álvaro, decorado que quizá sea el más complejo del drama, pues está dividido en dos alturas: en la parte baja lo más destacable son las galerías —por donde don Alonso de Vivero será defenestrado— conectadas con el espacio superior, donde se encuentra la habitación del condestable, mediante una escalera que recorren los actores. En el primer cuadro del acto IV los personajes vuelven al salón del Alcázar<sup>8</sup> y el segundo se sitúa en la cárcel. En este último espacio destaca la presencia de una ventana con rejas y el banco de piedra sobre el que duerme don Álvaro, que intentan reproducir la ambientación del tiempo de los hechos dramatizados.

Tanto los decorados como los múltiples elementos de atrezo son pertinentes para el desarrollo de la acción, como es el caso de los numerosos escritos que circulan en el drama. A lo largo de la obra aparecen diversas cartas o pergaminos que se mueven, se traspasan, se envían o incluso se lanzan. La importancia de los mismos se marca desde el comienzo, en los versos que recita el rey (I, 2: 7-8) o cuando este le entrega a la reina su escrito para que ella misma lo lea (I, 5: 19). Destacan también los mensajes que llegan de la corte, como el pergamino (II, 12: 42), en el que el rey pone en alerta a don Álvaro para que huya y se salve, o el escrito del condestable a don Alonso de Vivero. Posteriormente se anuncia la cédula real que recibe el valido en su palacio (III, 4: 49), donde se le aconseja la rendición. Los papeles que hacen referencia a la sentencia condenatoria del condestable son verdaderamente significativos, manuscritos que le entrega el magistrado don Juan al rey, denunciando la parcialidad de los jueces (IV-1, 3: 65), y que lee la reina, impaciente por conocer el destino de su amado (IV-1, 5: 69). Finalmente, cuando el condestable está a punto de ser ajusticiado (IV-2, 5: 79) entrega una carta a su criado Gotor a fin de que llegue a manos de su esposa, doña Juana Pimentel.

---

<sup>8</sup>Salón del Alcázar: puerta grande en el foro, otra igual a la izquierda y una secreta entre las dos. Mesa y sillón, etc.” (I, 1: 5).

Otros elementos de interacción entre personajes son las espadas y ballestas, instrumentos de guerra que se despliegan en el acto III, lo que produce una jornada más dinámica que las anteriores, marcada ya por la muerte de don Alonso de Vivero. Don Álvaro observa cómo se acercan los caballeros y soldados, de manera que, inmediatamente “desnuda la espada, y la pone en tierra de modo que la guarnición venga a quedar encima de su pie derecho [...]” (III, 4: 49). También los pajes dejan las ballestas en tierra; el conde de Plasencia amenaza a don Álvaro con su espada y el condestable intenta recuperar la suya para defenderse. Los demás nobles desenvainan también sus armas para herirle. Durante toda esta jornada, así como en el asesinato de don Alonso, se produce un constante movimiento de soldados de ambas facciones, de acuerdo con una cuidada coreografía de la que dan cuenta las acotaciones que redacta el dramaturgo (Ribao Pereira 1999).

Entre las precisiones del texto espectacular destaca la delimitación de entradas y salidas de personajes, de quienes se marca dirección y sentido del movimiento. Uno de los casos más representativos es la irrupción del obispo don Alonso, que se realiza a través de la puerta secreta colocada entre la del foro y otra situada a la izquierda. Que el obispo acuda al rey a través de una puerta secreta indica claramente el motivo conspiratorio de su visita, igual que los nobles para su audiencia con don Juan II, esperanzados en el triunfo de su conjura contra don Álvaro. Lo mismo ocurre con el rey en el acto II, cuando entra a la capilla por el último bastidor de la derecha del foro y se oculta para espiar a la reina y al condestable.

El drama comienza *in media res*, con un diálogo entre don Álvaro y don Alonso que no crea expectativas sobre el protagonista previas a su irrupción en escena. Don Álvaro no las necesita, pues su sola presencia —coherente en su autoridad— y la incoherencia de sus enemigos bastan para realzar su figura. Los actores rentabilizan los cuatro ángulos del escenario. Un caso muy concreto, en este sentido, es el movimiento del personaje femenino, que acaba por enloquecer. A esta locura responden algunas maniobras muy concretas que ha sintetizado Ribao Pereira: “avance hacia el proscenio/ marcha hacia el foro/ leve retroceso/ caída, desmayo o muerte”

(1999: 231). Este es el recorrido físico y vital de doña Isabel, que forcejea, se revuelve el pelo y suplica el indulto para el condestable en el momento de mayor tensión dramática, que decae tras el anuncio de la muerte del reo.

En las indicaciones pertenecientes al texto espectacular destaca el intento de precisar los gestos faciales de los actores, especialmente el movimiento de los ojos. Sobre don Álvaro se explicita: “puesta la mano en la barba y fijando los ojos en tierra como meditando los versos que repite” (I, 2: 9); y sobre don Juan II: “el rey se queda siguiendo con la vista a don Álvaro y don Alonso que se van” (I, 2: 12). También en otros personajes secundarios es visible este interés, como en el criado (“Gotor se asoma a una ventana y mira con zozobra a todas partes” [III, 3: 47]). Incluso pueden leerse indicaciones gestuales en el texto literario; es así que el mismo don Álvaro afirma: “del rey los airados ojos/ de enojos dieron las señas” (III, 8: 58).

La kinésica es dramáticamente muy rentable en el desenlace. Al conocer la sentencia de muerte para el condestable, “el rey levanta los ojos al cielo, y luego inclina la cabeza al pecho” (IV-1, 3: 64). Esta mirada a lo alto se repite en las acciones de varios personajes, como en el caso del obispo don Alonso y especialmente en Luna, que eleva su vista, reza a Dios, pide perdón y acepta su condena (IV-2, 6: 80).

El dramaturgo se preocupa también por marcar los efectos de sonido en el drama. Desde el punto de vista escénico lo más reseñable será el sonido de las campanas que anuncian la misa (III, 1: 44), el rumor de las aguas del río desde el palacio de don Álvaro en la intervención de Gotor (III, 1: 43) o el sonido de la trompeta que precede a la cédula real (III, 4: 49). Incluso se precisan los gritos de horror que debe emitir en varias ocasiones la reina. Como motivos sonoros verdaderamente simbólicos destacan las tres campanadas que se oyen a lo lejos anunciando la muerte del condestable, evocadoras de los versos que el duque de Rivas dedica a este mismo episodio en su romance de 1833 sobre don Álvaro de Luna:

De hinojos en la almohada  
se pone, el cuello presenta,

el religioso le grita:  
 “Dios te abre los brazos, vuela”.  
 El hacha cae como un rayo,  
 salta la insigne cabeza,  
 se alza universal gemido,  
 y tres campanas suenan  
 (García Castañeda 1987: 173).

Merece también atención la música que está presente en el cuarto acto, que en primer lugar sirve para anunciar la llegada del rey (IV-1, 1: 62) y posteriormente subraya el suplicio de Luna: se oye “música patética y don Álvaro escucha inmóvil mientras toca, como pasando por la calle se va alejando” (IV-2, 4: 78).

Estas significativas precisiones escenográficas, visibles en todos los dramas históricos que llenan las salas en el primer tercio del siglo XIX, suponen una clara ruptura con la tradición espectacular anterior. Las acciones, los movimientos de los personajes, el decorado, los sonidos, además del tratamiento político de la temática, hacen del drama de Bonilla un significativo ejemplo, poco conocido, pese a su innegable valor, de las conquistas estéticas y teatrales de lo que Caldera (1991) denominó el teatro político español del primer ochocientos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (30 octubre, 1845), “Crónica de teatros”, *El Clamor Público*, p. 4.  
 BONILLA, José M<sup>a</sup> (1840), *Poesías*, Valencia: Imprenta a cargo de V. Lluch.  
 BONILLA, José M<sup>a</sup> (1856), *Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla*, Madrid: Imprenta de C. González.  
 CALDERA, Ermanno (1991), ed., *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma: Bulzoni.  
 CALDERA, Ermanno (2001), *El teatro español en la época romántica*, Madrid: Castalia.  
 CEIDE RODRÍGUEZ, María (2016), “El romanticismo y la recuperación de la materia medieval: el caso de J. Morán”, en Rocío Hernández Arias, Gabriela Rivera Rodríguez, Soledad Cuba López y David Pérez Álvarez, eds., *Nuevas perspectivas literarias y culturales*, Vigo, MACC-ELICIN, pp. 105-113.  
 CODESEDA TRONCOSO, Fátima (2016), “Un romance decimonónico desconocido: *El castigo de un mal juez*, de Adolfo de Castro y Rossi”, en Rocío Hernández Arias, Gabriela Rivera Rodríguez, Soledad Cuba López y David Pérez Álvarez, eds., *Nuevas perspectivas literarias y culturales*, Vigo, MACC-ELICIN, pp. 97-104.  
 FREIRE LÓPEZ, Ana M<sup>a</sup> (1996), “El teatro político durante el reinado de Fernando VII”, en Víctor García de la Concha, dir. y Guillermo Carnero, coord., *Historia de la literatura española, Siglo XIX*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 293-300.

- FUENTE MONGE, Gregorio de la (2013), “Los estudios sobre el teatro político de la España del siglo XIX”, *Historia y Política*, n° 29, pp. 13-43.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1987), ed., Duque de Rivas, *Romances históricos*, Madrid: Cátedra.
- GIES, David T. (1989), *El romanticismo*, Madrid: Taurus.
- HIDALGO, Dionisio, *Diccionario General de la Bibliografía Española*, Madrid: Julián Pena, 1867.
- LAGUNA, Antonio y Eduardo ORTEGA (1989), *Un periodista romántico en la revolución burguesa: José María Bonilla*, Valencia: Papers de Prensa.
- LAMARCA, Luis (1840), *El teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días*, Valencia: Imprenta de J. Ferrer de Orga.
- LAULLÉ, José (1871), *Biografía en abreviatura de D. José María Bonilla*, Valencia: Imprenta de José Domenech.
- PEERS, Edgar A. (1973), *Historia del movimiento romántico español*, Madrid: Gredos, 2 vols.
- PLACÍN ALONSO, Leticia (2017), “Un romántico comprometido: José María Bonilla y *Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla* (1838)”, *Lectura y Signo*, 12, pp. 189-214.
- QUINTANA, Manuel José (1833), *Vidas de españoles célebres*, Madrid, Imprenta de Burgos, tomo III: *Don Álvaro de Luna*.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (1998), “Vicisitudes empresariales de los teatros de La Cruz y El Príncipe en el Madrid de la Regencia (1834-1840)”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n° 74, pp. 155-178.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (1999), *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Navarra: EUNSA.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (2002), “La teorización política en el drama romántico español: *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores”, en P. Menarini, ed., *Los románticos teorizan sobre sí mismos. Romanticismo 8*, Bologna, Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico-II Capitello del Sole, pp. 179-192.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (2017a), “Una relectura romántica de la corte: *Los cortesanos de don Juan II*, de J. Morán” en José Manuel González Herrán et al., eds., *La historia en la literatura del siglo XIX*. Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 651-660.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (2017b), “¿Y si el corazón miente? Los (falsos) poetas cortesanos de Juan II vistos por los dramaturgos románticos”, en A. Cancellier, ed., *El corazón es centro*, Padua: Universidad de Padua, (en prensa).
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid: Castalia.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1989), “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”, *Castilla*, n° 14, pp. 129-149.
- SEBOLD, Russell P. (1983), “«Una lágrima, pero una lágrima sola»: Sobre el llanto romántico”, *Trajectoria del romanticismo español*, Barcelona: Crítica, pp. 185-194.

recibido: octubre de 2017

aceptado: noviembre de 2017



LA REPRESENTACIÓN DE LAS IDENTIDADES  
NACIONALES ESPAÑOLA E INGLESA EN EL TEATRO DE  
PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII

ZAIDA VILA CARNEIRO  
Universidad de La Rioja

**Title:** The representation of Spanish and English national identities in the theatre of the early seventeenth century

**Abstract:** This paper explores the plays performed in the 1620's in Spain and England from a comparative perspective. The objective is to demonstrate how the Anglo-Spanish relations had influence on the literature of the period.

**Key words:** Golden Age theater. Anglo-Spanish relations. *Spanish match*. Charles Stuart. Anti-Catholicism. Heresy.

## INTRODUCCIÓN

Durante siglos, las relaciones entre las naciones española e inglesa han estado caracterizadas por su conflictividad, a causa, fundamentalmente, de las diferencias religiosas existentes entre ambas Coronas. Sin embargo, estas problemáticas relaciones anglo-españolas gozaban también de periodos de relativa calma, como sucedió a principios del siglo XVII gracias al tratado de paz firmado por Jacobo I y Felipe III en 1604. El fin de esta tregua llegó veinte años después, tras la estancia en la corte española del príncipe de Gales, Carlos Estuardo, en 1623; visita que buscaba acelerar las negociaciones de matrimonio entre el heredero inglés y la infanta María, hermana de Felipe IV —el conocido como *Spanish match*— y que desembocó en un desastre diplomático.<sup>1</sup>

El malogrado final de dichas negociaciones supuso un punto de inflexión en los vínculos entre ambos países y así fue reflejado en la creación literaria del momento. En el presente artículo se pondrá de relieve cómo fueron trasladadas estas tensiones a las obras teatrales inglesas y españolas

---

<sup>1</sup>Para más información sobre la visita del príncipe de Gales a la corte española, puede consultarse Vila Carneiro (2010).

compuestas a principios del siglo XVII, especialmente en la tercera década, donde “los otros” eran retratados como verdaderas encarnaciones de la maldad en las tablas de los teatros.

#### LA CARACTERIZACIÓN DE LOS ESPAÑOLES EN EL TETARO INGLÉS

Los acontecimientos sociopolíticos que estaban teniendo lugar en Madrid en la tercera década del siglo XVII no solo fueron reflejados, como ya se ha adelantado, en los escritos españoles, y hay que destacar, por ejemplo, las múltiples traducciones al inglés de las relaciones que se escribían en nuestro país, fruto de la gran expectación que se había levantado en Europa a raíz de la caballerescas aventuras que Carlos Estuardo estaba protagonizando.<sup>2</sup> A estas relaciones se suman algunos poemas,<sup>3</sup> panfletos,<sup>4</sup> y numerosas piezas teatrales que reflejan, en mayor o menor medida, el estado de las relaciones anglo-españolas desde la perspectiva inglesa.

El ámbito literario en el que más se creó en inglés durante esta época fue el teatro. Dicho género, en el periodo comprendido entre 1622 y 1624, estaba dotado de un fuerte contenido político y los personajes españoles eran caracterizados en él de manera negativa. El discurso anticatólico y antiespañol gozaba de gran éxito durante esos años, como ya había sucedido a finales del siglo anterior, sentimiento que se había intensificado especialmente a partir de 1618, debido a las críticas del Parlamento a la política de tolerancia que se llevó a cabo durante las negociaciones entre las dos coronas entre 1611 y 1623, como apunta Álvarez Recio (2000: 8). En relación con

---

<sup>2</sup>Recordemos que el príncipe de Gales emprendió un viaje de incógnito a la corte española a finales de febrero de 1623, acontecimiento que tuvo gran repercusión social en toda Europa y que contribuyó a que se idealizase el amor del heredero inglés por la infanta María.

<sup>3</sup>Álvarez Recio (2012: 9) apunta una serie de composiciones poéticas en la que se vieran violentos ataques contra el posible matrimonio del príncipe de Gales y la infanta María. Más amable es el poema en inglés del que da noticia Redworth (2004: 120) y que probablemente haya sido escrito por el propio rey Jacobo para defender la salida de Carlos.

<sup>4</sup>En este ámbito, uno de los escritores más destacados fue Thomas Scott: “Scott wrote over twenty-five tracts from 1620 to 1625, thus becoming one of the most prolific pamphleteers of the time (...) Scott reproduced anti-Catholic and anti-Spanish prejudices common in England since the mid-sixteenth century and in general tried to encourage action against Spain” (Álvarez Recio, 2009: 9).



esta circunstancia, señala Dillon (2004: 375) que “The outburst of politically oriented plays in 1623-4 may be seen as both paradoxical and necessary within the context of the regime at its most repressive”.

La alegría de los londinenses al ver que Carlos Estuardo volvía a Inglaterra sin una novia española fue extraordinaria, como se puede observar en la descripción que Postlewait (2007: 199) hace del retorno del príncipe inglés a su patria: “the country exploded in public celebrations. Bonfires, church bells, and large crowds greeted Charles along his route from Portsmouth to London. The city became a festival of happy citizens, shouting «Long live the Prince of Wales»”.

Este júbilo generalizado fue calificado por Loftis de “legendary” (1987: 163), quien también señala que el acontecimiento fue plasmado en las obras teatrales del momento, en las cuales se solía insistir en la maldad y perversidad del enemigo español, además de en el resentimiento popular hacia el rey Jacobo, que fue tildado de incompetente por no haber sido capaz de ayudar a su yerno Federico a recuperar el Palatinado, ocupado por las tropas españolas de Spínola.

Las obras de corte político y social confeccionadas en Inglaterra en este periodo fueron numerosas: *The Life of the Duchess of Suffolk* de Thomas Drue, *Neptune’s Triumph for the Return of Albion* de Ben Jonson, *The Changeling* de Thomas Middleton y William Rowley, y *A Game at Chess* de Thomas Middleton son solo algunas de las más representativas. La primera de ellas, representada en el *Fortune Theatre* en 1623, es una pieza teatral de carácter propagandístico contra los españoles y, en general, contra los católicos, que toma un episodio de la vida de la duquesa de Suffolk como pretexto para ofrecer un mensaje político bastante claro a favor del protestantismo.

En la pieza mencionada se cuenta, pues, la historia de la duquesa Catherine Willoughby en el periodo comprendido entre 1554 y 1558. Esta noble inglesa, protestante acérrima, fue forzada a abandonar Inglaterra cuando la católica María Tudor subió al trono, y no volvió hasta su muerte y la coronación de su hermanastra Isabel. En la obra se describe el sufrimiento de la duquesa durante las persecuciones marianas y se modifica un

poco la historia de su vida para poder establecer paralelismos entre esta y la situación que estaba viviendo la hermana de Carlos Estuardo, Isabel, en Bohemia;<sup>5</sup> de este modo, se identifica el reinado isabelino con una época de estabilidad política y religiosa, mientras que se lanza una crítica a la política exterior de Jacobo I y se acentúa el sentir anticatólico de la Inglaterra del momento.

*Neptune's Triumph for the Return of Albion*, pieza que pertenece al género de las *masques* —entretenimiento teatral que incluía poesía, canto y baile y que se representaba en Inglaterra en los siglos XVI y XVII, especialmente en la corte—, iba a ser estrenada en enero de 1624, en la *Twelfth Night*,<sup>6</sup> pero fue suspendida a última hora por Jacobo I. El motivo oficial que se dio para justificar esta cancelación fue que el monarca inglés estaba enfermo, pero la verdadera razón probablemente habría sido, como indica Postlewait (2007: 212), las quejas del embajador español.

Esta obra —“designed to be danced by Prince Charles after his journey back from Madrid in 1623” (Buttler, 1998: 33)— celebra el retorno del príncipe de Gales sano y salvo después de ser “liberado” por los españoles. A esta alegría por el regreso de Carlos se le sumó el que lo hubiera hecho sin una esposa española. La pieza se abre con un diálogo entre un poeta y un cocinero, quienes representan al escritor Ben Jonson y a Inigo Jones —arquitecto y escenógrafo que solía, como en la obra que nos ocupa, colaborar con el dramaturgo inglés—, respectivamente. La *masque* principal consiste en el retorno de Albión, que había sido enviado por Neptuno a Celtiberia en compañía de Hippius y Proteus, y las felicitaciones de los dioses por su regreso. Se trataría, pues, de una alegoría en la que Neptuno sería el rey Jacobo que habría recientemente enviado a Albión —Carlos Estuardo— con Hippius y Proteus —Buckingham y Cottington— a Celtiberia —España—.

<sup>5</sup>“Like the duchess, Elizabeth had to flee alone, in snow, heavily pregnant, and undergo various sufferings before being offered a home, with her husband and family, by a foreign prince” (Dillon, 2004: 376).

<sup>6</sup>La llamada *Twelfth Night* se corresponde con el 6 de enero, doce días después de Navidad.

Más significativas para nuestro estudio comparativo son las obras *The Changeling* de Thomas Middleton y William Rowley, y *A Game at Chess* también de Middleton, y a ellas dedicaremos un análisis más pormenorizado.

*The Changeling*, traducida al español como *El trueque*, fue registrada legalmente el 7 de mayo de 1622 para estrenarse en el teatro Phoenix, aunque la primera prueba documental de su representación es de 1624 en el teatro Whitehouse.<sup>7</sup> Esta tragedia de Middleton y Rowley, caracterizada por sus ingeniosos juegos verbales, tiene como escenario la ciudad de Alicante. En su trama principal expone la historia del matrimonio frustrado entre Beatrice-Joanna (Beatriz-Juana en la traducción) —una dama española, hija del gobernador Vermandero— y Alonzo de Piracquo. Ella, enamorada de Alsemero, un noble recién llegado a la ciudad, pacta con el criado de su padre, De Flores, el asesinato de su prometido. Este cumple el macabro encargo y, a cambio, obtiene la virginidad de la dama. Con la muerte de Alonzo, Beatrice-Joanna y Alsemero ya pueden contraer matrimonio, pero la situación se complica cuando la dama descubre que se va a comprobar si aún es doncella. Ante la posibilidad de que se sepa que ya no lo es, Beatrice decide que sea su criada, Diafanta, la que ocupe su lugar en la noche de bodas. De Flores la asesinará después para asegurarse su silencio. Finalmente, la verdad sale a la luz y dama y criado son castigados.

Ya casi al inicio de la obra se presenta a Beatrice como encarnación del mal. Es una mujer egoísta, cruel, perversa, despiadada, deshonesta y capaz de manipular a De Flores, un criado al que se refiere siempre como moral y físicamente repulsivo, aprovechándose de la atracción que este siente hacia ella, con el único objetivo de que asesine a Alonso. Un ejemplo de cómo utiliza sus armas de seducción para engañar al sirviente es el que sigue:

BEATRIZ ¿Qué te has hecho en la cara últimamente? ¡Has ido a un buen médico! Te habrás acicalado, antes no parecías tan encantador.

---

<sup>7</sup>Tomamos estos datos del estudio que realiza Sanderson en su edición en español de *The Changeling* (2002: 15), la cual hemos usado para extraer las citas que siguen.

DE FLORES (Aparte) ¡No es a mí! Tengo el mismo aspecto, hasta la última verruga peluda, del que ella se burlaba hace apenas una hora. ¿Cómo puede ser?  
(p. 111)

Está tan cegada por conseguir su finalidad que tarda en darse cuenta de cuáles son las consecuencias de sus actos y, aunque al principio conocemos su personalidad por su comportamiento, después son también los demás personajes los que hacen mención de la mala calaña de la dama española. Tomás, hermano de Alonso, la define como “falsa” y “Malvada” (p. 137), Alsemero, al final de la obra, la acusa de una “endiablada lascivia” y el mismo De Flores la increpa diciendo: “¿Sí, mi radiante asesina! ¿Queréis provocarme? ¡Aunque te las des de doncella, eres puta de verdad!” (p. 129).

Pero no solo se destaca la bajeza moral de la protagonista femenina, sino que también se nos presenta a un De Flores, obsesionado por Beatriz, capaz de llevar a cabo las más infames acciones para conseguir sus propósitos, entre las que contempla tanto la violación como el asesinato. Es un ser asqueroso física y moralmente y de ello se da muestra de manera reiterada en la obra. La dama se dirige a él como “serpiente” (p. 95), “repugnante rostro de mal agüero” (p. 104), “cara de perro” (p. 113), “repugnante villano” (p. 129)... y Tomás, casi al final de la pieza, siente la necesidad de atacar a De Flores y piensa “es tan horrendo, que si le tocara con una espada apreciada por mí tendría que rendir cuentas por ella. Esa inmundicia mortal envenenaría cualquier espada que le sacara sangre” (p. 153). Hasta el propio De Flores es consciente de poseer un rostro deforme, una “horrible cara” (p. 106).

Es un chantajista sanguinario y lascivo que mata y mutila un dedo a Alonso y da muerte también a Diafanta para preservar sus intereses. No siente remordimientos tras asesinar al prometido de Beatriz y así declara: “Me relamo pensando en las consecuencias de mi acción. No me pesa. Poco me ha costado si se compara con la dulce recompensa que me voy a llevar” (p. 125).

Así pues, tanto dama como criado son personajes malvados, definidos como “astutos diablos” (p. 159), y ambos son conscientes de ello, como vemos en pasajes como el que sigue:

Beatriz ¡No es posible que seáis tan malvado, que cobijéis tan astuta crueldad para hacer que su muerte asesine mi honor! Tus palabras son descaradas y viciosas. No encuentro manera de perdonarlas con pudor.

De Flores ¡Vaya, olvidáis quién sois! ¿Una mujer empapada en sangre habla de pudor? (p. 128)

En 1622, Jacobo I ya había hecho pública la intención de casar a su hijo Carlos Estuardo con la infanta María, designio que no fue bien acogido en Inglaterra, especialmente por el sector protestante, que veía amenazada su supremacía religiosa si la alianza con el país católico por excelencia en el siglo XVII tenía lugar. A este respecto, señala Sanderson, con quien concordamos plenamente, que

la representación en *El trueque* de una boda fallida en Alicante entre un forastero y una representante de la nobleza local tendría un propósito escasamente disimulado de reflejar las hipotéticas consecuencias negativas de la política del rey inglés con respecto a España (2002: 13-14).

Así pues, en la pieza parecen reflejarse las preocupaciones y el pensamiento de buena parte de la sociedad inglesa del momento, la cual es posible que hubiese extrapolado la malicia de Beatrice-Joanna y de su criado a la enemiga España. La utilización del personaje de esta dama, “carente de escrúpulos y sentimentalmente inconstante, como representativo de la atractiva imaginaria católica que ocultaba una maldad interior, servía a su vez como materialización metafórica de la figura de la prometida española del príncipe inglés” (Sanderson, 2002: 44). Lo mismo sucede con De Flores, perfecto antagonista del virtuoso noble Alsemero.

Si hay otra obra teatral inglesa que destaque también por su crítica a la sociedad española en general y a su clase política en particular es *A Game at Chess*, *Una partida de ajedrez* en su traducción. Esta original pieza fue autorizada el 12 de junio de 1624 y representada por primera vez el viernes 6

de agosto de ese año. Se trata de una composición satírica de notable contenido político que forma parte de la literatura panfletística de la época, que combinaba el sentimiento antiespañol con las fuertes críticas a las decisiones del rey inglés. En ella se muestra a un Gondomar maquiavélico<sup>8</sup> y cargado de culpas, pero también a un rey Jacobo ingenuo e incompetente.<sup>9</sup> Loftis (1987: 173) la considera “the boldest political play that appeared on London stage before 1642”. Dutton (2004: 426), por otro lado, la define así:

The play is a transparent commentary (...) on recent relations between England and Spain, about the Counter-Reformation ambitions of the Catholic church, and about the supposed involvement of Spain in the machinations of the most zealous of Catholic orders, the Jesuits.

*A Game at Chess* supuso “el mayor éxito de taquilla del teatro renacentista inglés” (Pujante, 1983: 15). De hecho, fue representada nueve días consecutivos en el *Globe* (Dutton, 2004: 424; Postlewait, 2007: 198) —exceptuando los dos domingos que comprendían ese periodo, puesto que ese día los teatros permanecían cerrados— y fue vista solo en ese tiempo por entre veinticinco y treinta mil personas, según los datos que aporta Postlewait (2007: 216). Este hecho era algo impensable en aquella época, donde los cambios en la cartelera eran casi diarios. Su éxito, suponemos, radicaría en su contenido satírico, en el odio a los españoles que parece que era casi mayoritario en la época y en la implicación de la sociedad inglesa en las relaciones anglo-españolas.

La obra de Thomas Middleton muestra una alegórica partida de ajedrez en la que las fichas blancas simbolizan a Inglaterra y las negras a España. Estas últimas se mostrarán como la personificación del mal durante toda la pieza. Las blancas, obviamente, ganarán la partida. Los principales personajes, cuya identidad no da lugar a otras interpretaciones, son el rey negro

<sup>8</sup>Es preciso señalar aquí que, en Inglaterra, la figura del conde, tras su primera embajada en Londres, “se había mitificado, generalizándose el apelativo, con evidente matiz negativo, del *Maquiavelo español*” (Bartolomé Benito, 2005: 110).

<sup>9</sup>Acerca de la crítica a la política real inglesa en esta obra, puede consultarse Álvarez Recio (2000).

—Felipe IV—, el rey blanco —Jacobo I—, el caballero negro —Gondomar—  
 y el caballero blanco —Carlos Estuardo—.

En relación con esta alegoría, Pujante (1985: 15-16) afirma que

no se trata tanto de una partida de ajedrez como de una partida de caza que entraña una violación territorial y sexual. Importa recordar a este respecto que el ajedrez era un juego exótico en la Inglaterra del siglo XVII y que solo los cortesanos y unos cuantos privilegiados —entre ellos, Middleton— lo entendían y practicaban (...). Por lo tanto, el sentido alegórico de la obra, posibilitado en gran medida por el juego de ajedrez, no pudo ser concebido para la gran masa de espectadores que atestaban el *Globe* (...) Para la gran mayoría *A Game at Chess* no pudo ser más que una sátira contra Gondomar (el Caballero Negro) en particular, y contra el supuesto plan hispano-católico de conquista del mundo en general.

Gondomar, embajador español en Londres desde 1613 hasta 1622, es considerado no solo uno de los diplomáticos más influyentes de ese periodo, sino también el impulsor del viaje de Carlos Estuardo a España.<sup>10</sup> No se le quería en Inglaterra y fue víctima de la propaganda política de la época. Se le culpa fundamentalmente del tormento sufrido por el príncipe de Gales durante su estancia en la corte española y, por ello, se le presenta en la obra como un ser casi demoníaco, lleno de codicia, ambición y maldad. Es visto como un manipulador malévolo —“he engañado a todos mis fieles con mi encanto” (p. 76)— y, así, se le identifica en numerosas ocasiones en *A Game at Chess* con Maquiavelo. Un claro ejemplo lo tenemos al final del último acto, cuando el caballero blanco dice: “Haced sitio al político más maquiavélico que el diablo haya sacado de un huevo de monja” (p. 137).<sup>11</sup>

En relación con la inquina que se desprende hacia el noble gallego en esta obra, afirma Sanz Camañes que “la trama, basada en torno a la fracasada boda, atacaba de forma burlesca la desafortunada influencia de Gondomar y de la Monarquía española sobre la Corte inglesa” (2009: 231, n. 36). Sin embargo, no solo el conde es criticado de manera feroz, el resto de fichas

<sup>10</sup>El mismo Carlos Estuardo en una carta conservada en la Biblioteca de Palacio (ms. II, 2191, fol. 13) —y transcrita por Redworth (1994: 409)— se dirige al conde refiriéndose a él como “principall Alcahuete”.

<sup>11</sup>Tomamos esta cita y las siguientes de *Una partida de ajedrez*, la traducción al español de *A Game at Chess* realizada por Pujante (1983).

negras no se libran del vituperio y son también víctimas de una caracterización “monstruosa y diabólica” (Álvarez Recio, 2000: 11). Así, contamos, por ejemplo, con un Ignacio de Loyola lleno de ira, ambicioso y con intenciones un tanto turbias, como se desprende de fragmentos como los que reproducimos a continuación: “Me consume tanto la ira que podría volar sus colegios con la primera sílaba de mi nombre” (p. 66); “habría degollado a ese Obispo para ocupar su puesto y musitarle a la Reina un cuento de amor (...) Yo no quiero regirme por reglas, sino regir” (p. 67).

Las primeras escenificaciones de esta pieza no estuvieron exentas de polémica, entre otros motivos porque se transgredió la prohibición existente en el teatro inglés de representar sobre las tablas a un monarca vivo y se aprovechó que Jacobo I se hallaba fuera de Londres para hacerlo. El rey, sin embargo, tuvo conocimiento de la obra y de su contenido a través de una queja oficial presentada por el embajador español Carlos Coloma (Postlewait, 2007: 200) y, en consecuencia, ordenó que se abriese una investigación. Se llegó a cursar una orden de arresto en contra del autor de la pieza teatral, pero, como indica Pujante (1983: 28), “Middleton permaneció escondido”, por lo que no llegó a cumplir pena alguna.

La publicación de *A Game at Chess* al año siguiente de ser llevada a las tablas fue sin duda facilitada por la muerte del monarca inglés y por el hecho de que las hostilidades entre los dos reinos eran más que evidentes (Clare, 1999: 218).

#### LA CARACTERIZACIÓN DE LOS INGLESES EN EL TEATRO ESPAÑOL

Ya en España, observamos que numerosas obras teatrales del Siglo de Oro cuentan con la presencia de protagonistas de nacionalidad inglesa, como es el caso de *El rey por trueque*, *Amor, honor y poder* y *La Jarretiera de Inglaterra*, que tienen como personajes principales al rey Eduardo III de Inglaterra y a otros nobles ingleses de la época, o *La cisma de Inglaterra*, con Enrique VIII, Ana Bolena, Volseo, etc... Otras veces en estas piezas solo se alude, en algunas ocasiones de manera despectiva, a dicha nación y sus habitantes.



En nuestro teatro, las menciones negativas a los ingleses son más veladas que las que veíamos en Inglaterra a propósito de los españoles y parece adoptarse una postura de tipo más defensivo que de ataque, en contraposición al teatro británico. Así, en nuestras comedias hallamos alusiones a las negociaciones del matrimonio de Carlos Estuardo y María, y a lo conveniente que fue que esta boda no se materializara, al malogrado asalto a Cádiz en 1625 por parte de Inglaterra, a los triunfos de la política exterior española... Pero, sobre todo, a la supremacía del catolicismo español frente al protestantismo inglés. Esto no quiere decir, sin embargo, que no encontremos referencias negativas explícitas a los ingleses en el teatro áureo. De hecho, son abundantes los pasajes en los que se les critica, fundamentalmente, por su herejía, además de por otras tachas morales como la codicia, la envidia o la lujuria. Por otro lado, es preciso dejar constancia de cómo el año 1623 se establece como punto de inflexión no solo en las relaciones anglo-españolas, sino también en su reflejo literario; de manera que las composiciones amables dejan paso a una representación más agresiva de la nación enemiga.

Como señalábamos antes, los británicos eran reprobados fundamentalmente por su cualidad de herejes. El protestantismo consistía, como indica Herrero García (1966: 466) en “una de las notas básicas del tipo inglés para los españoles del siglo XVII. Este protestantismo se figuraba en la conciencia española, no en su aspecto doctrinal y teológico, sino en son de batallas, con visos y señales de cruenta persecución”. Esta idea, divulgada por diversos intelectuales de la época, se apoyaba en noticias sobre el martirio sufrido por algunos católicos y otras maldades heréticas.

Así pues, denominaciones como “hereje” o “blasfemo” eran habituales en las piezas españolas cuando el referente era un personaje inglés. *No hay peor sordo que el que no quiere oír* de Tirso de Molina es un claro ejemplo de ello. En esta comedia, representada hacia 1626, son numerosos los fragmentos en los que hallamos alusiones de este tipo. Ya al inicio de la obra asistimos a la siguiente conversación entre don Fadrique y don Diego:

FADRIQUE ¿Qué queréis? Gasto este humor.  
 Estos herejes nos sacan  
 al campo, de los lugares,  
 los santos de los altares,  
 que a Dios enojado aplacan,  
 y a nuestra imagen divina  
 del Sagrario, en procesión.

DON DIEGO Con tan cierta protección  
 tema el inglés su ruina (p. 205).

Asimismo, en la primera jornada de la temprana comedia calderoniana *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* —compuesta también, probablemente, en la tercera década del XVII— se encuentran alusiones de este tipo. En ella aparecen como personajes los herejes Teudio y Pelagio, de origen británico, que intentan esconder sin éxito la imagen del Sagrario en un pozo para que desaparezca la fe en España. Encontramos parlamentos significativos referidos a su caracterización negativa y perjudicial, como el siguiente en la boca del rey Recisundo:

Un caballo me dad, porque me importa  
 volver a la ciudad, donde me espera  
 Ildefonso, que hoy el cuello corta  
 de la herejía a la serpiente fiera,  
 cuya cabeza otra cabeza aborta;  
 hidra arrogante que mi reino altera,  
 aliento que es veneno y es contagio  
 con que Teudio inficionan y Pelagio (p. 483).<sup>12</sup>

Pero las descalificaciones no finalizan aquí y Pelagio es llamado “vil perro” (p. 483), “hereje fiero” (p. 484), “hereje vil” (p. 485), “vil discípulo de Elvidio” (p. 486), etc. Él mismo retoma una metáfora anterior que lo identificaba como una “serpiente fiera” (p. 483) y dice “Iré de furia lleno / derramando en el mundo mi veneno” (p. 575).

<sup>12</sup>Extraemos las citas de esta obra de la edición incluida en el volumen *Comedias, II*, editado por Fernández Mosquera (2007).

Además de malvados blasfemos, los ingleses eran en el imaginario literario español ambiciosos y codiciosos, como se puede observar en *El sitio de Bredá* o *La Cisma de Ingalaterra*, entre otras.

En la primera, representada a finales de octubre o principios de noviembre de 1625 (Loftis, 1987: 18; Iglesias Feijoo, 2006: XLI), se observan numerosos pasajes en los que se incide en el carácter herético de los no católicos, aunque en este caso las referencias no se centran solo en los personajes de origen británico: “Perros, herejes” (p. 980), “diablos”, “perros luteranos” (p. 985), “(...) herética arrogancia, / religión dañada y torpe” (p. 1028)... son algunas de esas alusiones.

Sí que se critica de manera explícita a los ingleses en el siguiente pasaje, en el que se pone de relieve su codicia:

Agresores escoceses  
 y ingleses, hoy os allano  
 mi tienda: en ella podéis  
 vuestra codicia aplacar.  
 Si Bredá se quiere dar,  
 su desinio no estorbéis.  
 (p. 1039)<sup>13</sup>

Llama, sin embargo, la atención la existencia en esta comedia de una referencia positiva a Morgán, un militar inglés que prestó apoyo a los flamencos, al que se describe como “que es hombre de inteligencia, / muy altivo y ingenioso” (p. 1014), caracterización que quizá pueda responder al deseo de demostrar que, a pesar de esa inteligencia, su ejército fue vencido por las tropas españolas o simplemente podría darse el caso de que la idea de Calderón al confeccionar esta comedia fuese solo la de poner de relieve la supremacía bélica (y religiosa) de España para lo cual solo habría necesitado incluir pinceladas sobre el carácter blasfemo de sus adversarios.

En *La cisma de Ingalaterra*, escrita en 1626 (Cruickshank, 2009: 90), se presenta a los ingleses como portadores de diversas tachas morales, aunque Calderón presenta una visión más compasiva de Enrique VIII que la que

<sup>13</sup>Seguimos la edición de *El sitio de Bredá (Comedias, I)*, de Iglesias Feijoo (2006).

figura en la obra de Rivadeneyra, que sirve de fuente histórica de la comedia. El dramaturgo muestra a un monarca caprichoso, víctima de sus desordenados apetitos, que “se verá abocado a una anulación de su personalidad bajo el influjo perverso de Ana” (Escudero, 2001: 484), quien, además de maliciosa, será caracterizada por su ambición.

Casi en la misma línea, *La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz* de Rodrigo de Herrera, compuesta entre finales de 1625 y principios de 1629 (Cruickshank, 1993: 15), nos ofrece a un Carlos Estuardo cegado y obsesionado por sus pasiones amorosas. Se deja constancia de su impulsividad de manera constante en la obra, así como de su carácter caprichoso, inestable, rencoroso y un tanto perverso. En pasajes como el que figura en las páginas 9 y 10 se da muestra del odio y la maldad que conviven en su persona. Incluimos alguno de estos fragmentos a continuación:

Que ha de verse ardiendo España,  
y ha de hacer en ella robos  
la furia de mis Armadas;  
pues me provocan furioso  
(...)  
Infestaré sus fronteras  
con tantos navales monstruos  
(...)  
En alados edificios,  
voces de metal sonoro,  
espanto pondrán al mundo,  
vomitando ardiente plomo.  
Las armadas españolas  
serán míseros despojos,  
desatadas en ceniza  
(p. 9)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup>Citamos por la suelta con signatura 31162, conservada en la Biblioteca de Menéndez Pelayo y disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-fe-no-ha-menester-armas-y-venida-del-ingles-a-cadiz/> [consultada el 15/10/17].

Además de ello, en esta obra son también constantes las tópicas referencias al carácter herético inglés, a la vez que también se detectan alusiones a su falta de astucia (p. 26).

Del mismo modo, el carácter dañino de los ingleses se muestra de manera transparente ya en la lista de personajes del auto *El socorro de Cádiz* de Pérez de Montalbán, el cual se habría estrenado en Sevilla, en el Corpus de 1626, de acuerdo con Cruickshank (1993) y Ferrer Valls (2012). En dicho auto, el príncipe inglés es El Error, su fiel acompañante Buckingham, el Engaño, y la infanta, La Fe.

## CONCLUSIONES

En definitiva, se ha querido con este artículo ofrecer un panorama general de la caracterización negativa de españoles e ingleses en las piezas teatrales de la tercera década del siglo XVII confeccionadas en Inglaterra y España, respectivamente, así como demostrar la impronta de la historia en la literatura del momento, circunstancia que nos puede ayudar a comprender, siempre guiados por la prudencia, cómo se acogieron ciertos hechos en la sociedad del momento y conocer, asimismo, distintas perspectivas de los mismos hechos históricos.

Las dos naciones son retratadas como malvadas, ambiciosas, codiciosas, lascivas... siendo en la literatura británica en la que estas alusiones se presentan de manera más evidente y agresiva. *The Changeling*, *A Game at Chess*, *No hay peor sordo*, *El sitio de Bredá*, *La Fe no ha menester armas*, etc. son solo algunas de las muchas obras que reflejan en sus líneas las tensiones existentes entre ingleses y españoles en el Siglo de Oro; animadversión alimentada por la lucha de poder político y religioso y por la creencia mutua de la existencia de una maldad inherente en la nacionalidad contraria.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ RECIO, Leticia (2000), "The White House en *A Game at Chess*: el ataque de Thomas Middleton a la política real", *Atlantis*, 12, 2, pp. 7-19.
- ÁLVAREZ RECIO, Leticia (2009), "Opposing the Spanish Match: Thomas Scott's *Vox Populi* (1620)", *Sederi*, 19, pp. 5-22.
- ÁLVAREZ RECIO, Leticia (2012), "Pro-match literature and royal supremacy: The case of Michael Du Val's *The Spanish English Rose* (1622)", *Sederi*, 22, pp. 7-27.

- BARTOLOMÉ BENITO, Fernando (2005), *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar. El maquiavelo español*, Gijón: Editorial Trea.
- BUTTLER, Martin (1998), "Courtly negotiations", David Bevington y Peter Holbrook (eds.), *The Politics of the Stuart Court Masque*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 20-40.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias, I. Primera parte de comedias*, (2006), Luis Iglesias Feijoo (ed.), Madrid: Biblioteca Castro.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, (2007), Santiago Fernández Mosquera (ed.), Madrid: Biblioteca Castro.
- CLARE, Janet (1999), *Art made tongue-tied by authority', Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*, Manchester: Manchester University Press.
- CRUICKSHANK, Don W. (1993), "«Lisping and wearing strange suits»: Personajes ingleses en la escena española y personajes españoles en la escena inglesa: 1580-1680", Anita K. Stoll (ed.), *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*, Madrid: Támesis, pp. 9-24.
- CRUICKSHANK, Don W. (2009), *Don Pedro Calderón*, Cambridge: Cambridge University Press.
- DILLON, Janette (2004), "Theatre and controversy, 1603-1642", Jane Milling y Peter Thomson (eds.), *The Cambridge History of British Theatre. Origins to 1660*, Cambridge: Cambridge University Press, vol. 1, pp. 364-382.
- DUTTON, Richard (2004), "Thomas Middleton's *A Game at Chess*: a case study", Jane Milling y Peter Thomson (eds.), *The Cambridge History of British Theatre. Origins to 1660*, Cambridge: Cambridge University Press, vol. 1, pp. 424-438.
- FERRER VALLS, Teresa (2012), "El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán", *Studia Aurea*, 6, pp. 99-116.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1966), *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Gredos.
- LOFTIS, John (1987), *Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusion and History Plays*, Princeton: Princeton University Press.
- MIDDLETON, Thomas, *Una partida de ajedrez*, (1983), Ángel Luis Pujante (trad.), Murcia: Universidad de Murcia.
- MIDDLETON, Thomas, y William Rowley, *El trueque*, (2002) John D. Sanderson (trad.), Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert.
- POSTLEWAIT, Thomas (2007), "Theater Events and Their Political Contexts: A Problem in the Writing of Theater History", Janelle G. Reinelt y Joseph R. Roach (eds.), *Critical Theory and Performance*, Michigan: The University of Michigan Press, pp. 198-222.
- PUJANTE, Ángel Luis (1985), "La insinuación y el equívoco en *A Game at Chess*, de Thomas Middleton", *Cuadernos de filología inglesa*, 1, pp. 7-16.
- REDWORTH, Glyn (1994), "Of pimps and princes: three unpublished letters from James I and the prince of Wales relating to the Spanish match", *The Historical Journal*, 37, 2, pp. 401-409.
- REDWORTH, Glyn (2004), *El príncipe y la infanta. Una boda real frustrada*, Madrid: Taurus.
- SANZ CAMAÑES, Porfirio (2009), "La diplomacia beligerante. Felipe IV y el tratado anglo-español de 1630", *Cuadernos de Historia de España*, 83, pp. 225-245.
- VILA CARNEIRO, Zaida (2010), "Festejos y representaciones teatrales para agasajar a un príncipe de Gales", Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega*, *Actas selectas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, vol 2, pp.1075-1084.

recibido: julio de 2017

aceptado: noviembre de 2017

## RESÚMENES/RESUMOS

PABLO NERUDA, POETA DEL MAR

BEATRIZ DE ANCOS MORALES  
Universidad Católica de Valencia

**Resumen:** Este artículo analiza la presencia y evolución del tema del mar en la obra poética de Pablo Neruda; las implicaciones con su trayectoria vital. Particularmente se analiza esta temática en “El Gran Océano”, el Canto XIV de *Canto General*; lugar de eternidad y movimiento, refugio contra la fugacidad de la existencia, lugar de soledad y silencio, sus secretos y su relación con los hombres: el yo étnico, histórico y social del hombre americano.

**Resumo:** Este artigo analiza a presenza e evolución do tema do mar na obra poética de Pablo Neruda; as implicacións coa súa traxectoria vital. Particularmente analizase esta temática en “El Gran Océano, o Canto XIV de *Canto General*; lugar de eternidade e movemento, refuxio contra a fugacidade da existencia, lugar de soidade e silencio, os seus segredos e a súa relación cos homes: o eu étnico, histórico e social do home americano.

**Palabras llave:** Poeta. Mar. Poesía. Soledad. Existencia. Eternidad.

**Palabras chave:** Poeta. Mar. Poesía. Soedade. Existencia. Eternidade.

PIZARNIK EN EL “ÂGE DES POÈTES”: DE BADIOU A ŽIŽEK

MARIUS CHRISTIAN BOMHOLT  
Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** Este artículo acerca la obra poética de Alejandra Pizarnik a la categoría-periodo del *âge des poètes*, como desarrollada por Alain Badiou. Tal emplazamiento, que se entiende a su vez como complementación de la categoría de los «poetas malditos» que con frecuencia gravita en torno a Pizarnik, se comprueba y justifica a través de dos lecturas žižekianas de su obra: un análisis de las tensiones paralácticas en un número de poesías de *Árbol de Diana* y un examen transversal del papel fundamental del silencio en la ontología de Pizarnik, basado en el concepto de la incompletitud ontológica que proviene del pensamiento de Žižek.

**Resumo:** Este artigo achega a obra poética de Alejandra Pizarnik á categoría-periodo do *âge des poètes*, como desenvolvida por Alain Badiou. Tal emprazamento, que se entende á súa vez como complementación da categoría dos «poetas malditos» que con frecuencia gravita ao redor de Pizarnik, compróbase e xustifica a través de dúas lecturas žižekianas da súa obra: unha análise das tensións paralácticas nun número de poesías de *Árbore de Diana* e un exame transversal do papel fundamental do silencio na ontoloxía de Pizarnik, baseado no concepto da incompletitud ontológica que provén do pensamento de Žižek.

**Palabras llave:** Alejandra Pizarnik. Slavoj Žižek. Alain Badiou. Poesía. Filosofía contemporánea.

**Palabras chave:** Alejandra Pizarnik. Slavoj Žižek. Alain Badiou. Poesía. Filosofía contemporánea.

ANALOGÍAS Y AFINIDADES ENTRE CERVANTES Y SHAKESPEARE:  
“THE WINTER’S TALE”

LUIS GÓMEZ CANSECO  
Universidad de Huelva

**Resumen:** *The Winter’s Tale* de William Shakespeare comparte motivos y recurso dramáticos con algunas obras teatrales de Cervantes, como *Pedro de Urdemalas* o *El rufián dichoso*. Este trabajo indaga en ellos y en las fuentes que comparten.

**Resumo:** *The Winter’s Tale* de William Shakespeare comparte motivos e recurso dramáticos con algunhas obras teatrais de Cervantes, como *Pedro de Urdemalas* ou *El rufián dichoso*. Este traballo indaga neles e nas fontes que comparten

**Palabras llave:** Shakespeare. Cervantes. *The Winter’s Tale*.

**Palabras chave:** Shakespeare. Cervantes. *The Winter’s Tale*.

EL “QUIJOTE” ANTES DEL “QUIJOTE”: UNA NUEVA MIRADA SOBRE  
LA “CONTRADICCIÓN DE LOS CATORCE ARTÍCULOS DE LA FE  
CRISTIANA”

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS  
Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** Se ofrece una nueva edición del “Prólogo al autor” de la *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana* que Ibrahim Taibali escribió en 1637, y en la que se recuerda un episodio ocurrido en Alcalá de Henares en agosto de 1604, donde se cita a don Quijote meses antes de la impresión del libro en las prensas de Juan de la Cuesta. El tópico de los diversos tipos de lectores de la obra a la que se alude en el prólogo permite también volver sobre el tema del Quijote como un libro de caballerías y los diferentes lectores que se acercaron a él en España y en Europa.

**Resumo:** Ofrécese unha nova edición do “Prólogo al autor” da *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana* que Ibrahim Taibali escribiu en 1637, e na que se lembra un episodio ocurrido en Alcalá de Henares en agosto de 1604, onde se cita a don Quixote meses antes da impresión do libro nas prensas de Juan da Costa. O tópico dos diversos tipos de lectores da obra á que se alude no prólogo permite tamén volver sobre o tema do Quixote como un libro de cabalerías e os diferentes lectores que se achegaron a el en España e en Europa.

**Palabras llave:** Miguel de Cervantes. *Quijote*. *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana*. Recepción de la obra. Libros de caballerías.

**Palabras chave:** Miguel de Cervantes. *Quixote*. *Contradicción dos catorce artigos da fe cristiana*. Recepción da obra. Libros de cabalerías.

EL CATALÁN COMO VERTEBRADOR INTERCULTURAL PARA LA CLASE  
SOCIAL ALTA CATALANA

DANIEL PINTO PAJARES  
Universidade de Vigo

**Resumen:** Este trabajo toma como objeto de estudio las ideologías lingüísticas de la clase alta de Cataluña, con el objetivo de conocer las disposiciones que los grupos sociales asentados en los valores prestigiados movilizan respecto de las lenguas minorizadas y la influencia que esas ideologías puedan tener en las capas sociales más



bajas. Para acceder al nivel ideológico, hemos optado por entrevistas semiestructuradas como herramienta de investigación. Los datos aportados revelan las ideologías lingüísticas sobre la capacidad del catalán para generar entendimiento entre catalanohablantes y castellanohablantes y sobre el catalán como lengua de integración en la sociedad de Cataluña.

**Resumo:** Este traballo toma como obxecto de estudo as ideoloxías lingüísticas da clase alta de Cataluña, co obxectivo de coñecer as disposicións que os grupos sociais asentados nos valores prestigiados mobilizan respecto das linguas minorizadas e a influencia que esas ideoloxías poidan ter nas capas sociais máis baixas. Para acceder ao nivel ideolóxico, optamos por entrevistas semiestructuradas como ferramenta de investigación. Os datos achegados revelan as ideoloxías lingüísticas sobre a capacidade do catalán para xerar entendemento entre catalanohablantes e castellanohablantes e sobre o catalán como lingua de integración na sociedade de Cataluña.

**Palabras llave:** Ideoloxía lingüística. Sesquilingüismo. Prejuicio lingüístico. Lengua franca. Clase social alta. Cataluña.

**Palabras chave:** Ideoloxía lingüística. Sesquilingüismo. Prexuízo lingüístico. Lingua franca. Clase social alta. Cataluña.

## LA EXALTADA TEATRALIDAD ROMÁNTICA DE “DON ÁLVARO DE LUNA, CONDESTABLE DE CASTILLA” (1838), DE JOSÉ MARÍA BONILLA

LETICIA PLACÍN ALONSO  
Universidade de Vigo

**Resumen:** *Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla* es un buen ejemplo del drama político de contenido histórico que se estrea en los últimos años de la I Guerra Carlista. Su autor, el valenciano José María Bonilla, manifiesta en él su posicionamiento liberal desde una estética, la romántica, cuya exaltada teatralidad se analiza en estas páginas.

**Resumo:** *Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla* é un bo exemplo do drama político de contido histórico que se estrea nos últimos anos da I Guerra Carlista. O seu autor, o valenciano José María Bonilla, manifesta nel o seu posicionamento liberal desde unha estética, a romántica, cuxa exaltada teatralidad analízase nestas páxinas.

**Palabras llave:** José María Bonilla. Álvaro de Luna. Drama histórico. Teatralidad romántica.

**Palabras chave:** José María Bonilla. Álvaro de Luna. Drama histórico. Teatralidade romántica.

## LA REPRESENTACIÓN DE LAS IDENTIDADES NACIONALES ESPAÑOLA E INGLESA EN EL TEATRO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII

ZAIDA VILA CARNEIRO  
Universidad de La Rioja

**Resumen:** El presente artículo analiza las obras teatrales representadas en la tercera década del siglo XVII en España e Inglaterra desde una perspectiva comparada. El objetivo es el de demostrar cómo las relaciones anglo-españolas influyeron en la literatura de la época.

**Resumo:** O presente artigo analiza as obras teatrais representadas na terceira década do século XVII en España e Inglaterra desde unha perspectiva comparada. O obxectivo é o de demostrar como as relacións anglo-españolas influíron na literatura da época.

**Palabras llave:** Teatro del Siglo de Oro. Relaciones anglo-españolas. *Spanish match*. Carlos Estuardo. Anticatólicismo. Herejía.

**Palabras chave:** Teatro do Século de Ouro. Relacións anglo-españolas. *Spanish match*. Carlos Estuardo. Anticatólicismo. Herexía.



## NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

*Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* publica trabajos científicos sobre lengua y literatura españolas en sus más diversos aspectos, temas y contenidos. Las colaboraciones se enviarán siguiendo las normas de presentación de originales que se incluyen más abajo. Los artículos y colaboraciones se editan previo informe del Consejo de redacción que emplea el sistema de doble informe ciego (*Peer esteem review*) por evaluadores externos. Toda la correspondencia sobre la revista debe hacerse llegar a cualquiera de los miembros del Consejo de dirección, a:

*HESPERIA. ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA.*  
Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo  
Lagoas-Marcosende s/n  
36310 - Vigo (PONTEVEDRA)  
Tfno.: 34 986 812357  
FAX: 34 986 81 23 80  
e-mail: [hesperia@uvigo.es](mailto:hesperia@uvigo.es)  
<http://webs.uvigo.es/hesperia/>

### a) Normas generales.

- Los trabajos podrán presentarse en cualquier lengua románica o en inglés. Se enviarán en formato electrónico Openoffice o LateX (también podrán ser entregadas con formato Microsoft Word) al correo [hesperia@uvigo.es](mailto:hesperia@uvigo.es). **Será imprescindible** que con el original se presenten el título del artículo y un resumen en inglés, otro resumen en la lengua del trabajo y un mínimo de 5 palabras clave en inglés y en la lengua de trabajo.
- Los trabajos presentados han de ser originales y no superarán los 40.000 caracteres (15 páginas) 1,5 espacios de interlineado, notas aparte.
- Acompañando al trabajo se entregará una hoja en la que se haga constar el nombre del autor, dirección, e-mail, teléfono o fax de contacto, así como la institución científica a la que pertenezca y su situación académica, si es el caso.
- Los originales que no se adapten a las normas de presentación serán devueltos a su autor.
- El consejo de redacción comunicará en un plazo máximo de seis meses la aceptación o no de originales, así como el plazo previsto de demora de su publicación.
- La publicación en la revista no da derecho a remuneración alguna y es el autor el responsable del respeto a la propiedad intelectual al reproducir materiales ajenos.
- El autor recibirá un original del volumen de la revista en que aparezca su trabajo y un ejemplar en pdf de la revista y de su artículo.

## b) Referencias bibliográficas

b.1) Si las referencias bibliográficas van en notas a pie de página:

1. Libros:

Autor/es (Nombre, Apellidos), indicaciones complementarias (editor, compilador, etc.), título (en cursiva), comentarios sobre la edición (homenaje, libro de actas, prefacio de, etc.), lugar (seguido de :), editorial, año, páginas (pp.).

Colin Baker, *Fundamentos de educación bilingüe y bilingüismo*, traducción de Ángel Alonso-Cortés, Madrid: Cátedra, 1997, pp. 35-37.

2. Artículos en revista:

Autor/es (Nombre, Apellidos), título (entre comillas dobles "..."), nombre de la revista (en cursiva), número, año (entre paréntesis), páginas (pp.).

Lía Schwartz, "Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas", *Criticón*, 56 (1992), p. 35.

3. Artículos en obras colectivas no periódicas: Autor/es (Nombre, Apellidos), título (entre comillas dobles "..."), nombre del editor, indicaciones complementarias (ed., comp., etc. entre paréntesis), título (en cursiva), comentarios sobre la edición (homenaje, libro de actas, prefacio de, etc.), lugar (seguido de:), editorial, año, páginas (pp.).

Francisco Ayala, "El paisaje y la invención de la realidad", Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela-Consorcio de Santiago de Compostela, 1996, vol. I, pp. 24 y ss.

b.2) Si las referencias bibliográficas se introducen en el cuerpo del texto.

Apellidos, año, páginas. Entre paréntesis los dos últimos elementos. Baker (1996: 35-37), Schwartz (1992: 35), Ayala (1996: 24) Al final del artículo se citarán siguiendo las normas de la bibliografía alfabética final.

## c) Bibliografía alfabética final

Se seguirán las mismas normas que en las referencias bibliográficas en nota a pie de página cambiando el orden de nombre y apellidos por el de apellidos y nombre en versalitas seguidos del año de publicación entre paréntesis.

AYALA, Francisco (1996), "El paisaje y la invención de la realidad", Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela-Consorcio de Santiago de Compostela, vol. I, pp. 23-30.

BAKER, Colin (1997), *Fundamentos de educación bilingüe y bilingüismo*, traducción de Ángel Alonso-Cortés, Madrid: Cátedra.

SCHWARTZ, Lía (1992), "Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas", *Criticón*, 56, pp. 21-39.

COROMINAS, Joan (1961), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos.