

**Texto crítico literario
de
Consuelo Jiménez de Cisneros**

DIEZ ENSAYOS EN FEMENINO

Consuelo Jiménez de Cisneros

Consuelo Jiménez de Cisneros y Baudin. Catedrática de Lengua y Literatura Española.

Calle Doctor Fourquet 8, 4º izda. Madrid, 28012

cojicis@hotmail.com

636758044

ÍNDICE

DIEZ ENSAYOS EN FEMENINO

LA MUJER Y EL MATRIMONIO EN LOS SERMONES DE SAN VICENTE FERRER

LAS MUJERES DEL QUIJOTE

CINCO DÉCIMAS PROFANAS DE ANA FRANCISCA ABARCA DE BOLEA

DE DOÑA PERFECTA A SOLEDAD: FATALIDAD Y FANATISMO

MUJERES Y CARLISMO EN LA *SONATA DE INVIERNO* DE VALLE INCLÁN

AZORÍN Y LAS MUJERES EN SUS RECREACIONES LITERARIAS DE *CASTILLA*

LA IDENTIDAD HISPANOAMERICANA EN GABRIELA MISTRAL

GABRIEL MIRÓ Y EL MUNDO DE LA INFANCIA

LO FEMENINO EN LA PRIMERA ETAPA POÉTICA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

LA RELACIÓN PADRE-HIJA EN DOS NOVELAS JUVENILES DE ALEJANDRO GÁNDARA

Abstract

Estos textos recogen trabajos relacionados con literatura y mujer (mujer como autora, como personaje, como tema...) escritos a lo largo de los años. En algunos casos se han publicado en actas de congresos, ahora difíciles de encontrar; en otros, corresponden a conferencias y artículos ocasionales. Otros son inéditos. Algunos aparecen como artículos a vuela pluma, sin aparato erudito, mientras otros se revisten de un ropaje más académico por tratarse de trabajos destinados a congresos, simposios, algún curso de doctorado, etc.

Están ordenados cronológicamente, empezando por la visión de la mujer en los sermones de San Vicente Ferrer y concluyendo con un análisis de la relación padre-hija en dos novelas juveniles de los años noventa del siglo XX. Entre la oratoria medieval y la narrativa de finales del siglo pasado, nos detendremos en las mujeres del Quijote (y de Cervantes), la poesía profana de una monja aragonesa del siglo XVII, el estudio de personajes femeninos de Galdós, Alarcón, Valle Inclán y Azorín, un acercamiento a la personalidad de la grandísima Gabriela Mistral, una breve cala en personajes femeninos infantiles de Gabriel Miró y una comunicación sobre los elementos femeninos en la etapa poética juvenil de Miguel Hernández.

These texts capture literature and women themes (women as authors, characters, topics...) written over the years. In some cases, these texts have been published in congress proceedings, and are thus hard to find, others pertain to conferences or articles. Others are novel and unpublished. Some are lightweight and approachable, while others are covered in academic formality, as they belong to symposia, thesis works, etc.

They have been ordered chronologically, starting with the vision of women in the sermons of San Vicente Ferrer, and finishing with an analysis of the father-daughter relationship in two teenage novels from the 90s. Between medieval rhetoric and end of 20th Century narrative, we will stop in the women of El Quijote (and Cervantes), the secular poems of an aragonesse nun from the 17th Century, the study of female characters from Galdós, Alarcón, Valle Inclán and Azorín, an approach to the personality of the magnificent Gabriela Mistral, a brief stop with the female characters for kids of Gabriel Miró and one communication about female elements in the early poetic career of Miguel Hernández.

Palabras clave

Literatura, historia, mujer, feminismo. / Litterature, History, woman, feminism.

LA MUJER Y EL MATRIMONIO EN LOS SERMONES DE SAN VICENTE FERRER

Este artículo combina, por una parte, un resumen de mi trabajo inédito sobre los Sermones de San Vicente Ferrer (Valencia, 1350-Vannes, Francia, 1419),¹ que fueron un fenómeno de masas en su época y luego se convirtieron en parte sustancial del corpus canónico de la literatura valenciana medieval, y por otra, mi comentario a un artículo de Martínez i Romero sobre la visión de la mujer y el matrimonio en los mencionados Sermones.² Ambos trabajos se realizaron durante un curso de doctorado impartido en la Universidad de Alicante por el profesor medievalista Rafael Alemany.

Hay escritores en la historia literaria que lo son a pesar de sí mismos, casi sin proponérselo. Es un ideal ajeno al hecho literario el que les impulsa a tomar la pluma. Pero resulta que su producción queda como modelo de la prosa de una época o como inventario de las posibilidades expresivas de un género. Esto es lo que le sucedió por ejemplo a Santa Teresa, que, como ella misma declara, escribía por mandato de sus confesores, y en buena medida es también lo que le sucede a San Vicente Ferrer. La literatura para ellos es un medio, no un fin. San Vicente empleó ese medio con éxito de público, precisión y maestría, logrando una adecuación perfecta al fin propuesto.

Desde el año 1378 en que recibió la autorización para predicar a los veintiocho años de edad hasta su muerte (1419), San Vicente produjo obras de variada índole en valenciano, en latín, y quizá también en castellano (Ver P. Cátedra³ y F. Rico).⁴ Por cierto que hay que destacar la presencia de numerosos castellanismos en su prosa valenciana, lo cual podría deberse, por un lado, a la existencia de muchos castellanos y aragoneses entre sus seguidores; por otro, a sus desplazamientos geográficos en sus predicaciones por tierras castellanas, aragonesas, murcianas y aun gallegas.

Lo más difundido e interesante de su obra fueron los *Sermones*, un hecho literario digno de ser estudiado como reflejo de la vida, del habla y del pensamiento de una época y como fenómeno cultural y social, amén de un caso sobresaliente de comunicación de masas, de contacto y

¹Para tener una idea general de la vida y escritos de San Vicente Ferrer hay una obra básica indispensable: la de Garganta, J.M. y Forcada, V., *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer*, Madrid, BAC 1956.

²Tomás Martínez i Romero, "La dona i el matrimoni a través dels *Sermons* de Sant Vicent Ferrer" (La mujer y el matrimonio en los Sermones de San Vicente Ferrer). En *Miscel.lànea Joan Fuster*, III, 1991. Págs. 125-148.

³Cátedra, P., "La predicación castellana de San Vicente Ferrer", *BRABLB*, 39 (1983-84), pp. 235-309.

⁴Rico, F., *Predicación y literatura en la España medieval*, I.E.G., Cádiz, 1977, pág. 14.

embelesamiento con el público. En sus campañas de predicación le seguía un gran número de personas de toda clase y condición, unos de paso y otros fijos. Predicó por numerosos lugares de España, Francia, Italia y Suiza, hablando en su lengua valenciana principalmente y siendo entendido por todos. Por ello se le atribuye el "don de lenguas" (uno de los siete dones del Espíritu Santo en la tradición católica), y de ello hay bastantes referencias, tanto entre sus contemporáneos como posteriormente, con motivo de su proceso de canonización ("sua valentina ac materna lingua fuerit semper locutus", declararon los testigos del mismo).

Esta comunicación con los oyentes provenía en primer lugar del carácter y la personalidad del santo: San Vicente "vivía" sus sermones. Hay testimonios que cuentan que se transformaba su aspecto enfermizo -resultado de su vida de penitencia y ascetismo- cuando empezaba a predicar. Y hubo sermón que llegó a durar hasta seis horas, pese a lo cual la gente escuchaba sin cansancio y con emoción.

A la amenidad e interés de los sermones contribuía el hecho de que, además de la parte doctrinal y moral, contenían ejemplos de diversos tipos. Unas veces, milagros o historias piadosas atribuidas a diversos santos o a personajes históricos; otras, historias populares con personajes anónimos. San Vicente reconoce las *Vitae patrum* como fuente de anécdotas hagiográficas que él contaba adaptando y actualizando sus elementos. En otras ocasiones los ejemplos son fábulas, género tan enraizado en la tradición medieval. Así aparecen las de la cigarra y la hormiga, la gallina y el halcón, etc. Los ejemplos han interesado particularmente a los críticos y estudiosos de San Vicente. Vicente Almazán tiene un artículo donde los analiza y clasifica.⁵

También usa historias de la tradición piadosa de España y Europa. Una de ellas es la leyenda del monje que, tras un éxtasis causado por la contemplación de la naturaleza (en la versión vicentina, como en otras, el monje oye cantar un pájaro), se percata de que han pasado trescientos o cuatrocientos años.⁶

De entre las anécdotas históricas, las hay lejanas en el tiempo, como las atribuidas al emperador Trajano o a Mahoma, y las hay basadas en sucesos recientes o contemporáneos, como las referencias al rey Juan II de Castilla, al Conde de Foix, a Fernando de Antequera... Quizá por eso

⁵Almazán, V., "L'exemplum chez Vicent Ferrer", *Romanische Forschungen*, 79 (1967), pp. 288-332.

⁶Historia con numerosas versiones. La más conocida es la "Leyenda del abad Virila", ubicada en el monasterio de Leyre (Navarra). La cito en mi libro *La naturaleza domesticada: fauna y flora en la obra literaria de Juan Valera* (Premio Juan Valera de Ensayo 2018. Cabra, 2019. Pág. 62).

Riquer-Comas escriben: "els sermons de Sant Vicent són, entre altres moltes coses, un arxiu de dades sobre la vida en el pas del segle XIV al XV".⁷

Sabemos cómo eran estos sermones y el efecto que causaban gracias a la labor de los "reportadors". Estos constituían una especie de taquígrafos que tomaban nota literal de lo que San Vicente predicaba. Siempre había varios "reportadors" a su alrededor, como nos muestran algunos cuadros y pinturas de la época, los cuales daban fe de cuanto sucedía en los sermones ("Ego, scriptor, vidi", aparece anotado en ocasiones). Así, aunque él personalmente no redactara sino esquemas (y desgraciadamente nada de su propia mano nos ha llegado), sus sermones se han podido conservar.

Los "reportadors" ejecutaban su tarea tanto en valenciano como en latín; pues, aunque en aquella época los sermones se solían pronunciar en la lengua vulgar correspondiente, al ponerlos por escrito se acostumbraba hacerlo en latín, como lengua de cultura que era e idioma común en la Cristiandad. También porque los sermones de San Vicente se difundían como modelos literarios para otros oradores sagrados.

La habilidad retórica de San Vicente está fuera de toda duda. Su éxito le reportó celos de otros predicadores. Un ejemplo ilustrativo sería la réplica que dio el Santo al franciscano Francesc Eiximenis, rival suyo como franciscano, mientras Vicente Ferrer era dominico, cuando éste le interpeló así: "Frare Vicent, ¿què fa la bufa?". A lo que San Vicente replicó: "La bufa va i ve, però no es deté".⁸

Del contenido de sus sermones se desprenden los pecados y conductas que más afectaban al Santo. De entre los vicios sociales que fustiga con mayor rigor destacamos: la usura, los malos ejemplos en la educación de los hijos, la vida inmoral de los clérigos en concubinato o guiados por intereses económicos y materiales, la depravación en general de las costumbres (incestos, blasfemias, superstición y brujería, etc.). Lo que más le preocupó a San Vicente en el terreno de la vida pública fue no acabar de resolver las luchas intestinas, casi "mafiosas", que tenían lugar a la sazón en

⁷Riquer, Martí de, y Comas, A., *Història de la literatura catalana*, Barna., 1983, 3ª ed., Clàssics catalanas Ariel, t.2. Pág.252. "Los sermones de San Vicente son, entre otras muchas cosas, un archivo de datos sobre la vida en el paso del siglo XIV al XV".

⁸"Bufo" en valenciano coloquial tenía el significado de "vanidad". Esta anécdota está tomada de Sanchís Guarnier, *op.cit.*,p.14.

Valencia entre importantes familias rivales de opuestas ideologías e intereses. Es por esto por lo que se dice que San Vicente llegó a abominar de su patria, Valencia⁹.

San Vicente distingue grados de gravedad dentro del mismo pecado. Así, el ladrón de caminos peca menos o es menos culpable que el regidor que roba o acepta soborno: "quan prens dels diners de comú, prens e robes de tot lo poble" (*Sermons*, I, p. 115). De la misma manera, se muestra más preocupado por unos pecados que por otros. Esto se puede ver en el "Sermó dels X manaments" (*Sermons* II, pp. 261-277) en el que dedica sus más severas reflexiones al octavo mandamiento ("No levantarás falso testimonio").

La difusión de la obra de San Vicente fue extraordinariamente rápida y amplia. Desde el siglo XV al XVIII hay constancia de que se divulgaron sus obras por Francia, Italia, Alemania, Suiza, y más tardíamente (a partir del XVI) también en España. La manera de predicar de San Vicente influiría forzosamente en los otros predicadores y los arrastraría hacia un estilo más llano y más en contacto con el público. Ya desde el siglo V se propugnaba ese estilo llano (según el eruditísimo artículo de Rico), pero supongo que en la mayor parte de los casos no pasaba de ser una aspiración teórica. Y el transcurso de los siglos nos dice que la hueca e inflada retórica de los pedantes nunca se pierde, y así en el siglo XVIII nos encontramos en España la obra de un padre Isla que critica en su *Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, los defectos extremados en que había caído una oratoria sagrada tan distinta y tan distante de la de San Vicente Ferrer.

Entramos a continuación en el comentario del artículo de Martínez i Romero sobre la mujer y el matrimonio en los sermones de San Vicente Ferrer. Enseguida podrá advertirse que, de los Sermones de San Vicente a los de hoy, poco ha cambiado la ortodoxia "pura y dura" de la Iglesia en materia de sexo, matrimonio y mujer. Incluso los procedimientos retóricos, la estructura, el uso de ejemplos y otras tantas características de los Sermones de San Vicente se siguen dando hoy, con la misma ingenuidad y pasión, aunque no dirigidos a las masas, como en la Edad Media, sino a un público propicio.

Del análisis del artículo se desprende la pervivencia de ideas y patrones medievales en la religiosidad conservadora de hoy y en la religiosidad en general de hace no tantos años, lo cual propicia la reflexión y podría ser una concausa del laicismo actual, pese a todos los pretendidos "aggiornamientos" eclesiales. No hay que olvidar que estas reflexiones se han hecho a partir de unos textos literarios con más de cinco siglos sobre sí.

⁹Vicent Diago, historiador dominicano del XVI, refiere que al salir de Valencia para no volver, exclamó: "¡Ingrata pàtria, no tindràs el meu cos!" ("¡Patria ingrata, no tendrás mi cuerpo!") Lo que resultó profético, pues San Vicente murió y fue enterrado en Bretaña (Francia).

El artículo comienza con una breve introducción en la que se plantea la necesidad de juzgar las cosas en su contexto temporal. Así, no hablaremos de misoginia o de feminismo con ligereza, sino que partiremos de las desviaciones que los escritores muestran con respecto a los tópicos comunes y seculares de su época. Dichas desviaciones nos indicarán cuánto hay realmente de feminismo o de misoginia en ellos.

A continuación, el autor se pregunta si las mujeres de la época eran conscientes de las críticas, a menudo negativas, que se vertían sobre ellas. Posiblemente sí, al menos las concienciadas por su educación y estado -es decir, las aristócratas-. Y alude al caso de Sor Isabel de Villena, quien en sus escritos se manifiesta, más que feminista, amablemente apologética en torno a lo femenino. En este marco, podemos ver que San Vicente Ferrer representa, pura y simplemente, la norma, es decir, que recoge sin apenas discutir las, todas las ideas sobre la mujer de fuentes patrísticas y bíblicas.

Una nota se refiere al hecho de que las mujeres modélicas de la Biblia o de los escritores morales eran en realidad mujeres con cualidades masculinas. Así sucede con la "mujer fuerte" del Antiguo Testamento, con las mujeres que gobiernan casa, hacienda, incluso un reino, naturalmente en ausencia del varón o de modo subsidiario a éste, en espera de que "él" tenga edad o capacidad para tomar el mando. Esta idea indudablemente corresponde a una visión machista de la mujer. La mujer perfecta sería la mujer-hombre, es decir, la que, sin perder sus características "femeninas" -la paciencia, la dulzura, la comprensión, etc.- hiciera gala también de las "masculinas" -la fuerza, la arrogancia, la decisión, etc.- cuando la ocasión lo requiriese.

Lo anterior nos hace plantear cuestiones que aun hoy siguen en debate. ¿Existen en el ser humano cualidades específicamente masculinas y femeninas, o por el contrario dichas cualidades no son más que etiquetas que ha impuesto la educación y una tradición apoyada en costumbres ancestrales? ¿Es posible que las mencionadas cualidades masculinas y femeninas correspondan a un mundo ya periclitado, con una organización social y familiar que claramente ha cambiado, por lo que de igual modo han de cambiar estas cualidades? Sin duda, hoy hombres y mujeres están mucho más próximos, y por ende es menos fácil discernir en ellos cualidades específicas de su sexo.

En su artículo, el autor distingue a la mujer como individuo ("La dona com a individualitat") y la mujer dentro del matrimonio ("La dona dins el matrimoni"). En la primera parte, el autor nos presenta la doble oposición Eva-María y Adán-Jesús, en la que los primeros (Eva y Adán) simbolizan el pecado, la lujuria, la desobediencia; mientras que los segundos (María y Jesús) simbolizan la perfección, la castidad, la obediencia. San Vicente persiste en estas ideas tópicas, así como en la sumisión de la mujer al varón y en su inferioridad en algunas condiciones; en contrapartida, destaca la bondad y misericordia femeninas, superiores a las masculinas.

San Vicente ve a la mujer como ocasión de pecado, y por ello aconseja al hombre mucha prudencia en su trato con ellas, incluso con la propia madre. Especialmente los clérigos han de ser cuidadosos. Por eso San Vicente predica a las mujeres humildad y decoro exterior, para que no resulten provocativas, consciente de que la provocación visual es la más común. Esta debía de ser idea comúnmente aceptada en la época, ya que hubo varios edictos contra el excesivo lujo en las vestimentas y en los peinados, considerando que el lujo era una de las causas de la relajación de costumbres. San Vicente en sus Sermones insistió mucho en estas cuestiones, incluso apelando a su proverbial sentido humorístico e irónico: "Vosaltres, mes filles, que Déus vos ha fetes dones, e elles fan-se cabres, vaques..."¹⁰ (alusión a un tocado de moda en forma de cuernos).

Entre los defectos característicos de la mujer que San Vicente critica aparece en primer término la vanidad, fomentada por la necesidad social de encontrar marido. Pero incluso la casada pecaba venialmente de vanidad si se arreglaba en exceso para agradar a su marido, y mortalmente si lo hacía para agradar a otros. Defecto femenino era también la envidia, a veces consecuencia de la vanidad, y contra la que se recomienda el silencio y la discreción. Finalmente, San Vicente condena dos flaquezas femeninas más: la embriaguez y el gusto por las canciones, dado que ambas propiciaban la lujuria.

En definitiva, la mujer sola no es autosuficiente, salvo casos excepcionales. En esto San Vicente recoge el sentir de su época. Si critica al hombre, no lo hace como sexo, sino como especie. Si San Vicente dice "hombre" quiere decir "sociedad". Sólo en pecados relacionados con la mujer aparecen críticas directas al comportamiento masculino: así, en la lujuria, en especial el incesto y el bestialismo, cuya responsabilidad se atribuye generalmente al hombre.

El estado ideal para San Vicente no es el matrimonio, sino la virginidad (consagrarse a Dios mediante voto de castidad). Esta idea ha perdurado en la teología católica tradicional hasta bien entrado el siglo XX: recuerdo al respecto las admoniciones de un cura en el colegio, el cual nos decía lo mismo que San Vicente. Es curioso cómo esta extravagante idea ha podido pervivir durante tantos siglos, por lo cual merece, al menos, unas breves consideraciones.

Por un lado, San Vicente piensa que es más fácil salvarse en este estado de virginidad que en el del matrimonio; por otro, se basa en un modelo indiscutido: María, la Virgen por antonomasia¹¹.

¹⁰"Vosotras, hijas, que Dios os ha hecho mujeres y os hacéis cabras, vacas..."

¹¹Recuérdese que la virginidad de María no era más que una tradición piadosa en la época de San Vicente, pues no se reconocería oficialmente por la jerarquía de la Iglesia hasta 1854; en concreto, fue el Papa Pío IX quien lo definió como dogma. (La iglesia de Santa María de Alicante tiene en su fachada una lápida en verso dedicada al evento en donde se aprecia el "populismo" de este dogma).

Además, como nos recuerda este artículo, la virginidad era imagen de la futura existencia de los bienaventurados en el cielo, donde, como dice la Biblia, no habrá hombre ni mujer, sino que todos serán como ángeles. Sin embargo, San Vicente, que tenía sentido práctico, es consciente de que el matrimonio es una salida en la vida para las doncellas, y aun para las viudas pobres, que en ocasiones se veían impelidas a casarse de nuevo. Puesto que, como hemos indicado, la idea de la mujer sola y autosuficiente en aquella época era impensable.

La mujer casada tenía unas virtudes específicas. La primera, la obediencia y sumisión al varón, siempre que éste no le exigiera comportamientos pecaminosos o antinaturales. En cuanto al débito conyugal, ambos debían atender a los deseos del otro, si bien la mujer no debía explicitarlos tan claramente como el hombre (tópico que ha perdurado a través de los siglos y que hoy en día está superado en la teoría y sigue vigente, en muchos casos, en la práctica).

Otro deber de la casada era la crianza cristiana de los hijos. Y no deja de apuntarse que el matrimonio es un remedio para la concupiscencia del hombre, aunque no se alude para nada a que también pueda serlo para la de la mujer, pues ésta por no tener, no debía de tener ni siquiera concupiscencia.

Un estado ideal dentro del matrimonio podía ser la castidad de mutuo acuerdo. Sin llegar a tanto, San Vicente recomienda la abstención sexual hasta tres años después de tener un hijo para poder criarlo mejor. Realista no obstante, San Vicente reconoce la posibilidad de placer sexual dentro del matrimonio como algo natural y aceptable, lo cual es un enfoque bastante abierto para la moral al uso de su época.

El matrimonio, en fin, podía evitar males mayores. Por eso era considerado un mal menor, una solución para los que no eran capaces de un estado de vida más perfecto y exigente. El matrimonio bien llevado podía evitar concubinatos, incestos, homosexualidad, masturbación, bestialismo... actividades todas ellas criticadas por nuestro predicador. Obligación de la mujer casada era atraer a su marido por el buen camino en caso de que anduviera en malos pasos. La fidelidad y el amor entre los esposos constituye un tema importante en la predicación de San Vicente.

Una observación de transcendencia social es el hecho de que San Vicente desaconsejara los matrimonios mixtos, esto es, entre personas de diferente religión. Un cristiano o cristiana no debía matrimoniar con moros ni con judíos. La razón era el temor al contacto ideológico-religioso que ello podía suponer. Así, la transgresión en este caso no resultaba sexual, sino moral. Esta norma la ha mantenido la Iglesia Católica hasta nuestros días, con mayor o menor rigor según casos

concretos. Es bien sabido que, para casarse por el rito católico, el cónyuge de otra religión debe abjurar de ella y bautizarse e integrarse plenamente en la católica: sólo así se efectuará el matrimonio. Basta recordar lo que sucedió con la boda de los reyes eméritos de España.

No hay que olvidar que el objetivo fundamental del matrimonio como lo presenta San Vicente era la procreación. En el catecismo que yo estudié de niña, se hablaba de dos fines del matrimonio, por este orden: la procreación y la ayuda mutua. De hecho, la Iglesia anula con facilidad un matrimonio cuando se demuestra que uno de los cónyuges no es fértil. Recuerdo que el Papa Juan Pablo II llegó a condenar todo coito dentro del matrimonio que no estuviera abierto a la posibilidad de procrear y persistió en no aceptar los métodos "artificiales" de control de la natalidad. Desde luego, no todo el clero sustentaba esta misma extremada opinión y el tema sigue siendo debate en el seno de la Iglesia.

Según San Vicente, la responsabilidad sobre los hijos correspondía durante los primeros meses más a la madre que al padre. Y, debido a la gran mortalidad infantil, sucedía que en ocasiones la madre bautizaba prematuramente a la criatura, costumbre que dio lugar a abusos criticados por San Vicente. Critica también una terrible forma de infanticidio que pasaba por accidente, de manera que los padres asesinos burlaban así la justicia: consistía en la práctica de ahogar al bebé entre los pechos de la madre.

El artículo concluye con un análisis de la soltería como tramo que va desde la doncellez al matrimonio. La edad mínima para contraerlo era de doce años para la mujer y catorce para el hombre, edad en que se les suponía preparados al menos biológicamente. Este criterio se ha mantenido hasta el siglo XX en España. Así lo estudié en mi bachillerato, y me sorprendió que el Código Civil de entonces (años 70) marcara dos años de retraso con respecto al eclesiástico, tanto para el hombre como para la mujer.

Se atendían también algunas cuestiones de las cuales unas se han mantenido y otras no tanto: entre las primeras, el grado de consanguinidad; entre las segundas, la igualdad social dentro del matrimonio, si bien no era prescriptiva, pero sí recomendable, algo lógico en la estratificada sociedad medieval. Se desatendía, en cambio, el punto considerado modernamente como más importante: la libre voluntad de los esposos y el pleno consentimiento de la mujer. De hecho, el matrimonio era para muchos un contrato económico más que otra cosa.

La negación del derecho de la mujer a elegir sentimentalmente, prolongada en el tiempo hasta que el romanticismo impuso su moda de libertad sentimental, lo ha reflejado con frecuencia nuestra literatura, tanto en las comedias del Siglo de Oro como en la obra dieciochesca de *El sí de las niñas*.

Esta rigidez fomentaba los matrimonios clandestinos, que moralmente eran válidos aun cuando no hubieran pasado por la autoridad civil ni la eclesiástica. Ello se debe, probablemente, a la misma doctrina de la iglesia en punto al Sacramento del matrimonio, donde especifica que los administradores del mismo son los propios contrayentes, y que en caso límite no precisan de testigos ni de nadie fuera de sí mismos para realizar la ceremonia.

En la época de San Vicente, la mujer honesta sólo tenía dos salidas en la vida: el matrimonio o el claustro. Para ambas necesitaba dote, y tanto la una como la otra podían ser concertadas por el padre, el hermano o cualquier miembro varón de la familia. La importancia de la dote se refleja en el hecho de que hasta se conseguía a veces por medios ilícitos (el autor del artículo apunta sabrosas anécdotas al respecto). Una vez celebrado el matrimonio, San Vicente sólo admite una razón para deshacerlo: la ausencia de cópula carnal. Ciertamente Eiximenis admitía la disolución por adulterio, pero San Vicente no menciona este punto.

La conclusión del autor del artículo es que la visión de la mujer y del matrimonio que tiene San Vicente es la propia del grupo dominante y de la ideología religiosa imperante en la época. Resulta sin duda más objetivo y realista, por ser un autor doctrinal, que otros escritores que tratan literariamente el tema (Bernat Metge, Jaume Roig) y más popular que Eiximenis. Para San Vicente, las mujeres al fin son un grupo acotado constituido por muchachas casaderas y mujeres casadas. Fuera de esta clasificación, prostitutas y miembros de otras religiones eran ya grupos marginales.

A continuación añadiré unas breves anotaciones al hilo de lo leído. Xavier Renedo en su artículo "De libidinosa amor los efectos"¹² señala que tanto Eiximenis como San Vicente Ferrer protagonizan con sus sermones una corriente de desprecio del sexo y misoginia. Pero, en el caso de San Vicente cabría matizar. En un plano superficial, es cierto que San Vicente critica la vestimenta recargada y la cosmética exagerada, muy en la línea de la literatura satírica y misógina medieval. También estima que la mujer es ocasión de pecado, como tradicionalmente se ha declarado por la Iglesia: así, en el ejemplo de Santo Tomás incluido en su Sermón de Cuaresma del 7 de marzo, nos dice que para guardar su virginidad el santo "jamés no volia parlar ab dones".¹³ El sermón dedicado a María Magdalena (*Sermons* II, pp. 187-199) le da pie para proporcionar consejos sobre la educación de las hijas y prevenirlas respecto a los malos pasos en que puedan caer. De entre los sermones hagiográficos hay varios dedicados a glosar vidas de santas, lo que le permite plantear temas de conducta y moralidad de la mujer.

¹²Renedo, Xavier, "De libidinosa amor los efectos", *L'Avenç*, 123, 1989, pp. 18-23.

¹³"Nunca quería hablar con mujeres".

Pero por otra parte, San Vicente cita bellísimos ejemplos de comportamientos positivos de las mujeres, como el de la buena hija que alimentaba a su madre condenada a muerte con la leche de sus pechos. También se muestra comprensivo con las mujeres a la hora de liberar de ayunos y penitencias a las preñadas y a las madres lactantes.(Sermón de Cuaresma de un 8 de marzo, mucho antes de que esa fecha se declarase Día de la Mujer).

Una de las ideas de San Vicente que parece más avanzada es la consideración del placer sexual como algo natural y moral, aunque, por supuesto, dentro del matrimonio. En un ejemplo en que compara su predicación con la concepción y el parto, declara: "Ab plaer concebem, així com la dona; al parir serà l'afany"¹⁴ (Sermón de Cuaresma del 15 de marzo). Y en el "Sermó dels X manaments" (*Sermons* II, p. 273) es del todo explícito: "Però no. y és entesa luxúria de marit e muller (...) encara que.s face per plaer de la carn".¹⁵

Acabo con unos apuntes personales. A lo largo de mis viajes, a veces he visto placas en algunas iglesias con la inscripción: "Aquí predicó San Vicente Ferrer..." hecho que ahora contemplo con otros ojos tras conocer la amplitud e importancia de su recorrido apostólico. Recuerdo que en el verano del 80 estuve en la antigua ciudad bretona de Vannes, pero en aquel entonces no tenía ni idea de que aquella fuera la tumba del santo valenciano.

Para mí, lo más cautivador de San Vicente es precisamente su afán viajero; su inquietud por transmitir un mensaje en el que creía ciegamente a través de fronteras, a grandes y pequeños; su habilidad para dialogar lo mismo con Papas y reyes que con el pueblo llano; esa capacidad de adaptarse a toda suerte de situaciones y de adaptar su lengua, su registro idiomático, de la misma manera.

Son quizá rasgos del carácter valenciano la apertura al exterior unida a la mencionada capacidad de adaptación. Y hasta los retratos que se conservan del Santo nos lo pintan con los rasgos y las hechuras físicas que corresponden al tipo valenciano. Su misma fogosidad y pasión al servicio de una idea son admirables, y también típicamente levantinas.

¹⁴"Con placer se concibe, también la mujer. Al parir será el trabajo".

¹⁵"Pero no se considera que haya lujuria entre marido y mujer (...) aunque se haga por placer carnal".

LAS MUJERES DEL QUIJOTE

Este artículo nació en torno a las conmemoraciones cervantinas de 2005, que celebramos en Luxemburgo, en cuya Escuela Europea estaba yo destinada por aquel entonces. Mucho hicimos y publicamos para recordar como se merecía el cuarto centenario de la publicación de la primera parte del Quijote, pero estas modestas notas quedaron inéditas.

Bajo este título pretendo revisar, de manera breve, la presencia femenina en la obra más significativa de nuestras letras. A través de las mujeres que aparecen en la historia quijotesca, apreciamos el pensamiento de Cervantes, cuya modernidad nos sorprende. Entre los cientos de personajes que pululan por la páginas del Quijote, las mujeres ocupan un lugar destacadísimo. Las hay de toda condición: duquesas, campesinas, señoras, prostitutas, viajeras, pastoras, etc.

Cervantes es uno de los autores clásicos que más claramente reivindica la libertad sexual de la mujer. Para ello, basta leer, en la primera parte del *Quijote*, el alegato de la pastora Marcela defendiéndose del asedio de sus pretendientes y sosteniendo su derecho a ser libre y dueña de sí, derecho reforzado por el hecho de ser rica y no necesitar del sostén de ningún hombre. La Areusa de *La Celestina* ya había enunciado ese mismo derecho, pero una mujer como ella, por ser pobre, solo puede hallar la libertad en la prostitución.

El célibe don Quijote vive en un mundo femenino, como Cervantes, que sabemos residió en una casa de Madrid cuya ubicación se conserva en el llamado hoy "Barrio de las Letras" (calle Cervantes, esquina calle del León). El ilustre escritor, desatendido por la Administración española y admirado por los embajadores extranjeros (según consta documentalmente), vivía con la mayor modestia, compartiendo vivienda con sus hermanas, hija y sobrina. Un grupo femenino al que, peyorativamente, llamaban "las Cervantas". Don Quijote, el hidalgo de mediano pasar (que vive en

pueblo y no en ciudad, lo que le salva de morir de hambre, como el hidalgo del Lazarillo, y le permite comer cada día, tal como se describe en el primer capítulo) convive con el ama que "pasaba de los cuarenta" y la sobrina que "no llegaba a los veinte", las cuales se ocupan de su bienestar doméstico y de su salud, cuidándole cuando enferma o cuando vuelve molido de sus aventuras.

Del repaso de algunos personajes femeninos, deducimos el pensamiento de Cervantes con respecto a la mujer, y esa distancia entre la dama ideal, literaria, de los sueños, y la mujer real, de carne y hueso. En un dualismo extremo se debatía el hombre ya desde la Edad Media. La mujer era, por un lado, un símbolo del bien, la Virgen María intercesora entre Dios y la humanidad, la Beatriz de Dante intercesora entre el Paraíso y el poeta, la dama inalcanzable que adoraban los trovadores; por otro, la mujer era el mal, Eva, la causante del pecado original, la tentadora, la prostituta. Tienen que pasar siglos para que la literatura nos dé tipos de mujer verosímiles, reales, donde la fémina no sea ni ángel ni buscona, sino mujer en toda su extensión y su complejidad.

Cervantes tenía una experiencia real de las mujeres. Las conoció en el seno familiar y también en sus correrías y aventuras. Como humanista comprensivo que es, Cervantes admira y entiende a la mujer, a pesar de los condicionantes de su época. Las mujeres del Quijote son auténticas. A la Maritornes le huele el aliento a lo que ha comido; el ama no sabe expresarse bien y trabuca las palabras difíciles; la dueña del palacio de los duques padecen las neurosis y frustraciones propias de su edad y condición. Hay mujeres discretas, como Dorotea; traviesas y burlonas, como la Duquesa; libres e independientes de varón, como la pastora Marcela.

No debemos dejar de mencionar a la mujer de Sancho, epítome de esposa y madre de clase popular, con su festiva y potente personalidad, sus sueños, sus exigencias, su realismo. Parece, sin embargo, que Cervantes se olvidara de ella a lo largo de su larga escritura, y unas veces la llama Juana Gutiérrez o Mari Gutiérrez y otras Teresa Panza o Teresa Cascajo. Nos la da a conocer a través de su escritura, en las divertidas cartas que se cruza con su marido cuando lo cree gobernador de ínsula, con grandes poderes económicos y posibilidad de ascenso social. El respeto que le tiene su marido es tal, que la llama humorísticamente "mi oíslo", en vez de "mi esposa", recordando las muchas veces en que ella le da órdenes y consejos con ese "oíslo" imperativo. Sancho es consciente de que su mujer no vale para gran señora, y así recomienda a don Quijote que, en vez de reina, la haga condesa, y aun eso le quedaría grande ("y aun Dios y ayuda").

Pero los personajes femeninos que más llaman la atención son los que aparecen duplicados, vertidos en dos personalidades diferentes: es el caso de Dulcinea del Toboso y Aldonza Lorenzo, o el de Dorotea y la infanta Micomicona.

En el primer ejemplo, el propio don Quijote es quien duplica el personaje, quien convierte a Aldonza en Dulcinea, igual que se ha convertido a sí mismo, Alonso Quijano, en don Quijote; pero en el caso de Dorotea, es ella la que finge esa distinta personalidad con ánimo de ayudar a don Quijote y a instancias del cura, travestido también en otro personaje. Pocas novelas hay en que los personajes se conviertan en otros y se desdoblén tanto: el bachiller Sansón Carrasco es primero el Caballero de los Espejos y luego el de la Blanca Luna.

Don Quijote habita dos realidades superpuestas: la de Alonso Quijano el bueno, hidalgo que ha enloquecido leyendo libros de caballerías y ha saltado a los caminos en ridícula y anticuada facha; y la de don Quijote de la Mancha, caballero andante que conserva todos los ideales nobles y las buenas intenciones, que simboliza los valores en descrédito (en la edad de hierro) de la justicia, la libertad, la generosidad, la ayuda al menesteroso o menesterosa, como él dice. En esas dos realidades habitan también las mujeres que lo acompañan, físicamente o en espíritu. En efecto, con Aldonza Lorenzo apenas coincide, pero Dulcinea viaja siempre con él; a ella dedica las horas de la noche y las aventuras que emprende, a ella invoca en ocasiones de peligro, por ella hace penitencia, por ella no duerme ni come, sustentándose "de sabrosas memorias".

¿A qué se dedicaba Aldonza? En el primer capítulo se la describe como "una moza labradora de muy buen parecer". Y como moza labradora se nos presenta en muchos momentos de la novela, ahechando trigo, montada a horcajadas en su pollino, con fama de tener la mejor mano para salar puercos de toda la Mancha, lo que no deja de ser una referencia desfavorable, ya que eran moriscos y judíos quienes solían encargarse de la tarea de salar. ¿Acaso Cervantes quiere sugerir que la moza no era cristiana vieja? ¿Por qué Azorín en *La ruta de don Quijote* la convierte en dama que habita casa blasonada? Quizá por su tendencia juguetona a hacer metaliteratura con las historias clásicas, a cambiar el destino de los personajes, como hace también con Melibea en el capítulo "Las nubes" de su libro *Castilla*.

Podemos pararnos a considerar a quién ama don Quijote cuando expresa con tanto ímpetu su devoción amorosa por Dulcinea, hasta el punto de que está dispuesto a morir por defender su fama y hermosura: "Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra" (Cap. 64 de la Segunda Parte del Quijote).

Como saben bien los enamorados del amor, don Quijote no ama a un ser físico de carne y hueso, no ama materialmente; ama un ideal, la representación simbólica del bien y la belleza, la imagen perfecta e invariable de la "amada inmóvil", como diría otro poeta de allende los océanos (Amado Nervo). Dulcinea, en efecto, no envejece ni cambia de humor ni se transforma nunca. Habita el

platónico mundo de las ideas, del que Aldonza no es más que ligera sombra, grotesca imitación que sobrecoge al caballero cuando se topa con ella, porque no es ella, es la otra.

Estos encuentros con Aldonza la real, que suplanta a Dulcinea la ideal, constituyen algunos de los momentos más cómicos de la novela. La doble historia que se cuenta a propósito de la visita de Sancho a Aldonza, nos mueve a risa por el contraste o malentendido que se produce entre Sancho y don Quijote: y no es ni más ni menos que Sancho habla de Aldonza y don Quijote de Dulcinea. Sin embargo, en el encuentro físico, real, don Quijote ve a una basta labradora y Sancho finge ver a Dulcinea. Esto es porque Dulcinea solo existe ausente, es idea, no carne; es la mujer-idea de que habla Bécquer en sus Rimas.

Los autores insisten en que Dulcinea parodia la enamorada de las novelas de caballerías. Pero en las novelas de caballerías, el caballero acaba, o bien consiguiendo los favores de la amada, o casándose con ella. Dulcinea no es una parodia, es algo más. Forma parte del espíritu de don Quijote, es, en efecto, su sustento, un sustento emocional sin el cual él no podrá sobrevivir.

La fidelidad de don Quijote a su dama es absoluta. Por ella recibe muchos de los golpes que sufre: por su obsesión en que todos los personajes con que se topa y a los que él piensa que ha ayudado, deben acudir a rendir pleitesía a la dama del Toboso. Un ejemplo de esta fidelidad es el equívoco con Maritornes, uno de los episodios más divertidos del libro. Esta moza asturiana poco agraciada, cuando, de noche, va a buscar a tientas a su arriero, se topa con don Quijote, que la toma por una princesa enamorada de él que va en su busca. De las dos razones que le da para no hacer el amor con ella, la primera, su penoso estado físico que se lo impediría, nos puede hacer sonreír; pero la segunda, su fidelidad a Dulcinea, nos conmueve. Vemos más pruebas de la fidelidad de don Quijote en la oferta rechazada de la infanta Micomicona y en su resistencia al asedio de la doncella Altisidora.

Don Quijote no renuncia a Dulcinea ni siquiera vencido. Acepta las condiciones y el plazo de no salir a buscar aventuras de caballero andante en un año. Pero enseguida piensa en invertir ese año en sus "amorosos pensamientos", haciéndose a la vida de pastor. Sociable, don Quijote invita a sus amigos, el cura, el bachiller y Sancho Panza, a que lo acompañen en su nueva vida pastoril. Les dicta incluso los nombres que deberán llevar: "él se había de llamar el pastor Quijotiz; y el bachiller, el pastor Carrascón; y el cura, el pastor Curambro; y Sancho Panza, el pastor Pancino".

La única que no cambia de nombre es Dulcinea. "Yo estoy libre de buscar nombre de pastora fingida", afirma don Quijote. Porque ella sigue ahí, eterna, fija, ubicada esta vez en un ámbito pastoril, como corresponde a la nueva condición de su adorador. Así la pinta su enamorado

caballero: "la sin par Dulcinea del Toboso, gloria de estas riberas, adorno de estos prados, sustento de la hermosura..."

Ella desaparece como un sueño, como el sueño que alimentaba la locura quijotesca, cuando don Quijote dice recuperar la cordura. Cuerdo, pierde ese sueño magnífico que le sostenía y es lógico que muera de tristeza, como señala Sancho: "sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía".

Don Quijote muere de desamor. Muere cuando deja de ser don Quijote, cuando se le mueren sus sueños. Muere solo tres días antes que Alonso Quijano, el cual apenas le sobrevive el tiempo bastante para dictar prudente testamento y realizar los rituales que la religión y la costumbre exigían de los que iban a morir.

No es Dulcinea el personaje femenino, con permiso de don Quijote, que más interés inspira a los lectores de hoy. Hay otras figuras femeninas que atraen nuestra atención porque su actitud no ha perdido vigencia en nuestros días. Entre ellas, si tuviera que elegir solo una, esa sería la figura gallarda de la pastora Marcela, mujer rica y hermosa que prefiere vivir en libertad, sin sujetarse a ningún varón. Todavía sobrecoge la apasionada defensa de la libertad de elección de estado para la mujer que esta "pastora" hace en su discurso.

Finalmente, destaca la naturalidad con que don Quijote se relaciona con las mujeres, dentro de la cortesía con que las trata, sean de la condición que sean; porque, para don Quijote, todas son princesas o altas señoras, y para Alonso Quijano, todas ellas, sea cual sea su estado o reputación, merecen respeto. Este es, en definitiva, el mensaje que Cervantes nos regala a todas las mujeres.

CINCO DÉCIMAS PROFANAS DE ANA FRANCISCA ABARCA DE BOLEA

Redacté este artículo tras conocer el Monasterio femenino de Santa María de Casbas de Huesca gracias a la hospitalidad de su guía, Jesús Pérez Navasa, que me invitó a albergarme durante un fin de semana entre sus muros y recorrer, con total libertad, los viejos aposentos. Además me proporcionó generosamente la escasa, pero interesante y completa bibliografía sobre Ana Francisca Abarca de Bolea que cito en mi trabajo. Aquella estancia en el Monasterio de Casbas -a salvo de un enorme perro guardián, ladrador y no mordedor- fue una experiencia única que me permitió saber más de la vida monástica femenina y vivir un encuentro con la cultura rural aragonesa, su paisaje, su gastronomía y su gente. Una elemental obligación de gratitud me obliga a escribir este exordio.

La obra literaria más importante de la escritora aragonesa Ana Francisca Abarca de Bolea y Mur (1602-1685) es la *Vigilia y octavario de San Juan Bautista*, cuyo título puede llevar a engaño, ya que no se trata de una obra religiosa, sino de una miscelánea novelesca que incluye piezas literarias religiosas y profanas. Un gupo de pastores y pastoras de refinado gusto y elevada cultura pasan el tiempo de la vigilia y octavario de san Juan intercambiando versos e historias que alternan con la comida, la bebida, el canto y el baile.

La obra se publicó ya en la ancianidad de su autora (contaba ésta setenta y siete años), gracias a los desvelos de su sobrina, también religiosa, Francisca Bernarda Abarca y Vilanova, tal como cuenta la estudiosa María Ángeles Campo Guiral¹⁶. Dicha estudiosa describe su poesía como “una de las facetas más interesantes del quehacer literario de la escritora Ana Francisca Abarca de Bolea”. En su *Vigilia* hay intercalados más de un centenar de poemas de variada métrica, tono y asunto.

¹⁶María Ángeles Campo Guiral, ed. de la *Vigilia y octavario de San Juan Bautista* de Ana Francisca Abarca de Bolea. Instituto de Estudios Altoaragoneses. Huesca, 1993.

Sabemos que su padre, Martín Abarca de Bolea y Castro, barón de Siétamo, también cultivaba la poesía, y que ella se educó esmeradamente y se aficionó a la lectura desde la infancia.

Este artículo pone el foco en cinco décimas de tema profano, una rareza puesto que la mayoría de las décimas están dedicadas a cantar vidas y hechos de santos. En esos breves y condensados textos poéticos se puede observar la visión del mundo de una religiosa que ha pasado su vida entera (desde los tres años de edad, en que fue ingresada, hasta su muerte a los ochenta y tres años) en un monasterio, sin salir de su condición de monja, dentro de la cual ejerció de maestra de novicias y, ya en la ancianidad, ocupó durante un cuatrienio el cargo de abadesa.

Los asuntos profanos de las cinco décimas seleccionadas se inspiran, por una parte, en realidades de la vida monástica (las flores); por otra, en sucesos conocidos a través de la escritura, por la lectura de obras literarias a las que nuestra escritora fue muy aficionada (alusiones mitológicas, históricas y literarias: Orfeo, Porcia, Marcial).

El interés por los temas profanos de esta autora está reconocido ya en su época por el prologuista de su obra *Catorce vidas de santas de la obra del Císter*, el canónigo Manuel de Salinas, el cual admira su erudición “de historias sagradas y profanas”. Su participación en la vida literaria fuera del ámbito monástico está más que acreditada. Uno de sus sonetos obtuvo el tercer premio en el concurso literario que se convocó con motivo de la muerte del príncipe Baltasar Carlos; por cierto, que el premio consistía en unos guantes de ámbar, objeto suntuario muy apreciado en la época. Así pues, podemos afirmar que la integración de Ana Abarca en los círculos literarios y culturales del momento, a pesar de su clausura, fue intensa. Se la adscribe al grupo de literatos aragoneses que se reunían en torno al erudito Vicencio Juan de Lastanosa, con quien ella se carteaba. Nos consta que éste le enviaba las publicaciones de Gracián, el cual la cita elogiosamente en su libro *Agudeza y Arte de ingenio*, lo que demuestra que era conocida y apreciada como literata.

El caso de Ana Abarca de Bolea es especial, porque la mayor parte de las monjas escritoras de nuestra literatura clásica lo hacen de manera exclusiva sobre temas religiosos. Así sucede con Santa Teresa de Jesús y algunas de sus discípulas, también escritoras, como Sor Isabel de la Encarnación, Ana de San Bartolomé y Ana de Jesús, u otras como Juana de la Cruz (1481-1534) y Sor María de la Cruz.¹⁷ Aunque su escritura pudiera parecer, en algún caso, heterodoxa, nunca trataron temas profanos.

¹⁷ https://www.granadahoy.com/igualdad/Monjas-escriptoras-misticas-intelectuales-olvidadas_0_1119488207.html

Ana de Bolea elige la décima como la forma estrófica favorita en su poesía (alternándola con algún soneto, romances, seguidillas y coplas). La décima es una estrofa que puede ser usada como composición cuando aparece sola, y así es como la utiliza Ana de Bolea en diversos tonos (desde lo jocoso a lo lírico) y para los más variados asuntos. En la época de Ana de Bolea, la décima pasa por ser una forma métrica castiza, no importada de Italia como el soneto, ya que sus versos tienen la medida del típico octosílabo castellano usado en el Romancero. Fue Vicente Espinel un siglo antes (en el XVI) quien fijó de forma definitiva la estructura de la décima, una estrofa-composición que ha tenido mucho éxito en la historia de la literatura española e hispanoamericana, prolongándose su uso hasta la poesía contemporánea del siglo XX, tanto por parte de poetas consagrados (J. Guillén, G. Diego) como de cantautores populares (Violeta Parra). Lope de Vega decía que la décima valía para quejas (aunque probablemente se refería a las décimas insertas en sus obras dramáticas), pero no es así como la usa Ana de Bolea, sino más bien para dar pruebas de su ingenio, constriñendo deliberadamente su expresión poética hasta conseguir decir lo que quiere en el estrecho marco de diez versos octosílabos con un esquema fijo de rima consonante.

Desde el punto de vista de los contenidos, la estudiosa María Ángeles Campo¹⁸ clasifica los poemas profanos de Ana de Bolea de este modo:

De tema mitológico

De tema histórico

De tema filosófico-moral

De tema literario

Sobre objetos y asuntos intrascendentes

Dentro de esta clasificación, las décimas profanas se organizarían así:

-Tres de tema clásico (mitológico, histórico y literario): *A Orfeo*, *A Porcia* y *Al comento de Marcial*.

-Dos referentes a la naturaleza (las flores): *A una rosa*, *A un jazmín*.

-Tres referentes a objetos: *A unos velos*, *A un estuche*, *A unos ojos de sierpe de piedra*.

-Tres humorísticas: una popular: *A Pascual*, y las dos finales del *Vejamen*¹⁹.

¹⁸María Ángeles Campo, *Devoción y fiesta en la pluma barroca de Ana Francisca Abarca de Bolea* .

¹⁹Discurso o composición poética de índole burlesca que se pronunciaba en las universidades y academias (RAE).

Vamos a detenernos en las cinco primeras, tres de temas clásicos y dos referidas a flores.

TRES DÉCIMAS DE TEMA CLÁSICO (MITOLÓGICO, HISTÓRICO Y LITERARIO).

Estas tres décimas son las dedicadas *A Orfeo*, *A Porcia* y *Al comento de Marcial*. Son una muestra de la profunda y variada erudición de la autora y de su ingenio. La interpretación que da nuestra escritora en alguna de estas décimas no parece muy conforme con la ortodoxia de la moral cristiana: por ejemplo, cuando justifica que Orfeo baje a los infiernos por amor a Eurídice (*Décima a Orfeo*) o cuando elogia el suicidio de Porcia al enviudar de su marido (*Décima a Porcia*).

DÉCIMA A ORFEO

Bien pudo Orfeo bajar
por Eurídice al infierno
y ostentalla su amor tierno,
pero fue solo ostentar,
que si la llegara a amar
le gobernara razón
y no solo su pasión,
pues sabe que la mujer
es muy facil de perder
al volver de la ocasión.

En su contexto, esta décima parece burlesca, pues se introduce como una “chanza” que encargan al pastor Pascual. Lo humorístico podría proceder de la leve misoginia que se advierte, que agrada a los hombres y desagrada a las mujeres, según indica la autora. La fragilidad moral de la mujer (siempre referida a materias de índole sexual) era un tópico muy extendido, y aquí se señala en los tres últimos versos: “pues sabe que la mujer / es muy fácil de perder / al volver de la ocasión”. Desde la perspectiva actual, resulta inevitable comentar cómo nunca se habla de la fragilidad del varón en cuanto a su caída en tentaciones sexuales, mientras que la de la mujer siempre se subraya²⁰.

²⁰La literatura está llena de alusiones al tema, unas a favor y otras en contra de la idea, y extenderse en esta cuestión sería para otra ocasión. Solo mencionaré la impecable coplilla de Cervantes que proclama la

Esta décima plantea otras cuestiones interesantes. Por amor a Eurídice, Orfeo baja hasta los infiernos. Entraría en la tradición de las “pruebas de amor” que deben pasar los enamorados antes de lograr su objetivo. Esto pertenece a una tradición folklórica que se representa incluso en los cuentos infantiles tradicionales, donde los príncipes han de superar una serie de pruebas para conseguir la mano de sus princesas.

Según el relato mitológico, Orfeo desciende a los infiernos como única forma de recuperar a su esposa Eurídice, que ya estaba muerta. Pero esa recuperación no se consigue debido a la impaciencia de Orfeo, que vuelve la cabeza antes de tiempo para comprobar si su amada le seguía, y con ese gesto la pierde, de manera que ya no la recobrará hasta que él mismo muera y se junten para siempre en el más allá. Virgilio y Ovidio recogen la historia. En la literatura clásica española, el mito de Orfeo aparece mencionado muchas veces aludiendo al poder de su música; así sucede en la poesía de Góngora²¹. Quevedo le dedicó el poema *Un Orfeo burlesco* y Juan de Jáuregui desarrolló el mito en un poema en cinco cantos en 1624. Orfeo pervive hasta hoy gracias a las versiones literarias, operísticas y cinematográficas.

En la versión de Ana de Bolea, el mito es lo que menos importa. Importa el juego de palabras con "perder" en su sobreentendida dilogía (Orfeo pierde a Eurídice y "la mujer / es muy fácil de perder"). Hay una visión del amor totalmente racional, que se burla de la pasión irreflexiva de Orfeo ("fue solo ostentar") y subordina el amor a la razón ("si la llegara a amar / le gobernara razón / y no solo su pasión"), lo cual parece presagiar las nuevas ideas neoclásicas cuando las pasiones se consideran de "mal gusto" y es la razón quien debe guiar la elección amorosa. Resulta evidente que la visión del amor humano de Ana de Bolea es distante y teórica.

DÉCIMA A PORCIA

Mucha fineza es comer,
por amor muerto, ascua viva,
pero no es mucho, si estriba

responsabilidad individual de la mujer a la hora de “perderse”: “Madre, la mi madre, / guardas me ponéis / que si yo no me guardo / no me guardaréis” (Incluida en la Novela Ejemplar de Cervantes *El celoso extremeño*).

²¹Margaret Wilson anota: “El recuerdo constante en la poesía renacentista de Orfeo, el arquetipo del poeta, el cantor de una música tan potente que ejerce su dulce influencia sobre toda la creación” (“La música de Polifemo: Orfeo y lo pastoril en el poema de Góngora” en *la-musica-de-polifemo-orfeo-y-lo-pastoril-en-el-poema-de-gongora.pdf*).

en el amor de mujer.

Porcia, bien podéis tener

en vuestra pena la gloria,

pues queda entera memoria

de tan generosa hazaña,

que desde el Indio a la España

se celebra vuestra historia.

Esta décima sigue mostrando la idea del amor de su autora. Se trata de la exaltación de una "generosa hazaña" de índole amorosa relatada con cierta frialdad y buscando, como en la décima anterior, el juego retórico más que la impresión emocional, a pesar de ser el tema tan profundamente dramático. Así podemos verlo en los contrastes alrededor de los cuales gira el poema: *amor muerto* versus *ascua viva*, *pena* versus *gloria*, *Indio* versus *España*. La autora considera que el amor de mujer puede alcanzar tal grado de exageración, que "no es mucho" el extremo al que Porcia llega por amor a su marido difunto ("no es mucho si estriba / en el amor de mujer"). De alguna manera, se da una imagen del amor que siente la mujer como de una pasión fuera de la razón y la norma.

Porcia se suicida por no poder soportar el dolor tras la pérdida de su marido, Bruto. Se suicida comiendo ascuas encendidas. Un modo de suicidio tan extravagante es difícil de entender. Envenenarse o cortarse las venas eran los métodos de suicidio más conocidos entre los romanos. La ingesta de brasas tendría un valor simbólico (el fuego simboliza el amor pero también la destrucción). En esta forma de muerte, comer -que es el procedimiento para conservar la vida- se convierte en una forma de morir difícil de imaginar. La actitud masoquista de Porcia justifica la distancia emocional que toma la autora.

Un asunto profano escalofriante, cuyo único aspecto positivo desde el punto de vista moral es la fidelidad *post mortem* de la viuda, llevada a un extremo que hoy calificaríamos de patológico. Después de esta terrible décima es cuando Mileno (uno de los pastores) propone que "lo más acertado era que todas las décimas fueran a lo divino", propuesta que no se cumple, puesto que encontramos a continuación varias décimas más de asunto profano con temas variados: "A unos velos", "A unos ojos de sierpe de piedra", "A una rosa", "Al comento de Marcial"...

¿Fue la historia de Porcia tan popular como lo cree la autora, celebrándose "desde el Indio (metonimia del Nuevo Mundo) a la España"? No lo parece. El suicidio nunca ha estado bien visto

por el cristianismo, y por ello resulta curioso que Ana de Bolea se fijara en esa historia. Más aún cuando Porcia fue una mujer que, antes de casarse con Bruto, tuvo otros maridos. A lo que se ve, era resistente al dolor, pues, para mostrar a Bruto que podía confiar en ella y que sería capaz de resistir a la tortura antes de delatarlo, se hirió en el muslo, como se reproduce en algunos cuadros de temas clásicos como el de la pintora italiana Elisabetta Siriani (1638-1665). En la misma época, Pierre Mignard (1612-1695) pintaba "El suicidio de Porcia" (lienzo conservado en el Museo de Bellas Artes de Rennes, Francia), lo que denota que el tema estaba de moda entonces, como otros tantos de la historia mitológica, y explica que Ana de Bolea lo eligiera. Además, la capacidad de resistencia al dolor físico podía ser un tema atractivo para una monja, puesto que las penitencias en forma de autocastigos físicos formaban parte de la religiosidad de la época y persistieron hasta el siglo XX. Autolesionarse para superar una tentación es un hecho extraordinariamente frecuente en el santoral católico. De ahí que se pudiera considerar a Porcia una especie de "santa pagana" por su sacrificio.

DÉCIMA AL COMENTO DE MARCIAL

Feliz ha sido Marcial

pues goza dos laureolas:

la de sus versos a solas;

de tu comento, la sal.

No tiene su dicha igual,

pues, cuando cubre el olvido,

aun lo mismo que hoy ha sido,

tú lo reduces a estado

que, cuando más olvidado,

más le goza el advertido.

Esta décima denota la cultura literaria de Ana de Bolea que dedica sus versos a una glosa (comento) hecho sobre un poema de Marcial. Ese género metaliterario de la glosa provenía de la Edad Media y ya entonces servía como examen para calibrar el nivel de los estudiantes universitarios. Equivaldría a lo que actualmente conocemos como "comentario de texto". Aquí lo curioso es que la autora de la glosa es la pastora Fenisa, un personaje femenino, donde podemos observar esa sociedad ideal en que la mujer y el hombre rivalizaban en ingenio, como la que se desarrollaría muy pronto en los

salones dieciochescos. No podemos obviar que estas "mujeres sabias" incomodaban grandemente a los escritores de la época, salvo excepciones como el caso de Ana de Bolea, probablemente por su doble condición de aristócrata y de religiosa. El resto de mujeres, si se dedicaban a la erudición, raramente científica, más a menudo humanística, eran objeto de burla: *Las preciosas ridículas* (según Molière), *La culta latiniparla* (Quevedo *dixit*) y otros títulos similares nos dan idea del ambiente contradictorio en que se desenvolvían las mujeres cultas del siglo XVII.

La décima sigue luciendo los recursos retóricos propios de la autora y del género: una constante muestra de ingenio con presencia, en tan pocos versos, de paralelismo, hipérbole, bimetraciones, antítesis, metáfora, juegos de palabras... El placer del intelecto, que era el que la monja Ana de Bolea se podía permitir. La imagen de la sal como condimento simbólico de la inteligencia aparece en otro poema, el "Romance a una fuente": "que fuente en huerta de monjas / quién duda que tendrá sal", donde se asevera la condición festiva e ingeniosa de las monjas.

El autor homenajeado, Marcial, fue un escritor nacido en Calatayud que destacó por el humor de sus cortos poemas. María Ángeles Campo en su nota a pie de página recuerda que este autor "fue muy valorado durante los siglos XVI y XVII"²² y que sus epigramas fueron traducidos e imitados. Una vez más, nos encontramos con un personaje de moda en la época y que, por consiguiente, puede ser introducido con naturalidad en la conversación y el pasatiempo de los personajes de la *Vigilia*.

La alusión que se hace en la décima a lo feliz que ha sido Marcial por gozar de una doble laureola (corona de laurel con que se premiaban los méritos de alguien), una por su obra y otra por su comentario, deriva en fantasía, como si el escritor fallecido hace siglos pudiera multiplicar su gozo por haber sido sus versos comentados por Fenisa. El "olvido" en que podía quedar su obra ha sido ampliamente compensado y así el "advertido", es decir, quien conoce la glosa de Fenisa, disfrutará más de la lectura de Marcial.

DOS DÉCIMAS REFERENTES A LA NATURALEZA (LAS FLORES)

La naturaleza en el siglo XVII adquiere una categoría de tema en sí mismo, ya no solo escenario. Esto se observa tanto en la literatura como en las artes plásticas, con la pintura de paisajes. Ana Francisca dedica varios de sus poemas a cantar la belleza de las flores, del agua y del paisaje de su tierra, y en concreto dedica dos décimas a dos flores simbólicas y representativas: la rosa y el jazmín.

²² *Vigilia...*, pág. 257.

DÉCIMA A UNA ROSA

Rosa que al nacer el día
te ostentas con tal fragancia
que, sin ser en ti arrogancia,
estimas tu lozanía,
cortada, das alegría
y vivifica tu olor,
mas te advierto con dolor
que tu vida será breve,
que el que a cortarte se atreve
quiere verte ajada flor.

La “Décima a una rosa” de Ana Francisca presenta una cuidada estructura, dentro de su brevedad. El poema empieza con la exaltación de la fragancia de la rosa en el amanecer, momento en que se dice que los aromas son más intensos. Prosigue con la mención a la modestia de la rosa que, no obstante, es consciente de su lozanía. En el verso 5 ya aparece cortada, pero justo en este punto dramático, es cuando la rosa se muestra en todo su esplendor: “cortada, das alegría / y vivifica tu olor”. En el verso 7 ya se anuncia “con dolor” la advertencia de que la vida de la rosa será breve, y el verso 10 acaba con la rosa ya extinta: “ajada flor”. El culpable de ello es “el que a cortarte se atreve”, pero de nuevo insistimos en la paradoja de que, para lucir al máximo su potencial, la rosa ha de ser cortada y cumplir su destino de marchitarse en breve: quien quiera disfrutar de la rosa ha de cortarla, y con ello, acelerar su muerte (“que el que a cortarte se atreve, / quiere verte ajada flor”). No podía faltar la alusión a la brevedad de la vida de la flor, que tantas veces se ha relacionado con la brevedad de la vida humana. Ana Francisca no necesita hacer la comparación porque, de manera casi automática, el lector percibe el contraste entre la belleza y fragancia de la rosa y la brevedad de su vida. Como puede observarse en estos versos, el poema se construye en forma de apóstrofe, de modo que la poetisa se dirige a la rosa como si fuera un ser animado que pudiera comprenderla, y ello desde el primer verso: “Rosa que al nacer el día...”

La primera cuestión que plantea a la rosa es la contradicción entre la humildad y lo que hoy llamaríamos “autoestima”. La rosa se sabe hermosa (“te ostentas con tal fragancia... estimas tu lozanía”) pero pretende ser modesta (“sin ser en ti arrogancia”). ¿Cómo no imaginar que una

religiosa consagrada con los votos de pobreza, castidad y obediencia, que incluyen tácitamente la humildad, debería sentirse cual la rosa, cuando buscaba reconocimiento a sus méritos sin olvidar su condición religiosa? Recordemos que Ana Francisca obtuvo premios literarios porque participó en las convocatorias correspondientes; recibió los elogios de Gracián y fue reconocida como “décima musa”, al igual que otra célebre religiosa mexicana: Sor Juana Inés de la Cruz, con la que nuestra escritora aragonesa guarda muchos paralelismo y coincide en el tiempo. En efecto, Sor Juana Inés fue una de las pocas religiosas que también cultivó la poesía profana incluyendo un poema dedicado a la rosa, el soneto “En que da moral censura a una rosa”. En él reproduce cuestiones similares a las de la décima de Ana Francisca: la exaltación de la belleza de la rosa en forma de apóstrofe (empieza también por la palabra “Rosa”), la soberbia de la rosa en oposición a su rápida caducidad y la lección moral final, más explícita en la poetisa mexicana.

Hay que recordar que el tema de la rosa como símbolo de suma belleza y signo de la brevedad de la vida era un tópico que venía del Renacimiento y llegó a su auge en el Barroco. La rosa es el primer sustantivo que aparece en el celeberrimo soneto de Garcilaso que glosa el *carpe diem*: “En tanto que de rosa y azucena...” Ya en el XVII, el conocido poema de Francisco de Rioja lo explicita así:

“Pura, encendida rosa,
émula de la llama,
que sales con el día,
¿cómo naces tan llena de alegría
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve y veloz vuelo?”

Y Góngora sublima el tópico en su soneto “A la rosa” que comienza con dos emblemáticos endecasílabos: “Naciste ayer y morirás mañana, / para tan breve ser, ¿quién te dio vida?” Y le da una vuelta de tuerca al usar las rosas como la apariencia engañosa de un veneno en su excepcional soneto sobre el desengaño amoroso “La dulce boca que a gustar convida...”

No os engañen las rosas que a la Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas
se le cayeron del purpúreo seno;
manzanas son de Tántalo, y no rosas...

En conclusión, la rosa es "reina de las flores" (así las denomina Ana de Bolea en una de las muchas descripciones florales de su *Vigilia*: "rosa fragante, reina de las flores" (pág. 67). Como tal aparece en el arte y la literatura del barroco y encabeza el título de la primera ópera española firmada por Calderón de la Barca: "La púrpura de la rosa". Hay más rosas en la poesía de Ana Francisca. En el poema colaborativo que se denomina "juego de la pájara pinta", en el que participan todos los personajes (pastores idealizados) de su *Vigilia*, la rosa se considera la primera flor entre las flores:

Porque la rosa lozana
es de tan gran hermosura
que, aunque es corta su ventura,
mientras dura, a todas gana.

Finalmente, no podemos olvidar que la rosa tiene una connotación de sensualidad y pasión en la poesía clásica española, como se observa en tantos sonetos, desde los de Góngora a los de Francisco de Aldana.

DÉCIMA A UN JAZMÍN

Estrella, entre verdes hojas
naciste, radiante y bella
errante en tu misma estrella
pues te ocasiona congojas.
De los alientos que arrojas
por ese candor nevado,
a presumir he llegado
que hurtó tu mano sutil
si la blancura al marfil,
la fragancia a todo el prado.

La décima dedicada al jazmín muestra, como la de la rosa, una ordenación temporal en su estructura. Empieza con una alusión al nacimiento de la flor, que ya nace bella, pero errante, lo que le ocasiona congojas. Podemos interpretar estos versos como la fugacidad del jazmín, su fragilidad, que hace que pueda ser desplazado por una simple corriente de aire. A continuación, la poetisa trata

de explicarse la belleza del jazmín aludiendo a dos metáforas hiperbólicas: el marfil para el color y la suma de fragancias de un prado para el olor. El marfil era y es un material considerado valioso por su rareza y alto coste. No se trata tanto de precisar la blancura (puesto que el color del marfil sería más amarillento que blanquecino) cuanto de relacionar el color con un material prestigioso que lo ostenta, como el marfil. Lo mismo cabe decir del prado: objetivamente, un prado no tiene por qué reunir buenos olores; pero literariamente, y ya desde Gonzalo de Berceo, el prado se ha presentado de manera idealizada como el *locus amoenus*, lugar donde brotan todas las flores y, en consecuencia, contiene los aromas que ellas exhalan.

Esta décima, al igual que la dedicada a la rosa, está construida en forma de apóstrofe mediante el cual la autora se dirige a la flor para exaltar su belleza. No hay aquí ningún objetivo moral, ninguna reflexión que estorbe ese goce puro del disfrute de lo hermoso. Sin embargo, sí hay una alusión semánticamente negativa: las “congojas” que atribuye a la flor “errante en tu misma estrella”. El jazmín aparece metaforizado como “estrella” desde el primer verso, metáfora que se justifica por la forma estrellada de los pétalos de esta flor. Dos elementos configuran su belleza: el color y el olor. Ambos aparecen representados metafóricamente: “candor nevado”, “marfil” para el color y “la fragancia a todo el prado” para el olor.

El jazmín aparece algunas veces en la poesía del Siglo de Oro, sobre todo en los versos de Francisco de Aldana, como se resalta en el estudio de José Enrique López Martínez²³, que lo relaciona con la blancura de la piel femenina (entonces ideal de belleza) y la sensualidad, un elemento que apenas tiene cabida en la casta décima de nuestra poetisa, mientras que, enredado con la vid, expresa simbólicamente la unión física en los sonetos de Aldana:

en la lucha de amor juntos, trabados,
con lenguas, brazos, pies y encadenados
cual vid que entre el jazmín se va enredando

.....

Donde el blanco jazmín hacía ventana
al tierno grumo de la vid lozana.

²³ Enrique López Martínez en su artículo “La sexualidad en la poesía de Francisco de Aldana” (cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_096.pdf) menciona “la figura del jazmín, que comúnmente aparece en la poesía de la época asociado a la blancura, y por consiguiente a descripciones de la belleza de la mujer”.

Y con esto concluimos nuestro modesto acercamiento a la poesía de una mujer del siglo XVII que, gracias a la escritura, trascendió los estrechos límites de una celda conventual, tuvo unas experiencias vitales fuera de lo común en su ambiente, por las relaciones que entabló con otros autores, y pasó a la historia literaria como una de las más interesantes religiosas escritoras del siglo de oro español.

DE DOÑA PERFECTA A SOLEDAD: FATALIDAD Y FANATISMO

"Doña Perfecta" (1876) es el título de una muy conocida novela de tesis de Benito Pérez Galdós, y se corresponde con el nombre de la protagonista, mientras que Soledad sería el nombre de la mujer que protagoniza otra novela de tesis de muy diferente cariz escrita por Pedro Antonio de Alarcón: "El niño de la bola" (1880). Redacté este trabajo en alguno de los cursos de doctorado que en los años noventa realicé en la Universidad de Alicante (en este caso, a cargo del que fuera mi profesor en los años de licenciatura, Enrique Rubio).

En estos momentos, parece oportuno dedicar este artículo al mejor novelista en lengua castellana (con permiso de Cervantes): Benito Pérez Galdós (1843-1920), en el primer centenario de su fallecimiento.

Tradicionalmente se ha considerado a Pérez Galdós como representante de la novela de tesis progresista y a Pedro Antonio Alarcón como máximo exponente de la novela de tesis conservadora. En la perspectiva de su momento histórico, quizá esta distinción fuera precisa. Pero cuando leemos hoy las dos novelas de tesis más representativas de ambos escritores, *Doña Perfecta* de Galdós y *El Niño de la Bola* de Alarcón, vislumbramos que entre ellas hay paralelismos y similitudes, no sólo de procedimientos formales, sino también de conclusiones conceptuales.

En efecto, la raíz profunda de la tesis que se combate o se defiende resulta ser casi la misma en uno y otro caso. Aunque por caminos divergentes, se llega a idéntica conclusión: el fanatismo, provenga de donde provenga, es negativo y malsano; las pasiones son peligrosas si no operan dominadas por sus poseedores; la influencia social y familiar determina comportamientos más allá de toda capacidad de decisión personal. El fanatismo, por tanto, actúa no sólo en el nivel individual de cada personaje

concreto, sino también en el nivel social, de la colectividad de un pueblo o pequeña ciudad, en donde los prejuicios y los tópicos desencadenan, en ambos casos, la tragedia.

Ya se ha hecho alguna observación crítica en la que se manifiesta que novelas de tesis de aquella época, aparentemente contrarias en sus planteamientos o escritas por autores de ideologías opuestas, pueden coincidir en sus resultados. Así, J. I. Ferreras compara *Doña Luz*, de Valera, y *La fe*, de Palacio Valdés, y escribe al respecto: *¿No se trata, en las dos novelas, de la desacralización de un personaje eclesiástico, al que de un modo o de otro se le transforma en un personaje como los demás?* Similar paralelismo se podría establecer entre la galdosiana novela *Gloria* de Galdós y la producción de tesis contraria *De tal palo...* de Pereda, y no sería difícil descubrir curiosos parangones.

Con *Doña Perfecta* (1876), Galdós inicia una trilogía de novelas de tesis -las otras dos son *Gloria* (1877) y *La familia de León Roch* (1878)- en las que critica los errores y la infelicidad que puede producir el fanatismo religioso. En las tres, aunque por diversos procedimientos, se destruye la felicidad doméstica y sentimental a causa de los prejuicios.

Los personajes de estas obras encarnan los valores que se pretende defender o combatir. En *Doña Perfecta*, un ingeniero joven, inteligente y apuesto -el héroe positivo- llamado simbólicamente Pepe Rey, se desplaza a la ciudad provinciana de Orbajosa, testimonio de glorias pasadas y de miserias presentes, para trabajar y, de añadidura, para casarse con su prima Rosario. Su tía, doña Perfecta, - nombre también irónicamente revelador- parece acogerle bien en un principio, pero una vez comprueba que sus ideas religiosas, sociales y políticas son más avanzadas de lo que ella considera conveniente, lo rechaza, en favor de un joven abogado sobrino del eclesiástico don Inocencio -otro nombre digno de tener en cuenta- que frecuenta la casa y es ocasión de las primeras disensiones ideológicas entre Pepe Rey y doña Perfecta. El rechazo de ésta llega a tal extremo que, ante la evidencia de que su hija y su sobrino planean fugarse juntos, ordena matar a éste, desenlace que ocasiona la locura en Rosario y un incurable remordimiento en los demás personajes implicados.

Doña Perfecta no es, pues, autora directa de la muerte de su sobrino, sino instigadora o "fautora" de la misma. Necesita de otros personajes que sean capaces de realizar lo que ella sólo alienta en el deseo. ¿Quiénes son estos personajes? Lógicamente, personajes fanatizados por el ambiente y por el influjo de esta singular señora: Caballuco, cuyo mote ya nos evoca la fuerza bruta, la animalidad del personaje, que obedece ciegamente, sin crítica ni cuestión, cualquier orden de doña Perfecta. El fanatismo de las ideas -doña Perfecta y el canónigo- se sustenta así en el fanatismo de la acción: Caballuco, por un lado, y por otro Remedios, la madre del nuevo novio de Rosario, interesada en la desaparición de Pepe Rey al que percibe como rival de su hijo.

Pero lo más trágico de la historia galdosiana no es el crimen en sí: es la dramática confesión de Rosario cuando está a punto de huir con su amado. ¿Por qué la hace? ¿a quién? Si analizamos la conducta de este personaje, vemos que se trata de un niña cándida, inexperta, sin más conocimiento del mundo que el que le filtran los ojos de su madre, ni más idea del amor que las vivencias con su primo Pepe Rey. En el momento decisivo de su existencia, cuando considera que irse con Pepe Rey puede ocasionar una ruptura con su madre, no lo resiste. Se halla demasiado sujeta al terrible yugo materno para desprenderse de él con ligereza. Por otra parte, en su ingenuidad de joven y de enamorada, piensa que su madre la ama, cree que no será capaz de decidir nada que pueda dañarla. ¿Cómo va a sospechar que se ha de convertir en asesina del hombre que quiere y verduga de sus ilusiones y su vida? Su madre es buena, está universalmente reconocida como tal, al menos en el pequeño universo que conoce Rosario. ¿Por qué la madre es capaz de tomar una determinación tan inhumana? La respuesta es clara y constituye la tesis de Galdós: el fanatismo, el fanatismo que se ha apoderado del alma de aquella mujer y la ha convertido en monstruo sin sentimientos hacia su hija y sin los elementales principios morales de respetar la vida de un ser humano.

Ahora, jugando un poco con la fantasía, podemos elucubrar. ¿Qué habría pasado si Rosario hubiera huido sin vacilaciones? Posiblemente, se habría casado con Pepe Rey y habría sido feliz a su lado. ¿La llegaría a perdonar su madre? Quizá no, y esto constituiría en todo caso, un melancólico recuerdo para la feliz esposa. Quizá sí, y a la vista de los nietos se habría enternecido su corazón, ya envejecido. Pero Rosario no es una heroína romántica: es una heroína realista, una niña provinciana sometida siempre y, por lo mismo, incapaz de sacudir el yugo que la somete. Como el esclavo demasiado habituado a su vida de esclavo, que ve la libertad y no se atreve a tomarla. Así actúa Rosario: sólo habría sido feliz concertando los dos corazones, las dos ideas opuestas: la de su madre y la de su amado. Ante el fracaso, cae en la locura. De ahí que el fanatismo aplicado a la educación impida el normal desarrollo de las legítimas aspiraciones vitales de nuestra heroína.

Por otra parte, hay un personaje que habría podido intervenir sensatamente a favor de los principios racionales del acuerdo y el entendimiento. Se trata de don Cayetano, víctima de la inocente locura de la arqueología, con la que se evade de la realidad y procura no enterarse de nada. Es culpable de "no intervención", que diríamos hoy.

En esta novela de juventud de Galdós se da ese maniqueísmo típico del género de las novelas de tesis. Los personajes que sustentan las ideas del autor -Pepe Rey, su amigo el militar...- son jóvenes, apuestos e inteligentes, y actúan movidos siempre por principios generosos y razonables, mientras que los personajes enemigos de la tesis del autor, -doña Perfecta, el canónigo y su familia, Caballuco- son sutilmente malvados, como los primeros, o están brutalmente animalizados, como el último. Si

comparamos las líneas de descripción dedicadas a unos y otros, observamos cómo carga las tintas el autor en hacernos simpáticos a los primeros y odiosos, o por lo menos ridículos, a los segundos.

Pese a la indudable fuerza de la tesis, la novela no está escrita tan sólo con la emoción del joven novelista que desea plasmar y comunicar sus ideas con vehemente irreflexión. Ciertamente es que la redactó en sólo dos meses, pero ello no le impidió dotarla de una clarísima estructura que ya ha sido analizada por varios autores y en la que destaca un "crescendo" hasta el capítulo XIX, capítulo central del enfrentamiento entre Pepe Rey y Doña Perfecta. Este "crescendo" se puede observar en los títulos de los capítulos, especialmente del V al XV -en ellos se habla primero de "desavenencia", luego de "discordia" y finalmente de "guerra"-. Tras el mencionado capítulo XIX, punto álgido de la obra, ésta comienza a descender, no en interés, pero sí en el sentido de que ya los argumentos retóricos relativos a las diversas ideas que se presentan parecen agotados, y a continuación serán los hechos los que hablen por sí solos acentuando la terrible hipocresía de la protagonista, ya desenmascarada, y los efectos negativos del influjo clerical.

Como señala acertadamente D. L. Shaw, Galdós no llega al panfleto porque lo atenúa con la generosa concesión a las argumentaciones religiosas que defienden la postura de doña Perfecta, y porque fuerza al antagonista de ésta a tomar una decisión no del todo correcta (la huida con Rosario) que desencadena su trágico final. Pero hay que decir que es la desesperación y la imposibilidad de otra salida más civilizada lo que mueve a Pepe Rey a proponer la fuga a su prima. El fanatismo del pueblo, y no sólo su fanatismo, sino los muchos defectos de la vida provinciana que Galdós delata crudamente, como la lentitud burocrática, la pillería de los lugareños, el ambiente de vagancia y sopor de las clases sociales no productivas, todo ello pesa en el ánimo del protagonista y lo empuja a una determinación extrema como ésta.

Nadie duda, por tanto, de que los personajes están bien trazados y no se reducen a meros objetos expositores de una tesis. Francisco Ayala escribe al respecto, refiriéndose a esta novela, lo siguiente: ... *los personajes, empezando por la protagonista, adquieren una sustancia humana que los hace creíbles y que convoca a simpatía de los lectores -una simpatía estética, por debajo de la repulsión que su fanatismo ciego pueda causar, y que curiosamente es más fuerte que la concitada por el bien intencionado y mal aconsejado antagonista víctima suya.*

Efectivamente, Doña Perfecta es un personaje que inspira al lector complejos sentimientos. *Odiosa es Doña Perfecta* -escribe Montesinos- *pero ella al cabo padece el error de creer que obedece la voluntad de Dios.*

Pepe Rey es el héroe problemático y está definido por sus problemáticas relaciones en un mundo hostil. Aquí la hostilidad no se debe a exotismo o a desclasamiento, la "extrañeza" la producen los prejuicios ideológicos y el paralizador conservadurismo del que hace gala la ciudad de Orbajosa, medio o "universo" en el que desemboca y se mueve nuestro héroe. La identidad de Pepe Rey se configura en oposición al mundo provinciano al que ha ido a parar y contra el que luchará en balde.

Hay también una clara oposición entre la retórica que utilizan los unos y los otros para contraponer sus ideas. Pepe Rey es fogoso en su sinceridad, y claro y sencillo en sus argumentaciones, lo que contrasta con la frialdad y aparente dulzura del canónigo quien, en lugar de emplear un estilo liso y llano, bajo su capa de falsa modestia esconde el "retruécano del pensamiento", lo que produce, según Galdós, una falsificación de la vida y la realidad. Así pues, desde el punto de vista formal, habría una retórica honesta -la que está a favor de las tesis progresistas-, frente a otra deshonesta -la que trata de salvar los ideales tradicionales y clericales mediante manipulaciones retóricas-.

Una novela de corte aparentemente bien distinto es *El niño de la bola* de Alarcón, aparecida en 1880 como obra central de la trilogía de novelas de tesis procatólicas, o mejor contra el anticatolicismo, entre *El escándalo* (1875) y *La pródiga* (1882). De las tres, es quizá la que mejor ha soportado el desgaste del tiempo, tanto debido a su ambiente campestre, en el que parecen menos artificiales los sermones y los discursos de la retórica moralizante de lo que podían resultar en el ambiente de la capital de España donde se desarrollan las otras dos novelas; y por otro, por la misma índole de la acción, tan emotiva y violenta -ese "amor fatal" universalmente comprendido por encima de tesis o antítesis-.

Recordemos que el hecho de defender una tesis influía en la recepción de la novela por parte del público lector, especialmente si se trataba de una tesis que venía a combatir otra contraria. Con auténtico "morbo" esperaba el público la reacción de Pereda a lo que escribiera Galdós, o, como en este caso, la de Alarcón. Se sabe que la víspera de su aparición en las librerías y en un exitoso ejercicio de "marketing", varios periódicos de la época dirigidos por amigos del escritor (*El Globo*, *Los Lunes del Imparcial*, *Los lunes de la Época*) publicaron un extracto de la novela y algunos de sus capítulos. Como consecuencia, *El Niño de la Bola* se agotó a las cuarenta y ocho horas de su publicación.

Esta novela produjo un aluvión de críticas desmesuradas en pro y en contra, lo que da idea del favor de que gozaban este tipo de obras y del ardor con que se creía en la España de entonces en unas y otras tesis. Entre esos ríos de tinta destaca la carta personal de Valera al autor en términos sumamente elogiosos, no, desde luego, por la tesis expuesta, sino por la psicología de los personajes y la emotividad del argumento.

Manuel Venegas, apodado "el Niño de la Bola" por su devoción a la popular imagen del Niño Jesús de Praga, es un joven desheredado a causa de haber caído la fortuna de su padre, rico y noble, en manos de un usurero local. Huérfano, es acogido por don Trinidad Muley, cura de aquella parroquia. Es este personaje principalísimo en el desempeño del papel positivo de la tesis que pretende demostrar el autor, tesis que, como sabremos al final de la novela, el propio don Trinidad ha encarnado en sí mismo, renunciando a legítimos placeres en pro de más altos deberes morales.

Desde su infancia, Manuel se enamora de Soledad, la hija del usurero. Pero ante la imposibilidad de consumar su unión por la tenaz oposición del padre de su amada, decide irse del pueblo a buscar fortuna, prometiendo volver y amenazando con matar a cualquiera que se acerque a Soledad. Pasa el tiempo y la muchacha, presionada por su padre, se casa con un forastero. Regresa Manuel enriquecido y, cuando se dispone a cumplir su venganza, el Niño de la Bola, depositado en su casa por una noche siguiendo una tradición local, mueve su corazón al perdón no menos que los razonamientos, más afectivos que intelectivos, de don Trinidad. Fuera ya del pueblo, una carta de Soledad, llegada a sus manos gracias a los personajes negativos de la novela -representantes del ateísmo y movidos a la vez por innobles deseos de revancha- le hace volver y produce la tragedia final: el fatal abrazo entre los dos enamorados, Soledad y Manuel, que llevará a ambos a la muerte -abrazo fatídico que me recuerda el estremecedor relato de Blasco Ibáñez titulado *Sancha*, en el que una serpiente amiga de un pastor, después de mucho tiempo sin verlo, lo mata en el abrazo del reencuentro-.

Todo en esta obra está en función de la tesis. Elementos costumbristas, como la descripción de las festividades religioso-lúdicas; ingredientes sentimentales, como la historia con precedentes en el drama romántico de los enamorados que se han de separar y al regreso ella está casada con otro (*Los amantes de Teruel* de Hartzembusch); caracterización, y a veces caricaturización de los personajes.

Los nombres y los mote de los personajes, tan significativos en la novela de Galdós, lo son también en ésta. Por ejemplo, Vitriolo, cabecilla de los personajes negativos. O Soledad, personaje definido por su nombre.

Analicemos ahora la conducta de los principales personajes. Manuel, de buen natural, educado por un cura, actúa movido por sus instintos, y quizá también por un ramalazo de locura. Así lo cree Emilia Pardo Bazán, quien escribe lo siguiente sobre este personaje: *Es un loco, pero un loco grandioso, la idea fija y la impulsión no pueden estar mejor caracterizadas*. Esta locura ha sido causada por sus traumatizantes experiencias infantiles: pérdida de los padres y de la fortuna, y lo hace presa fácil de cualquier idea fija -la pasión amorosa y exclusiva por Soledad-. Lo cual, en este caso, sirve al autor para intentar demostrar que, sin la salvaguarda de la moral católica, cualquier hombre, honesto en principio, puede convertirse en fiera.

Pero, al igual que Galdós en *Doña Perfecta*, Alarcón supera la tentación del maniqueísmo gracias al personaje de Paco Antúnez, el cual, aunque ateo, procura el bien de sus semejantes. En cambio, carga las tintas en el ayudante de boticario y líder liberal apodado Vitriolo, cuya deformidad y fealdad física son sólo un símbolo de su deformidad moral, como el propio autor reconoce.

Es curioso comprobar que, en ambas novelas, el desenlace desgraciado se debe a la actuación de las mujeres y no de los protagonistas masculinos. En *Doña Perfecta*, la indecisión de Rosario y la cruel determinación de su madre provocan la muerte de Pepe Rey; en *El Niño de la Bola*, la carta de Soledad arrastra a Manuel y a ella misma a la tragedia final. Pero hay que distinguir: en el caso de Soledad no parece que sólo la mueva el amor verdadero -que desea lo mejor para el amado, y por tanto en ningún caso lo abocaría al enfrentamiento y a la muerte-. La guían más bien, en mi opinión, dos pasiones frustradas a las que no ha podido dar cauce a causa de las circunstancias de su vida: el orgullo y la lujuria, como deducen clarivamente los lectores de la carta fatídica.

Parece claro que, si lo que deseaba Soledad era huir con su antiguo enamorado, podría haber arbitrado otro procedimiento menos comprometedor que una carta. Hay que suponer que lo que a ella le interesa es que todo el pueblo sepa que Manuel no ha renunciado a su amor: triunfar, en fin, como la más deseada; por eso lo provoca con sus miradas a la hora del baile, cuando en otras ocasiones de su vida apenas le dirigió la mirada. De ahí podríamos deducir una cierta misoginia del autor, aunque en otras novelas presenta personajes femeninos caracterizados por la honradez y la fortaleza, como la molinera astura de *El sombrero de tres picos*, la señorita pobre de la que se enamora *El capitán veneno* e incluso la desafortunada comendadora del relato del mismo título (*La Comendadora*).

Es posible que, si las cosas hubieran ido por el camino deseable para los protagonistas, Soledad no habría caído presa de tan espantosas pasiones. El sometimiento a que la tiene su padre y los prejuicios sociales son, una vez más, lo que impide su felicidad. Y su propio orgullo la incapacita para la rebeldía: es la mujer pasiva que lo espera todo del hombre, sea la felicidad o la muerte. Así aparece descrita al final de la novela por algunos personajes del pueblo que comentan su caso.

Esto corrobora la similitud entre ambas novelas, aparentemente tan distintas. En las dos, un amor recto y verdadero se impide por razón de los prejuicios, sean religiosos de una madre, sean profanos de un padre. En las dos, las protagonistas, por su propio y distinto carácter, son incapaces de enfrentarse con el problema y han de terminar fatalmente, en la locura una y en la muerte otra. En las dos, un comportamiento poco precavido del enamorado provoca la catástrofe.

También en las dos se repite el esquema moralizante pecado-castigo. En *Doña Perfecta* no sólo muere Pepe Rey: éste sufre, ciertamente, la muerte física, pero hay otras muertes psicológicas quién sabe si

peores. Así, la locura de Rosario, víctima inocente en este caso. Y el profundo abatimiento de doña Perfecta y el canónigo, abrumados por su culpabilidad. En *El Niño de la Bola* mueren, como es natural para el fin propagandístico de la obra, los enamorados que están fuera de las normas religiosas y sociales.

Pero, si la novela de Alarcón se salva por sus muchos aciertos descriptivos, el mencionado fin propagandístico ha quedado claramente desfasado en el tiempo. Hay en *El Niño de la Bola* curiosas escenas que, en una lectura actual, producen un efecto contrario al que en su momento pudieran tener sobre la receptividad de los lectores destinatarios. Me refiero a las costumbres folklórico-religiosas que se presentan como edificantes, y quizá entonces lo parecieran, pero que hoy encontramos, con nuestra mentalidad actual, bárbaras y profanas muestras de atraso.

¿Cómo se concibe que, para obtener dinero destinado al culto del Niño Jesús, se subasten las mozas y hayan de bailar con quien más pague sin considerar su gusto o disgusto? ¿No parece fetichista la escena en que Manuel recubre con las joyas de su frustrado himeneo, la imagen del Niño Jesús? Y el sentimiento del honor del marido, ¿no resulta calderoniano y desmedido? En fin, todo ello es producto de una sociedad dominada por devociones religiosas casi obsesivas, de las que aún quedan buenas muestras en Andalucía (como puede comprobarse cada año en las escenas, nada edificantes, de la romería del Rocío). A lo que se añaden ideas, ya periclitadas en los estadios más civilizados de la sociedad, sobre la mujer como objeto de posesión del hombre, la mujer sin capacidad de decidir sobre su destino ni de cambiar el rumbo de éste si lo estima oportuno (resultaría impensable un divorcio de Soledad para matrimoniar con Manuel).

Así pues, la tesis de la novela de Alarcón es que no hay remedio para la infelicidad de los enamorados separados: el sacrificio moral es el único y, si no están dispuestos a él, de ninguna manera triunfarán en sus propósitos. De igual forma, si Pepe Rey se hubiera conformado con alejarse de Rosario, habría evitado su muerte.

Tanto en un caso como en el otro, hay pasión y agresividad en los autores. D. L. Shaw denuncia repetidamente la "agresividad religiosa" de Alarcón en relación con ésta y sus otras novelas de tesis. Tampoco Galdós evitó la notoriedad de la polémica: aunque trata de ser moderado en su crítica de lo religioso refiriéndose más a lo eclesial que a lo estrictamente religioso, no puede dejar de evidenciar que el sofocante ambiente clerical de Orbajosa es el mayor responsable de las desgracias que se suceden y de la propia vida rutinaria y atrasada del lugar.

Finalmente, cabe señalar que en las dos novelas se utiliza el mismo recurso tradicional para exponer las ideas: el diálogo en boca de los distintos personajes que las encarnan. Diálogo que a veces tiene más de

digresión o discurso que de fluida conversación. Esto no importaba ni a uno ni a otro autor si servía a sus fines, y de hecho, como comenta Montesinos, los escritores decimonónicos sin excepción eran aficionados a cualquier forma de digresión en sus novelas y cuadros de costumbres, sin preocuparse de que ello pudiera afectar la verosimilitud o la agilidad del relato.

En conclusión, hemos observado ciertas particularidades que acercan, más que distancian, novelas que su tiempo resultaron testimonio de tesis opuestas y que hoy podemos ver casi como el doble aspecto de una misma realidad: la de las dos Españas sojuzgadas por la intolerancia, el fanatismo, la incultura, las pasiones elementales incontroladas, la falta de respeto a la libertad de decisión de cada ser humano para forjar su propia vida al margen de prejuicios religiosos o sociales. Circunstancias todas ellas que, desgraciadamente, no podemos juzgar todavía del todo desaparecidas.

MUJERES Y CARLISMO EN LA SONATA DE INVIERNO DE VALLE INCLÁN

Durante los años en que fui profesora en el Instituto Miguel Hernández de Alicante, entre los muchos proyectos que llevé a cabo, sola o en compañía de otros (notablemente de mi colega almeriense Antonio López Cruces), participé en una convocatoria literaria sobre Valle Inclán que implicaba a profesores y alumnos, y el germen de este artículo está en una de aquellas aportaciones.

La *Sonata de Invierno* de Ramón del Valle Inclán (seudónimo de Ramón Valle Peña) apareció en 1905. Es la cuarta y última de un ciclo que cuenta las aventuras galantes del Marqués de Bradomín, un donjuan que el autor describe como "feo, católico y español". Para evitar una excesiva identificación del personaje con el autor, éste sugiere que se trata de un tío suyo, aunque la crítica coincide en que el modelo habría podido ser un militar carlista conocido del escritor. En cualquier caso, se trata del personaje que sirve de nexo entre las cuatro *Sonatas*: personaje estrella en torno al cual giran todos los demás, incluidas las sucesivas mujeres que se cruzan en su camino. Tan caro le era este personaje a su autor, que no solo le hace protagonista y narrador en primera persona de las *Sonatas*, sino que además le dedica otras obras en otros géneros, como el teatro.

Las *Sonatas* son cuatro novelas breves, escritas en prosa modernista, que aparecieron en el siguiente orden: *Sonata de otoño* (1902), *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904) y finalmente la *Sonata de invierno* (1905). El orden de publicación no se corresponde con el orden interno de la acción, que sería el de las cuatro estaciones del año: el Bradomín de la *Sonata de Primavera* es un hombre joven, que va cumpliendo años y luego envejeciendo en las sucesivas *Sonatas* (por este orden) *de estío* (palabra que encuentra más estética que "verano"), *de otoño* y *de invierno*.

El interés, en este caso, literario, de Valle por el mundo femenino, ya se manifiesta en su primera obra, publicada en 1895 y titulada elocuentemente *Femeninas* (seis historias amorosas). Manuel Murguía le puso un prólogo, donde, además de resaltar el sustrato gallego, inicia lo que probablemente sea el primer análisis de las mujeres en la literatura de Valle Inclán, identificando la experiencia real con su evocación literaria: "Por de pronto y por lo que de sus heroínas nos refiere, las mujeres que recuerda fueron fáciles y crueles. Era necesario que así sucediese, y que resultase entre amables burguesas y *cocottes* exigentes, con quienes no podía menos de tropezar en los primeros pasos de la vida."²⁴ Califica los relatos de "documentos humanos" y se recrea en la mención de algunas de las protagonistas de *Femeninas*, probablemente más inspiradas en la literatura galante francesa (*Les diaboliques* de Barbey d'Aurevilly) que en las experiencias reales del entonces joven escritor: "cuando la Condesa de Cela le despertó pasándole por la cara el suave y tibio manguito, cuando Tula Varona le azotó la mejilla con un florete, cuando Octavia le hizo ver por experiencia, cuan difícilmente llena un hombre solo, el corazón de una mujer, así sea la más enamorada".

El protagonismo de la mujer en las cuatro *Sonatas* es indispensable. Pero las mujeres que protagonizan las *Sonatas* son distintas unas de otras, al igual que los escenarios en que se desarrollan las diferentes aventuras; por cierto, en todos los casos se trata de lugares reales (Italia, México, Galicia y Navarra), espacios conocidos por el escritor que pasó en ellos alguna etapa de su vida. A pesar de sus diferencias, todas las mujeres coinciden en su papel de seducidas más que de seductoras. Es el Marqués de Bradomín quien las requiere de amores, con mejor o peor fortuna. Así vemos la fantasía tópica de la pasividad femenina, dejando al varón todo el peso del cortejo previo. Con la única excepción de la Niña Chole, que es capaz de mandar matar a su amante (y padre) para vivir con mayor holgura su aventura amorosa con Bradomín.

La *Sonata de Primavera* transcurre en Italia, en un palacio habitado por mujeres (la princesa Gaetani, una madre viuda, y sus cinco hermosas hijas). El ambiente de lujo y distinción recuerda el de las novelas galantes del siglo XVIII que probablemente el autor conocía. Es la voluptuosidad de la riqueza ornamental del palacio, sus estancias y jardines, que sugieren un vago y estilizado erotismo; ese es el lugar en el que se aloja el protagonista, que está de viaje como mensajero papal. Sin poder remediarlo, el protagonista da rienda suelta a su fatal atracción hacia la mayor de las hijas, María Rosario, novicia, la cual nos puede recordar por su candor (y por su condición de novicia) a la doña Inés romántica de Zorrilla. María Rosario se siente al mismo tiempo atraída y repelida por el donjuán, y acaba creyendo que sus sentimientos hacia él son obra del diablo, debido al desenlace trágico de la historia: la muerte por accidente de María Nieves, una de las hermanas, mientras María Rosario trata de escapar del acoso,

²⁴Prólogo de Manuel Murguía a *Femeninas*.

más emocional que físico, de Bradomín. Es una mujer que no sabe poner nombre a lo que siente ni defenderse de manera apropiada, y de ahí que atribuya a todo lo sucedido una causa diabólica.

La acción de la *Sonata de estío* transcurre en México y comienza en el barco que lleva hasta allí a los personajes, donde la protagonista es la mujer sensual y carnal conocida como "la niña Chole", personaje que protagonizara su cuarto relato de *Femeninas*. Una mujer que provoca al narrador una atracción irresistible aun antes de conocer la relación incestuosa (forzada, hoy diríamos que es un caso de abuso sexual en el ámbito doméstico) que mantiene con su padre. Es posible que la extravagante crueldad de la protagonista se deba a esa situación de violencia que sufre y de la que solo puede escapar con más violencia (la muerte del padre). El incesto se insinúa también en la *Sonata de invierno*, donde la niña deseada por el protagonista podría ser su propia hija.

Un pazo de Galicia será el lugar elegido para contar la historia de la mujer enferma, de tintes decadentistas, que protagoniza la *Sonata de Otoño* (la lánguida Concha, que muere en brazos de su amante, y cuyo cadáver es dramáticamente encontrado a la mañana por sus dos hijas niñas, que van a dar un susto a la madre portando un ave muerta).

Finalmente, en Navarra y en el contexto de las guerras carlistas, el narrador-protagonista, un donjuán ya más que maduro, alternativamente se interesa por su antigua amante María Antonieta Volfani, dama de doña Margarita (la esposa del aspirante carlista al trono) una antigua amante con la que reanuda un apasionado romance a pesar de sus escrúpulos morales -está casada- y por Maximina, una jovencita recogida por las monjas que muestra la inocencia de una niña -similar a la María Rosario de la *Sonata de Primavera*- y que bien pudiera ser su propia hija . Estas dos mujeres tan diferentes serán las deseadas en la *Sonata de Invierno*.

Esta *Sonata* está compuesta por veintiséis secuencias donde el autor mezcla realidad y ficción sobre el fondo histórico de las guerras carlistas. En ese ambiente de romanticismo bélico, Valle presenta las últimas aventuras sentimentales del Marqués de Bradomín quien, finalmente, acabará castigado con una implacable y definitiva soledad.

La *Sonata de Invierno* empieza con una frase donde el autor, entrado en la senectud, resume su vida en función de su relación con las mujeres: "Como soy muy viejo, he visto morir a todas las mujeres por quienes en otro tiempo suspiré de amor". No deja de ser una satisfacción malévola la de haber sobrevivido a todas sus mujeres, que además se recuerdan con fría brevedad: "de una cerré los ojos, de otra tuve una triste carta de despedida"; o bien con su belleza ya marchitada: "y las demás murieron siendo abuelas", cuando esa condición de "abuela" es evidente que les quita todo el posible encanto erótico-sentimental.

A continuación hace una antítesis entre los grandes amores que ha inspirado y su soledad actual. Y nos anticipa sutilmente el desenlace de la *Sonata* al mencionar que, por guardar un secreto inconfesable, "buscó la muerte aquella niña a quien lloraré todos los días de mi vejez", la cual es precisamente la niña que protagonizará la *Sonata de Invierno* que va a contarnos. Esa relación entre la atracción erótica y la muerte responde al tópico eros-tanatos presente en tantas obras literarias de todos los tiempos y presente, como no podía ser de otro modo, en las cuatro *Sonatas*, pues en las cuatro hay alguna muerte que rompe -o que inicia, en el caso de la *Sonata de Estío*- la relación sentimental vivida o deseada.

El autor-narrador se identifica con los segundones hidalgos que se enganchaban en la milicia "por buscar lances de amor, de espada y de fortuna". En este concepto de la vida vemos la cosificación de la mujer, que se pone al nivel de la espada y la fortuna como un complemento de la vida del soldado. El amor se atribuye a "lances", es decir, aventuras, no una relación de compromiso. Es, pues, una visión superficial o, si se quiere, retórica de las relaciones entre hombres y mujeres. A continuación el amor se presenta como "pasión", en una enumeración en la que comparte sitio con "el orgullo y la cólera", pasiones descritas como "nobles y sagradas". Solo la debilidad de la vejez puede hacer renunciar al protagonista al amor de las mujeres.

Las primeras mujeres que aparecen en la *Sonata* son Margarita (la esposa del pretendiente carlista) y sus damas, que "permanecían arrodilladas", ya que se encontraban dentro de la iglesia donde un fraile predicaba en vasco una arenga para lo que llamaba "guerra santa" ante los tercios vizcaínos. Entre ellas reconoce a una antigua bailarina que casó con un noble: María Antonieta, así como a varios caballeros, pero prefiere no ser visto y se queda en la sombra. Sin embargo, a pesar de andar en hábito de fraile, será reconocido por la dama citada, con la que tuvo un antiguo amor: "una dama de aventajado talle, cubierta con velo negro que casi le arrastraba: pasó cercana y, sin poder verla adiviné la mirada de sus ojos que me reconocían bajo mi disfraz de cartujo".

Siempre los amores de Bradomín se presentan envueltos en un halo de misterio, siempre son amores legalmente imposibles, sea por diferencias de edad, por la relación familiar o por el compromiso de la mujer con otro hombre o con la religión: es decir, se trata de lo que podríamos llamar "amores difíciles".

Margarita y su séquito de mujeres participan en la guerra de un modo esencialmente femenino: se dedicarán a bordar escapularios para los soldados. Hay que recordar que el escapulario es una especie de talismán religioso, hecho de tela recia e incluso de chapa metálica, que luce la advocación del Sagrado Corazón de Jesús, devoción de origen francés pero muy extendida en España. A este objeto se le atribuye una protección en caso de peligro; y más de una vez ha sucedido que un escapulario e incluso un libro religioso llevado entre la ropa ha conseguido parar una bala. De ahí que esos

escapularios, que se multiplicaron en las guerras carlistas y posteriormente en la guerra civil de 1936-1939, acabarían llamándose "Detentes" por la leyenda que portaban: "Detende, bala. El Corazón de Jesús está conmigo". En la *Sonata de Invierno* se reconoce esta función, pues cuando doña Margarita le regala el escapulario que acaba de bordar a Bradomín, le dice: "¡Que aleje siempre de ti las balas enemigas!"

De las tres damas que acompañan a la Reina (así llama el autor a doña Margarita), dos de ellas (Doña Juana Pacheco, que, por cierto, se llama igual que la esposa de Velázquez, y doña Manuela Ozores) se describen como "rancias damas que acordaban la guerra de los siete años", para dar a entender que eran mujeres de edad avanzada. En tanto que la dama con la que tuvo la aventura, María Antonieta, a pesar de ser una mujer madura, sigue conservando un atractivo que la hace deseable.

Bradomín presume de sus viejos amores que eran vistos con tolerancia incluso por los eclesiásticos que le reciben en Estella: "Me miraban con amor y también con una sombra de paterno enojo. Eran todos gentes de cogulla, y acaso recordaban algunas de mis aventuras mundanas". Hay una necesidad exhibicionista en Bradomín, que gusta de aludir a sus amores siempre que tiene ocasión, por muy lejanos que estén en el pasado. Así sucede cuando, durante su paseo por Estella, pasa por delante del palacio de la Duquesa de Uclés, de la que dice que "¡En otro tiempo fue gran amiga mía!", dando a entender la relación que tuvo con ella, que, según el fraile que le acompaña, "es un secreto a voces". En efecto, hay hombres que no consideran su placer cumplido si no lo divulgan de un modo o de otro.

Al placer puntual de la relación se une el de la evocación. El narrador-protagonista se recrea en los recuerdos, que es otra forma de vivir lo ya vivido. Actualiza al presente la belleza de la mujer vestida a la moda orientalista que estuvo tan en boga en la época romántica: "...su falda cantando y riendo al son de cascabeles de oro..." El exotismo oriental se acentúa con la referencia a "su cuerpo airoso como las palmeras del desierto", lo que hace extraño contraste con el contexto en el que se ubica en esos momentos, que es una fría ciudad norteña (Estella) en invierno, invadida por la lluvia y la nieve.

Por su parte, el fraile que acompaña y acoge a Bradomín, como tantos otros clérigos incapaces de vivir un celibato impuesto, tiene en su casa al ama que es en realidad su barragana, y como tal se la menciona repetidamente en la *Sonata*. De hecho, trata al clérigo con la familiaridad con que lo haría una esposa de muchos años, y le regaña por traer un invitado sin avisar. La descripción que se hace del ama es un tanto esperpéntica, pues así como las amantes de Bradomín aparecen idealizadas, hay otras mujeres a las que se pinta con verdadera crueldad: "me clavó los ojos negros y brujos, como los tienen algunas viejas pintadas por Goya..." Sin embargo, a la hora de servir el chocolate la vieja se transforma y se identifica como hermana de Micaela la Galana, personaje de la vida doméstica (era doncella de la

abuela de Bradomín) que aparece contando historias en *Jardín Umbrío*, la recolecta de cuentos fantásticos y terroríficos que hace de Valle Inclán nuestro Poe español.

Personaje femenino muy distinto es la Infanta (así la llaman) hija de doña Margarita que aparece con su hermano para saludar a Bradomín en la visita que éste hace a la corte femenina del pretendiente carlista. En la conversación con Bradomín, se ve que la niña es más inteligente e ingeniosa que su hermano. Por otra parte, el autor tampoco omite el deleite en la descripción de su "suelta cabellera". La cabellera es uno de los elementos de belleza de la mujer que más resalta Valle en sus descripciones femeninas a lo largo de todas las *Sonatas*, unas veces con lirismo poético (como en este caso) y otras con tono trágico, como la cabellera de la joven asesinada por su violador que describe en uno de sus cuentos de *Jardín Umbrío*²⁵.

En cuanto al personaje de María Antonieta, recuerda, de una parte, a la Concha de *Sonata de Otoño*, por su imagen de decadencia y desesperada renunciación, por su mezcla de frenesí y represión; y de otra, evoca la pasión de la Niña Chole de *Sonata de Estío* cuando el autor hace memoria de su pasado romance con ella.

De una manera casi sacrílega, es su capellán el que hace un "oficio de tercería", como él mismo declara, para fijar la primera cita entre Bradomín y su antigua amante, consciente de que tiene que cumplir ese papel porque no deja de ser un criado de la condesa. Aprovechándose de la situación, intenta sacar dinero a Bradomín por sus servicios

Así Valle en esta *Sonata de Invierno* parece querer recoger todas las características de las enamoradas presentadas a lo largo de las tres *Sonatas* anteriores. En efecto, la de Invierno es la última no sólo en la cronología interna de la acción, sino también en la cronología externa (su fecha de redacción y publicación) como ya hemos indicado. En ella aparecen alusiones a episodios o personajes de otras *Sonatas*: por ejemplo, a su primera aventura sentimental, la de *Sonata de Primavera*, cuyo fantasma aún le persigue por medio de una de las sucesoras de la princesa Gaetani que desde siempre ha oído hablar mal de él.

Las dos mujeres de su *Sonata* invernal son opuestas: la niña pura e inocente, misteriosamente atraída por una sensualidad que desconoce, y la mujer madura y experimentada, desengañada ya del amor y dispuesta a "jubilarse" como amante. El galán es el Bradomín aristócrata (aspiración frustrada e inconfesable del autor), manco también como Valle, pero, que al igual que éste, habría deseado que su manquedad se debiera a alguna ocasión poética; así lo confiesa precisamente en la *Sonata de Invierno* por medio de una expresión en la que se identifica con Cervantes, otro celeberrimo manco: *...para*

²⁵ Se trata del cuento titulado "Rosarito": "La rubia cabellera extiéndese por la almohada, trágica, magdalénica..."

hacer poética mi manquedad. ¡Quién la hubiera alcanzado en la más alta ocasión que vieran los siglos!. Además, se expresa como un escritor; la niña Maximina le dice: *No le creo a usted, pero me gusta mucho oírle... ¡Sabe usted decir todas las cosas como nadie sabe!*

En estas últimas palabras, no sabemos si hay un autohalago que el autor se dirige o la interpretación que desea dar a sus ficticias memorias galantes: son mentiras, pero están muy bien dichas, tan bellamente, que merecerían ser verdades. Lo cierto es que los guiños al lector continúan hasta el final. En una de las últimas secuencias, la Reina carlista le comenta al protagonista: *Bradomín, serían muy interesantes tus memorias*. Y la novela termina con la mezcla de lo bélico y lo amoroso, definitivamente ya convertido en pasado frustrado para el personaje de Bradomín: *Si la guerra no me había dado ocasión para mostrarme heroico, me la daba el amor al despedirse de mí, acaso para siempre*.

Hemos señalado que el fondo de estas historias amorias es el desarrollo de las guerras carlistas, aquí más bien desde un punto de vista de conspiración y diplomacia de salones. De hecho, en las secuencia finales los personajes insisten en que la guerra es una farsa amañada, refiriéndose seguramente a los tratados de paz (el famoso "abrazo de Vergara") que son descritos como "ventas". *¡La Causa no triunfará porque hay muchos traidores!*, exclama un personaje de la novela. Así queda desacreditado el bando carlista, aunque no tanto como el alfonsino. Los alfonsinos son "los del pantalón encarnado". Llegan a identificarlos con el mal o con el Maligno: Fray Ambrosio *lo mismo libraba batallas contra la facción alfonsista que contra la facción de Satanás*.

El rey carlista Carlos VII se nos presenta como un héroe de los tiempos del Renacimiento, con cierta nostalgia de cuando la monarquía era poderosa y con prestigio: *La arrogancia y brío de su persona parecían reclamar una rica armadura cincelada por milanés orfebre y un palafrén guerrero paramentado de malla*. Sigue la entusiasta descripción, y esta vez, retrocediendo más en el tiempo, nos traslada a los reyes medievales: *Don Carlos de Borbón y de Este es el único príncipe soberano que podría arrastrar dignamente el manto de armiño, empuñar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería con que se presenta a los reyes en los viejos códices*, velada crítica a que los reyes en el poder valen menos que este rey sin trono.

La vida de los soldados y el temple de los mandos militares aparecen como tema de conversación. Así, se habla de Napoleón, ejemplo de general que primero fue soldado y por eso consiguió ser un buen general. Se mencionan las partidas, el gusto de los carlistas por juntar pequeñas tropas para molestar y distraer al enemigo. Los abusos de la soldadesca carlista no dejan de criticarse: Sor Simona, una de las pocas mujeres a las que el protagonista respeta quizá por su condición de religiosa, cuenta a Bradomín

que los soldados que vinieron con él han cometido toda clase de atropellos en personas y bienes, sobre todo si se trataba de gentes no afines al carlismo.

El cinismo (o el carácter "maldito") del protagonista se pone de relieve, cuando convence a la monja de que todo eso son avatares de la guerra, y en su fuero interno se dice: *¡Soberbio Duque de Alba! ¡Glorioso Duque de Sesa, de Terranova y Santángelo! ¡Magnífico Hernán Cortés!: Yo hubiera sido alférez de vuestras banderas en vuestro siglo. Yo siento también que el horror es bello, y amo la púrpura gloriosa de la sangre, y el saqueo de los pueblos, y a los viejos soldados crueles, y a los que violan doncellas, y a los que incendian mieses, y a cuantos hacen desafueros al amparo del fuero militar.*

Esta cita muestra cómo, hasta del horror de la guerra, puede sacar Valle material estético, y de qué manera tan banal trata desafueros como saqueos y violaciones. Quizá es el sado-masochismo típico de la novela decadentista. Podemos interpretar, por otra parte, que es una forma de ironía crítica, por medio del cinismo del personaje. Pero, ¿no parece hoy que la violencia en las películas puede llegar a ser, en ocasiones, una exaltación estética como la que nos presentan estas líneas?

Sin olvidar que lo bélico va unido a lo religioso, y ¿qué mejor ejemplo de ello que las Cruzadas, a que hace alusión Fray Ambrosio, citando a San Bernardo: *El mejor general es la ayuda de Dios Nuestro Señor?* Más adelante nos encontramos con un obispo más militar que eclesiástico, según la descripción de Bradomín: *Su Ilustrísima, que tenía el ánimo altivo de aquellos obispos feudales que llevaban ceñidas las armas bajo el capisayo...* Descripción de monje-soldado que ya hemos leído en otros textos de Valle, como en sus cuentos de *Jardín Umbrío*.

Esto se debe a que el carlismo siempre se relacionó con ideologías religiosas y tradicionales: recuérdese su lema de "Dios, Patria, Rey", donde Dios es metonimia de lo religioso, en este caso, catolicismo conservador; de ahí que aparezca en primer término. Así se refleja en la novela cuando leemos algunos de los gritos de adhesión que levantaba Don Carlos a su paso: *¡Viva el Rey de los buenos cristianos!* y en otra ocasión, a los gritos de *¡Viva el rey!, ¡Viva Carlos VII!* se mezcla el de *¡Viva Dios!, como en los siglos medioevales y religiosos,* según comenta el narrador.

El carlismo fue además un movimiento popular, que implicaba por igual a hombres y a mujeres, como vemos en esta cita: *una mujeruca corrió por la casa para traer la silla de respaldo donde se sentaba el abuelo y ofrecérsela al señor Rey Don Carlos.* Donde ese diminutivo-despectivo "mujeruca" nos hace ver que se trata de una mujer de clase humilde y de cierta edad.

El pueblo se identificaba con el monarca carlista, en parte debido a la predicación de los frailes. Pero además se resalta en la obra la familiaridad que existía entre el pretendiente y sus súbditos más

humildes. Sólo con estas notas pintorescas podemos llegar a comprender el arraigo del carlismo entre las gentes sencillas de las provincias vasco-navarras.

Es en esa zona geográfica donde algunos tienen conciencia de la conservación de valores que en otros lugares se han perdido. Por eso, un viejo soldado dice: *¡Navarra es la verdadera España! Aquí la lealtad, la fe y el heroísmo se mantienen como en aquellos tiempos en que fuimos tan grandes.*

Casi todas las referencias carlistas están teñidas de connotaciones positivas, y a ello contribuye la presencia femenina, aunque sea puramente decorativa, pues las damas de la corte no parecen tener papeles relevantes, aunque sí se retratan con los tintes más atractivos. Si el pretendiente se nos presenta como el más noble y apuesto de los monarcas, su esposa Doña Margarita y demás damas se describen como bellas, devotas y llenas de bondad, al igual que el resto de la familia real e incluso la propia ciudad de Estella, capital de aquella ficticia monarquía, es *ciudad leal, arca santa de la Causa*. En cambio, las referencias a otras ideologías o grupos se hacen peyorativamente; así la Masonería, cuando un fraile enfadado dice que la Guerra carlista se ha convertido en *una farsa de masones* porque uno de los mandos parece ser que pertenece a esa secta.

A pesar de los muchos frailes que aparecen, o quizá por eso mismo, hallamos un anticlericalismo en las disputas de los frailes sobre los métodos a emplear en la guerra, o en la rememoración de la vida regalada y opulenta de los Monasterios (en concreto, se cita el orensano de Sobrado), cuando recuerda con nostalgia Fray Ambrosio los pasados tiempos de grandeza de la Iglesia, en los que recibían toda clase de dádivas. En una conversación con Don Carlos, el propio Bradomín le sugiere duramente que prescindiera de los frailes (propone, no se sabe si real o metafóricamente, que los fusile); pero éste le contesta que sin ellos no sería posible seguir adelante. Sin embargo, es consciente de los problemas que le causan con su excesivo apego a lo tradicional que muestran algunos de ellos, como aquel viejo cura de Orio que quiere quemar a dos viajeros rusos tomándolos por herejes, lo cual en el tiempo de la novela era tan anticuado como lo fueran, en su momento, las armas de Don Quijote.

Es en esta obra donde Valle presenta su concepto del carlismo en la mítica frase *El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales, y aun en los tiempos de la guerra, me hubiera contentado con que lo declarasen monumento nacional*. Este conocido párrafo, citado hasta la saciedad, expresa muy bien el decadentismo de Valle y su escaso interés por la verdad histórica; le atrae la figura romántica de un rey sin trono con la morbosidad que los caídos y vencidos ofrecieran a los escultores clásicos. Él mismo lo reconoce al confesar, por medio de su personaje de Bradomín, que se alegra de que no haya triunfado la causa carlista. Por otra parte, adivinamos algo de ironía en la expresión *me hubiera contentado con que lo declarasen monumento nacional*, donde se nos sugiere que el carlismo no es, en todo caso, más que un bello resto arqueológico.

Este escepticismo y esteticismo en el manejo de lo histórico no se refiere solo al carlismo. Si hacemos un repaso de la novela, nos encontramos con que lo histórico con fines ornamentales, al igual que lo artístico y lo literario, servía a Valle Inclán para enriquecer su prosa y enaltecer al protagonista. Ya desde la primera secuencia, el narrador se nos presenta a sí mismo mediante una etopeya basada en una comparación de carácter histórico: su vida era por entonces *como la de aquellos segundones hidalgos que se enganchaban en los tercios de Italia por buscar lances de amor, de espada y de fortuna*. Este retrato se completa con la referencia literaria al "yelmo de Mambrino" para expresar su carácter idealista, propio de muchos de los carlistas. En esta enumeración vemos que la relación con la mujer (*lances de amor*) forma parte del bagaje que se presupone al guerrero.

Sus evocaciones históricas están teñidas no sólo de melancolía de aquellos mejores tiempos para la monarquía, sino además de esa afición por lo artístico de que da tantas muestras el autor a lo largo de todas sus Sonatas. Muchas figuras retóricas se basan en ellas, pero no sólo en lo artístico, sino también en lo histórico: las palabras de arenga de un fraile vasco eran *como las armas de la edad de piedra*.

El erotismo está implícito y a veces explícito en referencias históricas que sirven incluso para describir veladamente una escena erótica con atisbos irreverentes: *María Antonieta fue exigente como una dogaresa, pero yo fui sabio como un viejo cardenal que hubiese aprendido las artes secretas del amor en el confesonario y en una Corte del Renacimiento*. También sirven como ornato de un palacio: recuérdese el gusto por los grabados y estampas con escenas históricas; así ocurre en la casa-palacio de María Antonia, donde se mezclan de nuevo lo histórico y lo erótico: *El vasto corredor sobre cuyos muros se desenvolvía en viejas estampas la historia amorosa de Doña Marina y Hernán Cortés*.

Se mencionan personajes históricos reales del carlismo (Zumalacárregui, Cabrera...) y topónimos clave (Estella, Monte-Jurra...) mezclados con otros personajes y situaciones históricas muy dispares, que sirven como término de comparación o como adorno del lenguaje. Fray Ambrosio, el amigo del protagonista, es el que más hace uso de esa retórica, quizá por su condición de clérigo erudito o aficionado a la Historia, como tantos frailes lo fueron: *El César Carlos V también se acordaba de su imperio en el Monasterio de Yuste*" (comparación hiperbólica, pues se refiere a que el Marqués echaba de menos su marquesado debajo de su disfraz de sayal frailuno). Y a un seminarista que entra, lo saluda así: *Nuevo Epaminondas de quien, andando los siglos, narrará las hazañas otro Cornelio Nepote*.

Si suponemos que es el autor quien habla por boca de Bradomín, encontramos sorprendentes declaraciones como ésta: *Yo callé compadecido de aquel pobre exclaustro que prefería la Historia a la Leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención*. Es el concepto medieval de la Historia, donde lo legendario, lo ejemplar y lo estético

podían tener más valor que el rigor documental. Valle resulta, en verdad, una curiosa mezcla de tradición y sentido crítico al mismo tiempo.

Sentido crítico que se pone de relieve unas líneas más abajo, cuando Valle-Bradomín exclama: *¡Viejo pueblo del sol y de los toros, así conserves por los siglos de los siglos tu genio mentiroso, hiperbólico, jacaresco, y por los siglos te aduermas al son de la guitarra, consolado de tus grandes dolores, perdidas para siempre la sopa de los conventos y las Indias! ¡Amén!* Invocación ya esperpéntica de la España que tanto le dolería, como a Unamuno, aunque no lo confesara explícitamente.

El valor que da Valle a la Historia como maestra de conducta es muy relativo. *Los pueblos, como los mortales, sólo son felices cuando olvidan eso que llaman conciencia histórica*, afirma por boca de Bradomín. Y a continuación, esta reflexión le lleva a una visión de pesadilla en la que los pueblos dejarán de engendrar y se acabará el mundo... No sabemos si es una mala situación personal o el pesimismo de su generación lo que le conduce a esas sombrías reflexiones. Lo que sí podemos concluir es que las mujeres con las que se relaciona sentimentalmente el marqués de Bradomín solo son amantes ocasionales y nunca llegan a ser compañeras ni madres.

AZORÍN Y LAS MUJERES EN SUS RECREACIONES LITERARIAS DE CASTILLA

La tercera parte del libro Castilla de Azorín se compone de cuatro recreaciones literarias²⁶ basadas en obras de la literatura clásica castellana: "Las nubes", sobre La Celestina; "Lo fatal", sobre el Lazarillo; "La fragancia del vaso", sobre La ilustre fregona; "Cerrera, cerrera", sobre La tía fingida. De las cuatro, tres están protagonizadas por mujeres. En su momento (en 1996) seleccioné la última de ellas, por ser la menos conocida, para redactar la comunicación que presenté en el congreso "Azorín en el primer milenio de la lengua castellana" que se desarrolló entre Alicante y Murcia en 1996. Aunque mi comunicación, titulada "Cerrera, cerrera: la tragedia del contemplativo" se publicó en las Actas de dicho congreso, me ha parecido oportuno reeditarla porque he podido comprobar que no está accesible desde internet (solo figura su ubicación en actas, como puede observarse en este enlace: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1186276>). .

Este artículo recoge dicha comunicación con algunos añadidos, precedida de unos textos sobre las otras tres recreaciones literarias mencionadas.

Mi interés por Azorín se remonta a mi adolescencia, cuando, a los dieciséis años, empecé a leerlo en la inolvidable Biblioteca Gabriel Miró dirigida en aquel entonces (hablo de 1972) por Vicente Ramos. Redacté yo un trabajo (que no me atrevo a calificar de "ensayo") el cual obtuvo, no obstante,

²⁶Juan Manuel Rozas, en su edición de *Castilla* (ed. Labor) hace un estudio imprescindible de dichas recreaciones literarias.

un premio rotulado pomposamente "de ensayo juvenil". Recuerdo que me citaron en el Centro de Estudios Universitarios ubicado en San Vicente (el famoso CEU, aún no había universidad en Alicante) para la entrega del premio y para una entrevista que me hizo para la prensa la entonces joven periodista Asunción Valdés, que luego sería la responsable de prensa de la Casa Real.

La escritura de Azorín siempre me ha parecido sorprendente, porque leerlo supone iniciar un camino que nos puede conducir a un punto no esperado: cuando creemos estar leyendo una historia, la historia se convierte en reflexión, y cuando parece que estamos leyendo un ensayo, resulta que el autor va a contar una historia; esto es lo que ocurre en sus libros de memorias y en el emblemático libro *Castilla* (1912) en cuya tercera parte nos vamos a detener. En esta parte, el autor utiliza la recreación literaria, evidenciando su enorme sensibilidad lectora y su imaginación evocativa y creadora.

La recreación literaria es una vertiente de la metaliteratura que juega con la fantasía de autor y lector. Que a Azorín le gustaba fantasear lo reconoce él mismo. Establece una curiosa complicidad con el lector haciéndole creer lo que luego desmontará con su concisa sinceridad, como ocurre en el artículo "El niño descalzo" de *Tiempos y cosas*, donde se nos presenta como un señor de edad que sigue a unas muchachas con nombre propio a través de las calles de Segovia para concluir así: "Lector: yo no he estado en Segovia, yo no soy viejo, yo no conozco a las señoritas... [...] ¿Por qué no fantasear un poco?"

Su fantasía evocativa se deleita en sus lecturas favoritas, entre ellas las cervantinas: en las estampas de *La ruta de don Quijote*, donde este personaje de ficción es tratado como un personaje histórico; en *Tomás Rodaja*, basado en *El licenciado Vidriera*. Y, de los cuatro capítulos de evocación literaria de *Castilla*, dos de ellos se refieren a obras de Cervantes: "La fragancia del vaso" y "Cerrera, cerrera".

Como dice Arrabal, "lo que hace es anacronismo". Puede sacar de su tiempo literario a los personajes. Puede colocarlos en una situación atemporal, donde las manecillas del reloj no se mueven. ¿Qué consigue con eso? Pues "azorinizar" todo lo que lee, tal como vamos a comprobar a continuación.²⁷

"Las nubes": un final alternativo para *La Celestina*

²⁷ *El señor de Bembibre*, por ejemplo, según él, "dice lo fugitivo del tiempo y de las cosas".(p. 22, El paisaje...) Por cierto, que estos dos sustantivos, tan sustantivos en la obra azoriniana, dan título a una de sus primeras recolectas de artículos: *Tiempos y cosas*.

El capítulo titulado "Las nubes" altera el final de la *Celestina*, convirtiendo a Calixto y Melibea en un matrimonio de vida apacible cuya hija, Alisa, volvería a repetir su historia.²⁸ Esto significa, por parte de Azorín, una visión moral radicalmente distinta a la de la obra clásica del siglo XV que sigue el esquema pecado-castigo y condena a muerte a los amantes que incumplen las leyes éticas y legales con su pasión desenfrenada. Azorín tiene una visión mucho más moderna y transforma la pasión inicial desaforada en una serena relación conyugal cuasi burguesa, con un retrato de Melibea como "la perfecta casada", tópico literario que ha dado pie a un sinfín de obras de las cuales la más conocida es, seguramente, la del agustino Fray Luis de León.²⁹

Por otra parte, al prolongar la vida de los enamorados, permite que lleguen a ser padres de una hija que va a repetir su historia, en una alusión sutil a la filosofía del eterno retorno y como una demostración de que la naturaleza humana y sus instintos no van a cambiar, sino que se van a reproducir en cada generación.

"Calixto y Melibea se casaron -como sabrá el lector, si ha leído la *Celestina*- a pocos días de ser descubiertas las rebozadas entrevistas que tenían en el jardín". El lector, e incluso el no lector, sabe que Calixto y Melibea acaban trágicamente su vida. ¿Por qué, entonces, ese comienzo inverosímil? Porque, desde esas primeras líneas, Azorín ya nos advierte que lo que vamos a leer no es más que una fantasía, una recreación caprichosa y lúdica del mundo de *La Celestina*, no como fue, sino como podría haber sido. Y en definitiva, la asechanza de la tragedia estaría sobre la siguiente generación: Alisa, en dulce coloquio con el impetuoso mancebo.

Azorín, que es enemigo de la tragedia, convierte a Calixto y Melibea en una pareja común. La pasión ha sido sustituida por el orden y el esmero en Melibea, por la abstracción en Calixto, que medita con la mejilla reclinada en la mano (una de las posturas favoritas de Azorín según él mismo declara). La tragedia sólo se insinúa: no la han vivido los padres, la puede vivir la hija.

La historia termina como empezó: con la abrupta irrupción del halcón seguido del mancebo en el jardín de la casa, transtocando su "silencio y paz". Aquí se pone de relieve la obsesión de Azorín por el tiempo, tan estudiada y tan presente a lo largo y ancho de toda su obra. El uso del presente de indicativo corrobora la atemporalidad de lo narrado. Los únicos usos en pasado están en las primeras líneas, para hacer referencia a la historia de Calixto y Melibea (cómo se conocieron) y al tiempo transcurrido hasta el momento presente: dieciocho años. Calixto ve pasar todos los tiempos

²⁸Sin duda, éste es el capítulo que más ha atraído la atención de la crítica. Existe amplísima bibliografía sobre él.

²⁹Fray Luis de León, *La perfecta casada* (1584).

a la vez: el pasado, cuando él era el mancebo que perseguía al halcón; el presente y el futuro, puesto que "adivina sus palabras" (el coloquio de su hija y el mancebo).

Las descripciones reafirman cómo, a través del tiempo, todo es lo mismo. El jardín que se describe en la primera parte es idéntico al que se describe en la última: la misma vegetación, los mismos colores, la misma fuente de agua "deshilachada". Es el mismo jardín de hace dieciocho años.

¿Dónde está la tragedia de Calixto, a quien todo le sonrío? El autor lo desvela poco antes de comenzar la última parte. La idea de que todo lo que pasó sigue pasando, volverá a pasar. Eso es exactamente lo que le ocurre a Calixto: de ahí su ensimismamiento al contemplar a su hija.

Podemos apreciar cómo Azorín, a través de una recreación literaria, consigue plasmar sus obsesiones y su sensibilidad. La historia de Calixto y Melibea que nos presenta no es una historia de pasiones, sino una reflexión sobre el paso del tiempo, la melancolía de lo fugaz, el mito del eterno retorno simbolizado en esas nubes que pasan, iguales y distintas.

"Lo fatal" o la ironía del destino.

En "Lo fatal" ya el título nos da indicio del tema que tratará Azorín: el destino. El destino cruel, que cuando da, ya es demasiado tarde. "Lo fatal" presenta una continuación de la vida del hidalgo del *Lazarillo*, que recupera sus bienes pero pierde su salud.

"Lo fatal", al igual que "Las nubes", está estructurado en varias secuencias. Comienza con una descripción donde menciona la obra a la que va hacer referencia: el *Lazarillo*. Sigue con una invitación al lector a entrar en esos aposentos humildes y vacíos donde el hidalgo esconde su penuria.³⁰ El conocido episodio de cómo Lázaro da de comer a su señor con los mendrugos mendigados aparece aludido. El ambiente ("Todo silencio y paz") nos recuerda al del anterior capítulo. O quizá sea el ambiente de todos los pueblos y pequeñas ciudades que Azorín gusta de evocar.

En la segunda parte han pasado diez años. El hidalgo ya es rico, pero su salud quebradiza y su tristeza de ánimo le impiden disfrutar de su riqueza. Un día decide visitar a un antiguo criado suyo, casado y establecido en Toledo. Naturalmente, el lector deduce que ese antiguo criado es Lázaro de Tormes, casado con la manceba de un arcipreste, y sabe (si la leído el *Lazarillo*) que Lázaro ha

³⁰El capítulo de *Los Pueblos* "Un hidalgo" recrea la misma figura: la del hidalgo hambriento y pundonoroso del *Lazarillo*. Pero en *Los Pueblos* no da continuación a la historia: sólo le sirve como ejemplo de una virtud española que se va perdiendo: "el sufrimiento largo y silencioso bajo serenas apariencias".

aceptado esa situación humillante para conseguir una posición social y económica a la que no tiene otra forma de acceder.

Nada dice Lazarillo sobre el posterior destino de su tercer amo. Aquí Azorín no contradice la historia literaria, como en la *Celestina*. Simplemente retoma un personaje que en la novela clásica el autor suelta de la mano una vez cumplida su función narrativa. Así, la fantasía de Azorín no se opone al hilo de la historia. Lo sigue fielmente.

Sólo dos licencias se permite el autor, una literaria y la otra pictórica³¹: ese hidalgo, ¿no será el personaje que sirve de inspiración al famoso soneto de Góngora "Descaminado, enfermo, peregrino?" ¿No será el caballero anónimo de la mano en el pecho pintado por el Greco? Así, el enigma de esa mano sobre el corazón estaría justificado en la dolencia del hidalgo; y el presentimiento de la muerte cercana que cierra el capítulo enlaza con su título: el destino fatal. Ese destino fatal simbolizado en el ladrido de los perros.

"La fragancia del vaso": el recuerdo o la imposible recuperación del pasado.

Como en el caso anterior, "La fragancia del vaso" empieza donde termina *La ilustre fregona*, describiéndonos a una Constanza activa y serena, pero enturbiada por la melancolía del recuerdo y del imposible regreso al pasado.

Este capítulo también tiene que ver con el tiempo, pero enfocado hacia una de sus vertientes más sentimentales: el recuerdo. Constanza, al igual que Melibea, responde al ideal de mujer hacendosa: de todo se ocupa; ha tenido dos hijos, ya colocados; pero no olvida su juventud. Pues Constanza es el arquetipo de la que recuerda. Recibe cartas de Toledo que le informan de la muerte del mesonero y de su mujer. No quiere perder el hilo del pasado. Así que regresa al mesón del sevillano e indaga: ¿Qué se hizo de la Argüello? Mas la Argüello es hoy una viejecita que ya no la recuerda.

Regresar a donde se ha sido es un viaje imposible. Todo parece igual, pero todo es diferente. La realidad resulta, en palabras del autor, "más reducida y mezquina" que el recuerdo. Ese recuerdo que define el autor al final, líricamente, como "La fragancia del vaso".

"Cerrera, cerrera", la tragedia del contemplativo.

³¹ Este recurso: las referencias literarias o pictóricas, será utilizado, como otros recursos narrativos de Azorín, en la novela experimental de los años 60. (Recuérdese, por ejemplo, *Tiempo de silencio*).

En esta breve comunicación se estudia el tiempo, el espacio, la acción y los personajes del relato mencionado, relacionándolos con los temas y preocupaciones del autor. Se observan las diferencias y semejanzas con las otras tres recreaciones literarias de Castilla ("Las nubes", "Lo fatal" y "La fragancia del vaso") y el sentido de su inclusión en dicha obra. Se hace también un análisis estilístico y retórico del relato a lo largo de su estructura, valorando las aportaciones novedosas de Azorín a la narrativa y el ejercicio de intertextualidad que consigue con este capítulo.

Azorín es un lector-escritor que amplifica sus lecturas con su fantasía, alterando desenlaces, escribiendo continuaciones, etc. La fantasía de Azorín se alía muy a menudo con la ironía y un humor muy sutil. Los guiños cómplices al lector son constantes. En la historia que comentamos, Azorín facilita al lector todos los datos al resumir el argumento de la novela corta de Cervantes *La tía fingida*, insertándolo tras una descripción que nos proporciona las coordenadas espacio-temporales y nos da a conocer a los protagonistas. La primera parte nos relata en síntesis la novela cervantina. La segunda, retoma la historia veinticinco años después. Durante las dos primeras secuencias -cuando resume el argumento de *La tía fingida* y en el paréntesis dedicado a la escena de la cabra cerrera del Quijote- el narrador utiliza el pasado; se trata de una narración convencional que sirve para poner al lector en antecedentes de la historia que realmente interesa, que es la que va a contar en las dos últimas secuencias.

El capítulo "Cerrera, cerrera..." construye una hipótesis en torno al extraño matrimonio con que termina la citada novela; es, pues, una continuación sutilísima y elíptica del relato cervantino. Esta historia tendrá un desenlace desgraciado -la soledad y la posterior desaparición misteriosa del protagonista-, que no se suaviza con ninguna visión de felicidad doméstica, como ocurre en las tres que le preceden -"Las nubes", "Lo fatal" y "La fragancia del vaso"-.

El título, tomado en préstamo a Cervantes, hace alusión al conocido refrán de que "la cabra siempre tira al monte" ("cerrera" es el calificativo que se otorga a la cabra que gusta de andar de cerro en cerro): así, la muchacha de pasado irregular (en este caso, la protagonista femenina de la historia tal como Azorín la recrea) "ha de seguir su natural instinto". Esto excluye, por tanto, toda posibilidad de redención en un cruel desenlace fatalista.

Vamos a visualizar los escenarios en que transcurre la historia. En este breve capítulo de *Castilla* encontramos una variada muestra de los espacios típicos azorinianos: el paisaje urbano, en este caso de Salamanca, a través de sus moradores y visto desde la buhardilla del protagonista; el paisaje abierto del campo y el río observados por el contemplativo protagonista; el paisaje interior de una

casa con su galería y su patio. Porque en Azorín, el espacio y sobre todo el tiempo, son tan importantes como los personajes.³²

El comienzo constituye una vivísima descripción del ambiente estudiantil salmantino del siglo XVI, donde se entremezclan toda suerte de personajes, objetos y situaciones con un dinamismo casi cinematográfico. No se trata de la típica descripción de un lugar visto desde un punto determinado. En este caso, la descripción se basa en los personajes que, con su actividad, conforman la ciudad: estudiantes -pobres y ricos-, criados, mayordomos, viejas, algún hidalgo... Las sensaciones acústicas -ruidos y voces- corroboran el ambiente de agitación y movimiento. No falta la alusión erudita, tan azoriniana, a sus fuentes: los *Diálogos latinos* de Vives. A pesar de todos estos datos ambientales, la localización temporal resulta lata e imprecisa: segunda mitad del siglo XVI, ciertamente, pero evoca más el ambiente del *Buscón* que el cervantino, inclusive por las alusiones a la vida picaresca y a las crueles bromas con que se regocijan los estudiantes.

Tras este animado párrafo inicial, viene otro que, por contraste, produce una impresión de serenidad y calma. En él se hace una descripción topográfica, siguiendo el orden de una cámara de cine que se paseara del exterior al interior de la casa, hasta llegar a lo más alto, donde tiene su habitación el protagonista.³³ Este es un mozo manchego poco amante del bullicio, que queda definido por su espacio: su aposento y cuanto desde allí se divisa reflejan su carácter solitario y ensimismado. En medio de la ruidosa y efervescente ciudad universitaria, vive en un lugar recoleto y silencioso, en el cual se dedica a la contemplación.

En la descripción de la casa del protagonista, encontramos uno de los tópicos de Azorín: el de los cipreses encerrados en el patio, que aparecerá también en *Jardines de España*.³⁴ Nuestro joven estudiante se identificaba con los cipreses, "apacentando sus ojos" en ellos, que "eran como una concreción de sus anhelos y sus aspiraciones". Este personaje, muy relacionado con otros solitarios contemplativos de Azorín y aun de otros autores de la misma generación, manifiesta un espíritu fantasioso, sensible a la naturaleza, la poesía y la música. Dedicaba largas horas a la lectura de los

³²Manuel Cifo González hace un estudio al respecto, donde se detiene especialmente en las recreaciones literarias de *Castilla*: "El tiempo y el espacio en Azorín: breve reflexión sobre *Castilla*", *Anales azorinianos*, nº 2, 1985, pp. 83-86. Ed. Casa-Museo Azorín, Monóvar (Alicante).

³³No olvidemos lo amigo que es Azorín de describir buhardillas y alturas desde las cuales, como en este caso, se abre un paisaje. Es un procedimiento muy habitual en él, e incluso a veces invita al lector a seguirle en su recorrido (como ocurre en "Lo fatal" al describir los aposentos del hidalgo).

³⁴El ciprés como símbolo del tiempo, ya que permanece inalterable mientras todo cambia a su alrededor, aparecerá en el epílogo de *España*. Al igual que el ciprés silense de Gerardo Diego, el de Azorín evoca también la eternidad y idea de ascensión.

poetas y a la contemplación del cielo, viendo pasar las nubes, como el personaje de Calixto.³⁵ De ahí, de su forma de ser, derivará su pasión "violenta y reconcentrada: pasión de solitario y de poeta". Incluso en el terreno amoroso, el protagonista es un contemplador, no un conquistador ni un donjuan; se limita a saber de las beldades y a recrearse en su belleza como en las de la naturaleza o la poesía.

Un día, el estudiante conoce a una mujer que tiene la atracción de lo misterioso y desconocido. Una muchacha anónima: "Nadie, entre sus camaradas, la conocía". Esta joven se nos describe con los rasgos físicos arquetípicos de la mujer azoriniana: de rostro aguileño, esbelta y morena.³⁶ En cuanto a su carácter, sabemos que es inteligente y astuta ("sus ojos negros tenían fulgores de inteligencia y de malicia"). El estudiante se enamora de ella y se casa sin atender a su pasado dudoso. Paradójicamente -como ya veremos-, ella se llama Esperanza, un nombre clásico de mujer común en el sur de España por responder a una de las advocaciones más populares de la Virgen María.

Al final de esta parte, el autor echará por tierra el desenlace, aparentemente feliz, de la historia cervantina: "Sí; eso es verdad; encantó a todos en los primeros tiempos la moza. Pero..." En ese momento, cuando el lector curioso está más ávido de saber qué es lo que podrá ocurrir, el narrador detiene el curso de la historia. Introduce un largo paréntesis en donde alude al capítulo L de la primera parte del Quijote, en el que un pastor persigue a una hermosa e indómita cabra que a duras penas se deja conducir al rebaño. Esta escena sería un referencia metafórica en la que el animal insumiso constituiría un símbolo de la muchacha rebelde, a la vez que una disculpa de su conducta: ella, como la cabra cerrera, no puede ser de otra forma: "ha de seguir su natural instinto".³⁷

Que en 1912 se atreva Azorín a contar una historia interrumpiéndola de este modo, mediante una digresión significativa, nos hace pensar una vez más en cómo ha sido un adelantado de técnicas narrativas que tanto se utilizarían en la novela posteriormente. Destacamos su original mezcla de un

³⁵ Calixto es otro contemplativo que presiente ensimismado la repetición de su propia historia en su hija: "¿Habría sensación más trágica que aquella de quien sienta el tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado lo por venir?"

³⁶ Véase Sequeros, Antonio, *La mujer en Azorín*, Orihuela, 1975, Caja de Ahorros de Ntra. Sra. de Monserrate, p. 43-44. También participan de estas cualidades Melibea y Constanza, protagonistas de "Las nubes" y "La fragancia del vaso" respectivamente.

³⁷ Por supuesto que éste no es necesariamente el punto de vista del narrador, pero sí el del canónigo (visión tradicional, conservadora, de las conductas humanas).

texto de aire crítico con textos narrativos (¿quizá para conseguir una ruptura de la ilusión narrativa?).³⁸

En la tercera secuencia prosigue la acción. El protagonista es el hilo conductor. Para que el lector no se pierda tras el paréntesis anterior, el narrador le recuerda de quién está hablando: "El hidalgo - antiguo alumno de la universidad salmantina-" (o sea, el mismo personaje ya descrito). Así se explica la elipsis temporal. La monótona y solitaria vida del hidalgo se rompe con la lectura de una carta. Entonces se pone en camino hasta llegar a la humilde casa donde ella agoniza. Suponemos que ella es su mujer, que por alguna razón se han separado, pero que subyace un afecto que impulsa al caballero a realizar esa visita. Y aquí es donde aparece el misterio, la capacidad de sugerencia de Azorín: el lector ha de colaborar para dar sentido a lo apenas insinuado.

De nuevo el narrador abre un espacio antes de dar paso a la última secuencia, la que cierra la historia. Ella ha muerto, puesto que el caballero viste de luto. Pero, aparte de esa referencia simbólica externa de su dolor, ¿cambia o altera en algo sus costumbres? No: continúa acudiendo "todas las tardes a la misma hora" al molino sobre el río donde ve desfilar la vida. Todo sigue igual, como lo fue antes, como lo será después. La historia finaliza con una reflexión casi existencialista sobre el sinsentido de la vida, ligada a una referencia literaria. El hidalgo ha conservado su afición de joven por la literatura; en su casa hay un libro en que está marcado un verso de *Los Tristes* de Ovidio. ¿Qué relación puede guardar con el personaje? Quizá porque él es uno de los tristes, un exiliado de la vida, como el autor latino lo era de su tierra.

Hasta que, cierto día, el hidalgo desaparece misteriosamente. ¿Ha muerto? ¿Se ha ido a Italia? Nadie sabe de él. Diez años más tarde (nueva elipsis temporal), un soldado dirá que le pareció haberlo visto de lejos. Otra vez el misterio, la insinuación, la sugerencia. Lo que sí podemos deducir es que la desaparición física de la mujer conlleva la desaparición social del hidalgo. Deja de estar en un sitio concreto, de formar parte de una sociedad, por diminuta que sea; deja de ser alguien conocido y aun reconocido para convertirse en una sombra anónima que se ve "de lejos".

En cuanto al estilo, algo tan particular en la prosa de Azorín, aparece, desde la primera frase, en consonancia con el espacio y el tiempo: "Espléndidamente florecía la Universidad de Salamanca en el siglo XVI". Se aprecia un cierto anacronismo o pastiche, presente también en las otras recreaciones literarias de *Castilla*, que bien podría ser un personal homenaje de Azorín a su admirado Siglo de Oro. Por ejemplo, en la descripción de la vida en la Salamanca renacentista, el autor latiniza las frases colocando el verbo al final de modo que resulten arcaizantes ("las cajas de

³⁸El modo de inserción de esta digresión en el texto motiva que "Cerrera, cerrera" se haya podido calificar como "artículo", "estampa", "ensayo"... e incluso como "cuento".

los confiteros escamoteaban; las espadas empuñaban o malvendían"). La sensación arcaizante se acentúa con el léxico, de referentes ligados a ese mundo del pasado que tan minuciosamente describe, o imitando expresiones propias de los siglos de oro: "la regalada música", "sus lances y quiebras", etc.³⁹

En las secuencias tercera y cuarta no se nos cuentan los hechos, como en las anteriores, sino sus consecuencias, que se ven desde la perspectiva de un observador exterior que describe los actos del personaje: participa así de una suerte de objetivismo que no es inusual en el autor, un distanciamiento bien lejano al dolor romántico, donde lo que late es la melancólica mística simbolista de la sugerencia.⁴⁰ En estas últimas secuencias, el estilo es completamente diferente al de las primeras. Azorín escribe en presente, aunque a veces utilice algún verbo en pasado. Los arcaísmos desaparecen, y sólo los referentes léxicos nos dan idea de la época en que la historia transcurre. Lo que nos presenta es una típica estampa azoriniana: muy poca acción, descripción minuciosa y casi inventarial (véase la enumeración de las gentes que pasan por el puente), reflexión filosófica existencialista ligada a una referencia erudita (la ya mencionada de Ovidio).

El tiempo resulta determinante en la acción. El paso del tiempo es lo que da sentido a lo narrado, al igual que en las otras tres recreaciones literarias de *Castilla*. Las referencias temporales son muy abundantes y absolutamente imprescindibles. Ellas conducen la historia.⁴¹

Pero no sólo importan las referencias temporales, sino también las simbólicas. El símbolo más evidente del paso del tiempo es el clásico tema del agua que pasa ahora "como hace mil años", el agua que han visto discurrir "generaciones y generaciones". Por debajo del puente pasa el agua y por encima pasa la vida en forma de diversos y variopintos personajes -entre los que no faltan el ciego y su lazarillo, de tanta raigambre literaria-. Así se da una suerte de paralelismo entre el agua

³⁹Un estudio aparte merecería el léxico, que no hacemos aquí por falta de espacio. Baste la enumeración de términos como "trafagoso", "donilleros", "cobejeras", "mohatra", "holgorio", "merchaniego", "hornija", "taravilla"...

⁴⁰ En otra de sus recreaciones literarias más célebres, *El licenciado Vidriera*, luego *Tomás Rodaja* (véase la edición de M. A. Lozano Marco), hace lo mismo: presentar los hechos elípticamente, por medio de sus consecuencias. Por otra parte, Antonio Risco (*Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, 1980, Alhambra) señala cómo Azorín es un adelantado del objetivismo (p. 14 y ss).

⁴¹"Hace dos años que no vive en ella más que él... Todas las tardes, en invierno y en verano, el caballero se encamina hacia el río... las aguas que ahora -como hace mil años-... El hidalgo permanece absorto... largos ratos. Un día, al regresar, al anochecer, el hidalgo a su casa, encontré con una carta... durante un instante permaneció absorto... Aquella misma noche se ponía en camino. A la tarde siguiente llegaba a una ciudad lejana. El caballero ha vuelto a encaminarse todas las tardes a la misma hora al molino. Ahora viste todo él de luto. Horas enteras permanece absorto. Una mañana no se abrió más la casa del hidalgo. Diez años más tarde, un soldado dijo que le parecía haberle visto."

que se desliza y pasa para siempre y los seres humanos que también pasan, en la acepción más profunda del término. En relación con el agua, el río y el molino son símbolos claros de la vida que transcurre impávida y que se repite siempre. El molino es rítmico y redondo, sin principio ni fin en su movimiento.

Así pues, por una parte, el tiempo sería la sucesión de acontecimientos que conforman la historia; por otra, la repetición y, por tanto, la inmutabilidad, la fatalidad de que nada cambie, de que la acción del ser humano no pueda vencer ni modificar el curso de unos hechos predestinados a suceder de la misma manera. La angustia por el paso del tiempo se serena ante el presentimiento de que todo volverá a ser y a suceder. Es la idea del eterno retorno de Nietzsche que tanto influyó, como bien se ha señalado, en los autores del 98. Así ocurre en "Las nubes" y también aquí, por medio de la figura del contemplativo.⁴²

A lo largo de todo el capítulo, y especialmente en las dos primeras secuencias, encontramos los recursos propios de la prosa descriptiva de Azorín. La enumeración, la reiteración semántica bimembre -"parlas y dialectos", "reposterías y alojerías", "holgorios y rebullicios", "matracas y cantaletas"-, la evocación sensorial de sonidos -"resonaban las carcajadas, los gritos, el ir y venir continuo, trafagoso, sobre las anchas losas"-, y de sensaciones visuales, plásticas, casi pictóricas -"los finos y plateados álamos se perfilan sobre el cielo azul"-.

Destaca la constante adjetivación, muchas veces en forma de epíteto tradicional -"blancas nubes", "ameno y fresco valle", "verde y suave césped", "cielo azul"... (por cierto, que estos epítetos, ¿no son los de Garcilaso, al que leía el protagonista?)- En otras ocasiones, la adjetivación se ordena con una simetría del tipo quiasmo -"los sonidos guturales del inglés o la áspera ortología de los tudescos"-.

Sabido es que Azorín no era amante de las figuras retóricas. Por eso, las que aparecen tienen más valor, porque nunca serán puramente ornamentales, sino funcionales. Así, al comienzo de la historia, se nos describe el ambiente de Salamanca con dos metáforas muy comunes: "Espléndidamente floreecía la Universidad de Salamanca... Hervían las calles ... de mozos." Puede observarse cómo "floreecía" y "hervían" son dos verbos muy expresivos para denotar el desarrollo y la animación de la ciudad. La naturaleza, por su valor simbólico, participa de cierta animación o personificación: así,

⁴²Esta imagen del hombre contemplando el río resulta tópica en Azorín. Recordemos el capítulo "El hombre junto al río" de *El licenciado Vidriera*. Y aquí Azorín alude a la deuda literaria que tiene con Lope de Vega, que ya presenta la estampa del hombre meditativo ante las aguas en *La Dorotea*. El tópico ha sido bien estudiado: Marguerite Rand le atribuye un contenido filosófico: "el tema del tiempo que en su eterna reiteración lo conquista todo" (*Castilla en Azorín*, Revista de Occidente, Madrid, p. 164)

"las aguas del río corren mansas, impasibles"; "en el molino la taravilla canta su rítmica, inacabable canción".

Es característica del estilo de Azorín la interrogación sin respuesta, en este caso no suspensiva, sino dirigida a sí mismo y al lector para propiciar la reflexión. La encontramos al final de la segunda secuencia: "¿Qué perdurable emblema hay en esta cabra, cerrera y triscadora, que va por el valle o de peña en peña, llevada de su impulso, siguiendo su instinto?" Y pensemos que esta interrogación está en el centro de la historia, es la clave de ella. En efecto, el lector se puede preguntar qué misterio encierra la figura de Esperanza -con la que se relaciona la cabra cerrera-, apenas esbozada, apenas descrita y que, sin embargo, opera por ausencia como protagonista en la historia del caballero solitario.

En ese juego de presencia-ausencia se basa el tema de esta recreación literaria: el amor, un tema que Azorín siempre trata como de puntillas. El amor da sentido o quita sentido a la vida. Aun cuando fracase, continúa marcando la vida del enamorado. La contemplación es el único recurso del caballero condenado a la soledad sentimental: el amante no podrá dejar de amar, de desear, en esa evocación, esa contemplación constante y melancólica en que se ha convertido su vida.

Cualquier historia le habría valido a Azorín para hacernos estas reflexiones. Sin embargo, no elige unas historias cualesquiera, sino que traza un recorrido, a lo largo de estos capítulos de *Castilla*, por obras clásicas representativas del mundo castellano, situadas en ciudades netamente castellanas - Toledo, Valladolid, Burgos...- y con personajes típicos castellanos -hidalgos, estudiantes, mesoneros-. De ahí que estos capítulos de recreación literaria tengan su sentido y su función dentro de un libro como *Castilla*, en el que Azorín trata de dar su visión personalísima de esta región.

Además de esto, consigue su propósito de aproximar al lector moderno los tesoros de la literatura clásica castellana mediante unas calas aparentemente caprichosas, en obras narrativas de los siglos XVI y XVII, que no sólo ponen de relieve sus preferencias literarias, sino también su visión del mundo.

En conclusión: las evocaciones que hace Azorín de los clásicos no son un simple juego literario, sino un vehículo a través del cual mostrar su sensibilidad, sus obsesiones y preocupaciones que van más allá de lo literario.

GABRIEL MIRÓ Y EL MUNDO DE LA INFANCIA

Este artículo apenas retocado corresponde a una intervención que hice en una mesa redonda sobre el escritor alicantino Gabriel Miró que se organizó en 1991 en Alicante. La idea era reivindicar a este autor exquisito, pero poco leído, y adaptarlo para la lectura de los niños y jóvenes alicantinos. Fruto de ese proyecto fueron una serie de publicaciones que cito a pie de página.⁴³

Muchos son los aspectos, eruditos, lingüísticos o biográficos, sobre los que podría hablarse en torno a Gabriel Miró. Pero yo me voy a fijar en uno, que sería, en mi opinión, piedra de toque de la estética y la sensibilidad moral de cualquier novelista: y ése es el tratamiento que da del mundo infantil, mucho más difícil de comprender y describir que el de los adultos y que requiere de una

⁴³*Leer a Miró*. Antología de textos para estudiantes. A cargo de Antonio López Cruces, Trinidad Rico Cutillas y Consuelo Jiménez de Cisneros. Alicante, 1997. Edición coordinada por Antonio López Cruces y patrocinada por la CAM.

Oleza. Antología de *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*. A cargo de Consuelo Jiménez de Cisneros. Alicante, 2008. Ed. Aguaclara. Edición patrocinada por la CAM.

Asómate a Miró. Antología. A cargo de Consuelo Jiménez de Cisneros con fotografías de Carlos Uralde. Alicante, 2009. Edición patrocinada por la CAM.

especial perspectiva y agudeza espiritual. Miró consigue retratar adecuadamente este complejo periodo sin caer ni en el didactismo ni en la ñoñería, pero a la vez defendiendo valores y derechos relativos al menor y tratando de explicarse su conducta, a veces poco convencional.

La exquisita sensibilidad humana y literaria de Miró no podía ser ajena al tema de la infancia. A este respecto, su experiencia autobiográfica se refleja en sus obras, tanto a través de la memoria que recuerda su propia infancia (por ejemplo, en las evocaciones de *El humo dormido*) como recogiendo la realidad de otros niños a quienes él trata siendo adulto: para empezar, sus propias hijas, Olimpia y Clemencia, de las que habla siempre con desbordada ternura, como se pone de relieve en su epistolario, transmitiéndonos la imagen de un padre cariñoso y ejemplar. Así lo reconoce también Clemencia Miró en los escritos que publica sobre su padre.

El primer aspecto que nos llama la atención al repasar sus novelas y cuentos es precisamente la importancia, cuantitativa y cualitativa, que adquieren los niños como personajes, protagonistas o referentes. No voy a hacer aquí una disertación erudita con datos sobre frecuencias de estas apariciones, sino un comentario personal al hilo de mis lecturas mironianas, que han sido muchas, pues se trata de un autor al que releo con cierta frecuencia, porque estimo que, aunque suene paradójico, ya que el propio Miró reconoce no haber escrito jamás un verso, su prosa me parece modélica para aquellos a quienes nos gusta hacer versos.

Por empezar con un ejemplo extraído de sus dos novelas más significativas: *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* -para mí, una sola novela estructurada en dos partes-, recordemos que en ellas nos presenta inolvidables retratos de personajes infantiles. Por un lado, el protagonista de *El obispo leproso*, Pablo (el hijo de Paulina) que se presenta desde la infancia y va creciendo a lo largo de las páginas de la novela. Por otro lado, destacan dos protagonistas femeninas: Paulina en *Nuestro Padre San Daniel* y María Fulgencia en *El obispo leproso*. De la infancia de la primera hay pocas referencias; pero la segunda sí se nos describe como una niña inteligente y sensible, que se rebela contra el cerrado mundo del internado religioso adonde la llevan tras la muerte de sus padres. Se casa sin amor y es tan joven que casi parece una niña, o así lo piensa Pablo, su secreto enamorado.

Predomina en Miró una visión melancólica y triste del mundo infantil: se trata de niños criados con falta de afecto, en soledad, muchas veces huérfanos, como María Fulgencia; o en un ambiente poco adecuado a su edad, que sólo encuentra expansión fuera del hogar, como Pablo; o dominados por el terror de una férrea vida escolar de internado, a veces con consecuencias trágicas, como el maravilloso cuento "El Sr. Cuenca y su sucesor". Pero también aparecen otros casos en que el humor, la travesura, a veces incluso cruel, de los niños, es la protagonista, como si ellos fueran, a la

viceversa que en los anteriores ejemplos, triunfadores ante ese mundo hostil y diferente del adulto: así, los juegos de los niños y Nuño el Viejo en *El humo dormido*.

Es curioso que, al trazar la historia de un personaje novelesco, dedique tan gran atención a su infancia. En *El abuelo del rey*, por ejemplo, que consta de siete capítulos, uno de ellos exclusivamente es para introducirnos en el mundo de los antecesores del personaje principal; el siguiente se titula "Infancia de Agustín", seguido de otro rotulado "Juventud de Agustín", siendo Agustín, como sabrán los que conocen la novela, el protagonista de la misma. Por tanto, la cantidad de materia narrativa consagrada a este periodo inicial de la vida y trayectoria del personaje que justifica y explica su evolución posterior como adulto, parece bastante considerable.

Este interés por el periodo inicial de la vida del ser humano que tanto nos marca se refleja también en sus recreaciones bíblicas *Figuras de Bethlem* y *Figuras de la Pasión del Señor*. En la primera, por ejemplo, escribe: "Nadie ha podido saciar el ansia de saber la vida de Jesús desde su niñez hasta el principio de su predicación. ¿Cómo vivió, qué pensó, qué hizo Jesús hasta los treinta años?" Y él mismo se contesta a estas cuestiones rechazando la fácil heterodoxia mágica de los apócrifos, reviviendo con devota maestría el escenario y el tiempo: "Se ha de reconstruir la infancia del Señor acogéndose a la semejanza de su hogar con los otros hogares nazarenos, piadosos y pobres."

La experiencia infantil del autor es fundamental para entender su interés por estas recreaciones bíblicas. El mismo dice al hablar de las *Figuras de la Pasión* que las redactó "por ansia ingenua, es decir, inculcada en mi sangre y en mis huesos desde la niñez"; y más adelante: "mis evocaciones se hallan impregnadas de nuestra emoción de la Semana Santa, (...) de su lírica de nuestra mocedad. (...) Nuestras Semanas Santas antiguas, infantiles, y después fragantes y apasionadas."

Si revisamos los aspectos temáticos que más le ocupan con respecto al orbe infantil, descubrimos que son amplios y variados: aparece minuciosamente retratada la vida en los colegios e internados, con sus pequeñas miserias y travesuras; la iniciación del casi niño o niña todavía, en el mundo adolescente y sus primeras experiencias sensitivas y sentimentales; los juegos y correrías, a veces brutales, como reflejo del mundo cerrado e ignorante que les rodea, de los niños del ámbito rural; etc.

Hemos dicho que predomina la visión melancólica, y ello se aprecia en las abundantes referencias a experiencias traumáticas para la infancia, cobrando especial relieve las descripciones de enfermedades o muertes infantiles. En cuanto al punto de vista es: tanto el puramente externo, desde los ojos de otros personajes adultos, como el psicológico interno, que recrea la angustia o el sentimiento solitario del niño o niña.

El mejor homenaje y el más directo conocimiento que se puede hacer de un autor es leerlo, así que, para terminar este modesto esbozo de un tema que, sin duda, requiere mayor profundización, reproduzco unos fragmentos que expresan por sí solos cuanto he querido manifestar.

De *El humo dormido*, recuerdos de su infancia en Alicante, cuando salían a jugar vigilados por un criado de la casa al que llama Nuño el Viejo. El "Paseo de la Reina" a que hace mención es la actual Rambla de Méndez Núñez:

Todas las tardes nos llevaba Nuño al Paseo de la Reina. Nuño era el criado antiguo de mi casa. [...]

De improviso, Nuño daba un brinco y un grito de pastor.

Es que se le había escapado mi hermano. Yo deseaba que huyese mi hermano, sólo por sentir cruzada toda la tarde con la voz de Nuño el Viejo y el tropel de sus botas grandes. [...]

Mi hermano le evitaba protegiéndose de tronco en tronco; y Nuño, con los brazos abiertos, doblados los hinojos, cometía el candor elemental de ir a los mismos árboles que mi hermano iba soltando. Nuño el Viejo trasudaba y gemía, porque podía pasar un coche y aplastar a mi hermano. Pero no podía pasar ningún coche por el Paseo de la Reina; sino que en mi ciudad, tan sosegada, tan dormida en aquel tiempo, parecía que sólo pudiese ocurrir esa malaventura: que un coche, que un carro atropellase a un niño. [...]

De olmo en olmo volvía mi hermano a nuestro asiento; después, llegaba Nuño con el trueno de sus botas y su grande susto y agravio...

De *El obispo leproso*: la alegría de Pablo, un niño al que en su casa no le permiten hacer nada, debido a la rígida educación de su padre, pero en cambio recibe los mimos del mismísimo señor obispo, que le permite jugar en su Palacio.

Pronto llegaron a parecerle los techos de Palacio tan familiares como los de la parroquia de San Bartolomé. Se asomaba a los armarios del archivo, removía las campanillas, volcaba las salvaderas, se subía a los butacones de crin y los estrados del sínodo. En el huerto ya le conocían los mastines, las ocas, los palomos; y hasta las mulas del faetón de su Ilustrísima levantaban sus quijadas de los pesebres, volviéndose para mirarle.

Sus juegos y risas alborotaban todos los ámbitos. Y una tarde, en la revuelta de un corredor, se le apareció un clérigo ordenándole respeto. Pero la voz de alguien invisible que mandaba más se interpuso protegiéndole:

-¡Dejadle que grite, que en su casa no juega!

[...] Y Pablo se encaramó al sillón de oro de la mesa prelatia. Resbaló dulcemente, y quedóse sorprendido de tener todo el asiento para él y todo el escritorio para él. En su casa, la mesa del padre le estaba vedada como un ara máxima. Tendió sus brazos con las manos muy abiertas sobre la faz pulida de la tabla. ¡Toda suya! Y se reía.

De *El abuelo del Rey*: la emoción por el nacimiento de un niño, vivida desde la perspectiva de un abuelo; muchas veces se dice que los bebés recién nacidos son feos y todos parecidos, pero Miró no opina lo mismo.

"-Yo le juro -exclamó conmovido el abuelo- que nunca, ni siquiera al nacerme el hijo, sentí la grande, la rara emoción de ahora.

(...) Salió Agustín llevando en sus brazos el recién nacido. (...) No podían las manos del abuelo, de tan temblorosas, descoger el embozo de la envoltura. Y al acercar las suyas el amigo, surgió entre los blandos pliegues una manita de matiz y suavidad de flores, de plumón, de seda. Nadie osaba tocarla ni besarla por si se deshacía. Apartóle don Lorenzo la toalla, y apareció todo el desnudo corpezuelo con sus tiernas ajorcas de carne sonrosada, la cabecita todavía sudada y brillándole de la grosura y de una graciosa pelusa de oro.

Contempláronle con amoroso afincamiento; y parece que el infántico lo sintió, y abrió los ojos. Entonces fue el reír, el gritar, el llorar, el pasmarse todos los que estaban en la sala. Aquellos ojos no sólo veían ya, sino que miraban y resplandecían con malicias y luces de inteligencia.

Terminemos con un texto brevísimo, una de las muchas evocaciones de niños huérfanos. Ésta es de "una niña delgadita" en la que se adivina "un pesar de mujer", cuyo "lazo de luto" publica su triste situación de huérfana. Pertenece a *El humo dormido*.

Es mediodía, y salen las palmas ajadas. De la última cuelga un lazo de luto; es de una niña delgadita, y tan pálida, que su carne parece de corazón de palmera, y en sus ojos duerme un pesar de mujer y una desesperanza divina entre el júbilo y el sol del Domingo de Ramos.

LO FEMENINO EN LA PRIMERA ETAPA POÉTICA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

(Comunicación para el Primer Congreso Internacional "Miguel Hernández". Alicante, 1992)

Reproduzco este trabajo que ya no puede encontrarse en Internet pese a que fue publicado en las Actas del Congreso dedicado a Miguel Hernández en 1992 por la Universidad de Alicante con el apoyo de otras instituciones. Han sido muchas las veces en que mi nombre ha sido escamoteado en Alicante; incluso se ha omitido la referencia a un libro mío ("Con las manos alzadas", con prólogo de Vicente Ramos, poesía dedicada a Alicante en 1977 en la colección de autores alicantinos de la CAPA) en un estudio sobre literatura dedicada a Alicante. No puedo decidir si esas omisiones fueron inconscientes o deliberadas; en todo caso, parece justo repararlas cuando hay ocasión.

No hace falta decir que la mujer es tema y objeto principalísimo de la poesía de Miguel Hernández. Por un lado, la que sería su esposa protagoniza gran parte de sus versos, desde poemas anteriores a *El rayo que no cesa* hasta la poesía última, sea como destinataria, personaje, etc. Por otro, lo femenino se halla presente en todo su simbolismo (religioso, cósmico, sexual...) en la poesía hernandiana. Sin duda, el elemento femenino, la mujer y su esencia, primero como novia, en *El rayo que no cesa*, y luego como esposa, compañera y madre son protagonistas en ambos poemarios.

Observar la evolución de la mujer, desde la novia tímida y casta, a veces fría, que le causa dolor, hasta la esposa y la madre, la compañera de lucha, es tema que ya ha sido estudiado. Elvio Romero en el I Congreso hernandiano, habló de la poesía del siglo XX americana en que la mujer era camarada o compañera de lucha. Algo así puede apreciarse en poemas emblemáticos como la "Canción del esposo soldado": donde hay alusiones directas al cuerpo de la mujer, a su fragilidad y a su fuerza, a la distancia que los separa, etc.

El tratamiento que le da Hernández a lo femenino es novedoso, tanto desde el punto de vista de la forma -con audaces metáforas, brillantes y sorprendentes imágenes y muy personales invenciones léxicas- como desde el punto de vista del contenido: desmitificando la inaccesibilidad y falta de carnalidad de que habitualmente disfrutaba la mujer en la lírica hasta su tiempo; tocando sin temor temas considerados hasta entonces tabú o al menos escabrosos por referirse al sexo, a lo escatológico, etc.; y en fin, reutilizando con notable originalidad e ingenio motivos femeninos de la mitología clásica y la bíblica que él desacraliza.

La forzosamente breve extensión de este trabajo no permite abordar sino una etapa en la producción del poeta, y por seguir un criterio de orden he elegido la primera, dejando abierta la posibilidad de continuar este mismo análisis aplicado a las siguientes etapas de su obra, lo que llevaría consigo un interesante cotejo, y sin duda alguna la certidumbre de una línea de evolución y progresión en relación con la biografía y experiencias del poeta, que como sabemos, son elementos plenamente incorporados a sus textos. Sin embargo, he querido centrarme aquí en una etapa a la que se ha dado menos importancia, quizá por ser la etapa inicial. Que, no obstante, constituye el germen de todo lo que vendrá después, en la esplendorosa madurez poética de Miguel Hernández.

Así pues, excluidos los poemas de adolescencia, estudiamos poesías sueltas fechadas en 1932 y previas por tanto a *Perito en lunas*, para analizar después esta obra, teniendo en cuenta la gran relación que guarda con los poemas anteriores, muchos de los cuales no son sino tanteos o primeras versiones de las definitivas estrofas de *Perito en lunas*.

La visión de lo femenino en esta primera etapa no se centra en una mujer concreta. Todavía no aparece la que sería su novia y luego su esposa, Josefina Manresa, inspiradora de su poesía más apasionada y madura. Sin embargo, empezando por los poemas previos a *Perito en lunas*, vemos que abundan las referencias a mujeres como elucubraciones teóricas, a veces concretadas en alguien de la familia o del pueblo, y también simbólicas, mitológicas y genéricas: la hermanita muerta, la bañista, la niña convirtiéndose en mujer, ninfas y diosas como Europa, Venus, Leda, jóvenes anónimas que atraen su atención, etc. En cuanto a objetos o elementos de índole femenina, aparecen

frutas, serpientes (en su connotación bíblica y erótica) lunas, y abstracciones como penas y soledades.

Empecemos haciendo un repaso del tratamiento que da Hernández a los personajes femeninos en algunos de estos poemas.

El titulado "Hermanita muerta" está basado seguramente en la muerte prematura de una hermana del poeta. Constituye una sobria y lírica descripción del dolor, esencialmente femenino, como parece serlo la muerte -otra constante temática de Hernández-. Todo el poema se construye en torno a personajes exclusivamente femeninos: la niña en el féretro "...caja / de vidrio / que la fingía / ahogada / en un diamante / fino", la madre y las vecinas. También son femeninas las aves y la vía láctea que ilustran la escena. Este poema se reelaborará en la octava XXXVI de *Perito en lunas*, donde los elementos femeninos prácticamente desaparecen, subsistiendo sólo la alusión a la niña muerta en la metáfora del ataúd construido "a la medida de una rosa misma", y la referencia sentimental en la expresión "para hacer subterráneos mis amores". Esta depuración formal y temática es un procedimiento habitual en Hernández al confeccionar las octavas de *Perito en lunas*.

Muy diferente resulta "Bella y marítima", descripción casi vanguardista de una bañista "pez hembra entre los peces", "concha y bella", y del efecto que su presencia produce en los espectadores: "desde los balnearios (...) / se observan las carnales maniobras / irreverentemente". Siempre en contra de tabúes y ñoñerías que tanto le hicieron sufrir, Hernández reconoce aquí que la plenitud de lo femenino empequeñece lo masculino: "El furor marinero la ha mirado / tan velero de lejos / que los palos mayores de los barcos / son símbolos pequeños" (donde podríamos intuir una connotación sexual masculina en los palos de los barcos).

En el poema "Dos cantares" nos encontramos de nuevo conceptos y personajes femeninos. Son estos dos cantares "Las penitas de la muerte" y "Soledad". Con este último, también nombre de mujer, parece jugar el poeta, con una melodía que suena a copla andaluza, incluso por el nombre de la mujer, con el que hace un ligero juego de palabras: "Soledad, qué solo estoy / tan solo y en tu compañía"⁴⁴

Entrando en *Perito en lunas*, encontramos tres octavas dedicadas a la mujer en diversos oficios o situaciones. La VIII describe a una monja haciendo la característica repostería de la zona: "virgen constante, confitera" en esta femenil ocupación tan propia de las monjas de antaño. La XXIX presenta a unas gitanas, con una visión positiva y teñida de admiración hacia estas mujeres,

⁴⁴ Como lo hace García Lorca en el *Romancero Gitano*, al que no habremos de referir tantas veces: "Soledad, de dónde vienes / sin compañía y a estas horas" ("Romance de la pena negra").

símbolos de libertad y fuerza, a quienes pinta como "libres, esbeltas", luciendo "las armas blancas de las dentaduras", y cuyo nomadismo aparece expresado mediante la referencia, tan usual en este libro, a la luna: "siempre en mudanza, siempre dando vueltas"⁴⁵. Finalmente, la XXXIX está dedicada a la lavandera, tarea típica de la mujer de su época y de su lugar, octava que es, como tantas otras, ejemplo de altísima poetización de lo cotidiano.

En otras octavas de este libro aparece lo femenino de un modo elíptico o sobreentendido, pero no por ello menos evidente. Así, en las dos octavas dedicadas al sexo (la X y la XI) la mujer es ausencia: "sin vértice de amor" se dice en la primera; en la segunda se alude a la cópula sexual mediante dos imágenes combinadas: "A dedo en río falta anillo en puente". Algo parecido sucede en la octava XL, inspirada por una noticia de prensa sobre unos negros norteamericanos ahorcados por violación. La mujer violada es "nácar hostil", aludiendo en el primer término a su blancura y en el segundo a su condición, por ello, de enemiga o contraria a los negros. Se convierte así en símbolo de una Norteamérica frígida ("de hielo" escribe Hernández), en contraste con los africanos que realizaron ese acto por necesidad de evasión: "forma de fuga al sur: ¡serpiente!" (teniendo aquí "serpiente" significado fálico).

Figuras femeninas son igualmente las diosas y ninfas de la mitología clásica, que no sólo aparecen como ornamento retórico, sino que también protagonizan poemas. Así, el titulado "Venus". O el dedicado a Leda, una de las grandes creaciones de la mitología erótica, que comienza con el verso "Echa la luna en pandos aguaceros" y que recoge todo el misterio de la mujer como lo desconocido y ansiado: "Se oye un rumor de pasos... ¿Quién se acerca? / ¡Desnuda, una mujer!..." ante la que la naturaleza (grillos, lagartos, reptiles) se paraliza.

En esta misma línea, recordemos, entre los poemas dedicados al tema taurino, aquél titulado "Toro", en el que se compara la cruel relación toro-torero con la relación amorosa de Júpiter -que se metamorfoseó en toro para la ocasión- y Europa. Muerte y amor siempre en paralelo.

En el léxico poético del primer Hernández se incluyen prendas y características femeninas que describen o se aplican a diferentes objetos y realidades. Uno de los aspectos que más llama la atención es la naturalidad con que se mencionan dichas prendas y características femeninas y la habilidad con que se poetizan, lo que constituye un hecho sin duda nuevo y fecundo en nuestra poesía. Lo iremos viendo a medida que vayamos analizando los diversos poemas.

⁴⁵La idea de la mutabilidad de la luna como símbolo aplicable a otra realidad es por lo menos medieval. Encontramos una muestra, no muy distante del verso hernandiano, en los *Carmina Burana*: "Oh Fortuna / velut luna / statua variabilis / semper crescis / aut decrescis..."

Un ejemplo especialmente patente es el poema "Niña al final", que presenta el encuentro de una niña con su ser de mujer, que no acaba de alcanzar: "Me empino para ser / mujer, pero / no llego". En este poema se usa un léxico perteneciente a los campos semánticos de la vestimenta femenina ("medias", "liga", "falda") y del cuerpo femenino ("cintura", "rodilla", "senos").

El campo léxico de lo femenino no siempre aparece tan claro referencialmente, sino que muy a menudo se presenta por medio de procedimientos metafóricos. Así son las octavas dedicadas a describir la anatomía de una muchacha, en uno de los cuales "Ese carrillo en popa" es metáfora del trasero, aunque en otro ("Bajo la luz plural de los azahares") los "carrillos" pueden ser los senos, también llamados "hermanitos de leche": "bajo el cuello tus carrillos / lácteos se envaran dulces ya, amarillos"; en este poema parece aludir a una muchacha concreta, quizá poetizada: "Tú, la hortelana de los tres lunares".

Vamos a ver otros ejemplos referidos a diversos asuntos. Para sublimar o exaltar poéticamente los actos de micción y defecación, escribe: "ciñe ajorcas la enagua de puntillas / a los tobillos (...) / y entre un motín de rosas las mejillas / últimas de dentro de la ropa"; en la octava de la que extraemos estos versos se menciona a Europa (la ninfa mitológica) para aludir a la blancura de la taza del retrete. Recordemos a este respecto que en la octava XXX de *Perito en lunas* la taza del retrete aparece metaforizada en una luna, tanto por su blancura como por su forma, y la alusión a Europa se transforma en una referencia a la Virgen María, -a la que aludirá también en la octava XIII como símbolo del alba⁴⁶- asociándole los elementos de la iconografía clásica de la Inmaculada: la serpiente -metáfora esta vez de las heces y no símbolo fálico como en otras ocasiones- y la luna. Más que falta de respeto a un motivo religioso, esto nos parece una novedosa manera de tratar literariamente un tema aparentemente -solo aparentemente- tan poco literario. Pero éste es uno de los méritos de Miguel Hernández: como haría su admirado Pablo Neruda, Hernández poetiza cuanto toca, por bajo o extraño a la lírica que ello sea.

La Naturaleza, y en especial la vegetación y los productos de la huerta oriolana, participan de esta comunión con lo femenino. Ello es evidente en la construcción de *Perito en lunas*, donde una colección de realidades de su contexto rural son ampliamente poetizadas, en especial con referencia a la luna, que preside desde su título este libro y de la que hablaremos más adelante.

⁴⁶La Virgen María, quizá por sus connotaciones estéticas y artísticas, es tema poético grato a Hernández, que dedicará un soneto en *El gallo crisis* "A María Santísima". En la octava XIII la alusión a la Virgen se puede justificar en relación con el misterio de la Anunciación, por similitud con el gallo "arcángel" que anuncia el día. No consideramos irreverente la utilización de la Virgen en la octava XXX, sino un medio de dignificar "lo abominable", como el propio poeta dice.

Empecemos por el árbol más característico de su lugar natal: la palmera. En una octava anterior a *Perito en lunas* leemos: "tanto corsé como la palma lleva / con modos de gitana extraordinarios". Y en la octava V del mencionado libro, dedicada a glosar la palmera, vemos cómo este árbol principia por metaforizarse en "columna" y "surtidor" para después adornarse con artilugios femeninos: así, una rama puede ser "un tirabuzón" que feminiza más a la luna ("Pon a la luna un tirabuzón"); los dátiles se transforman en "gargantillas de oro en la garganta"; y sobre ella aparece la serpiente ("sierpe"), otra constante de la iconografía femenina, mítica y bíblica.

Ciertas frutas comparten unas connotaciones femeninas, eróticas en algunos casos, y así las utiliza Hernández. Entre sus poemas iniciales aparece uno titulado "Limón", que todavía carece de dichas connotaciones y es sólo un juguete para el poeta. Pero en *Perito en lunas* el limón será símbolo de lo inalcanzable femenino ("Al polo norte del limón amargo", octava XI). Sin mencionar su posterior utilización como bellísima metáfora del seno femenino y a la vez del dolor del deseo amoroso en el soneto de *El rayo que no cesa* "Me tiraste un limón..."

La granada se menciona en múltiples ocasiones. Por ejemplo, en el poema ya citado "Niña al final". Aquí la granada, junto con la redondez del pozo, simbolizan lo femenino, mientras que otra fruta, los "higos secos", evoca el alargamiento de lo masculino. Este mismo fruto reaparece en la "Elegía al guardameta", un poema que por su tema y tono parece masculino, pero en el que el golpe de la muerte se asocia con lo femenino (ya Quevedo imaginaba la Muerte como una mujer): "como un sexo femenino / abrió la ligereza / del golpe una granada de tristeza". Y el balón se compara con "un seno ambulante / escapado a los senos de tu amante".

El poema "Abril gongorino" contiene, además de granadas, moras, naranjas, amén de lunas, palmas, cañas, semillas, alas, espigas... todo un léxico femenino gramatical y semánticamente. En él aparece incluso un lilio⁴⁷ en ropa interior: "sublunado / faldones de organdíes saca al prado".⁴⁸

Pero la más espectacular aparición de la granada tiene lugar en la octava XXIII de *Perito en lunas*. Aparte de las violentas connotaciones de su rojo, se trenza toda una retórica de lo femenino en torno a ella: "risa media", "alcancía de collares", "enciclopedia del rubor", "plenilunio".

⁴⁷Hernández prefiere el gongorino "lilio" a la más actual forma "lirio".

⁴⁸¿No nos recuerda este lilio con "faldones de organdíes" las "azucenas en camisa" de Gerardo Diego? Sin duda, las flores en ropa interior pertenecen a una estética de vanguardia, de la que también participó Hernández. Curiosamente, el poema de G. Diego al que aludimos termina con estos versos: "Rozan mis manos dádivas agudas, / lunas calientes y dichosas. / Sabed que desde hoy andan desnudas / las azucenas y las rosas" ("Azucenas en camisa", *Poemas adrede*).

Otras frutas y flores con simbología femenina que aparecen en *Perito en lunas* son: la sandía en la octava XVII⁴⁹; y la flor del azahar en la octava XXV, respetando la simbología tradicional de esta flor, tan entroncada con lo femenino por significar la pureza o virginidad de las novias. La octava XLII y última por tanto está dedicada a poetizar la árida vegetación de los alrededores oriolanos: la pita y la chumbera.

Si pasamos al mundo animal, constatamos en primer término la frecuente aparición de la serpiente. Las octavas previas a *Perito en lunas* están llenas de serpientes "frías" o bien "dulces, enamoradas y en camisa". Destaca por su temática el poema "Culebra", que constituye un claro desafío a la interpretación convencional del mito del Paraíso Terrenal, en el que la manzana y la culebra, ambas femeninas, simbolizan el pecado y el mal, transmitido, como es bien sabido, por medio de la mujer. Culebra y manzana son además símbolos sexuales: el primero, un símbolo fálico ya usado con ese valor desde la Edad Media⁵⁰, y el segundo un símbolo sexual femenino muy común. Pero el poeta no reniega de esta culebra, sino que desea verse involucrado en ella: "eleva / tu cohete / permanente / a dogal / en mi garganta", "pon pulseras / consecutivas / a mis brazos". ¿Y ello por qué? porque la culebra es símbolo y origen de su ser, causa de que su madre lo engendrara. Y Hernández no reniega de su origen femenino (su madre). Inclusive, en el estribillo del poema ("Y dame la manzana") muestra el poeta su rebeldía: los impulsos de la Naturaleza están por encima de leyes morales y tradiciones impuestas. En *Perito en lunas* encontramos otra versión de este mismo tema: la octava XVI, "Serpiente". La serpiente es también metáfora de un referente vegetal, el trigo, en la octava XX.

Otro animal con resonancias femeninas es la oveja en la octava XXVI de *Perito en lunas*. Una oveja madre que será ordeñada ("Galatea / ordeña en porcelana cuando albea"). Referencias a las ubres como fuentes de vida aparecen luego en la octava XXVIII y en la XXXIII donde son las ubres "manantiales de luna".

Pasemos ahora a objetos. Las veletas de la octava XXIV se convierten en "danzarinas, si etíopes, celestes"; mediante la creación léxica "bakeres más viudas" las relaciona con la bailarina negra Josefina Baker. En la octava XXXII, referida a la noria, la luna se transforma en pandero que incita

⁴⁹El modernista Salvador Rueda dedica un soneto a este fruto: "La sandía", cuya imaginería no es muy distante de la hernandiana, si bien tiene este último unas mayores connotaciones agresivas ("rojo desenlace negro de hoces").

⁵⁰Véase, por ejemplo, el obsesivo sueño de Santa Oria en la *Vida de Sancta Oria* de Berceo.

a la danza al agua de la acequia, vuelta danzarina⁵¹. La hogaza de pan se hace "luna de la era" (octava XXXV). La navaja, relacionada por su brillo y forma con la luna, adopta rasgos femeninos al ser utilizada para el crimen: "lengua en eclipse, senos en agraz" (octava XXXVII).

No podemos realizar un estudio de lo femenino en esta etapa sin hacer mención especial de la luna, antigua divinidad femenina asociada al sexo y la fecundidad e igualmente al misterio y la muerte. Hemos hecho algunas referencias a la luna anteriormente, pero creemos que, por su presencia e importancia en la primera etapa poética de Hernández, vale la pena dedicarle un poco más de reflexión⁵².

La luna ha sido un símbolo grato a los poetas desde siglos atrás, aunque sin duda fue el Romanticismo el movimiento que más la reivindicó como motivo literario. En la época de Hernández, podemos afirmar que casi todos los poetas del 27 usaron la luna en alguna de sus composiciones, mereciendo especial mención quizá García Lorca con su "Romance de la luna, luna" y el *Romancero Gitano* en general.

Miguel Hernández, en primer lugar la incluye en el título de su libro. Literalmente sería "experto en lunas", es decir, conocedor de cuanto la luna simboliza, contiene o proyecta. Y esto significa conocedor de cuantas realidades se describen hermética y magníficamente en este libro, denostado por unos pero sabiamente reivindicado por otros⁵³, y cuya validez literaria en estos momentos no creo que requiera demostración. ¿Qué realidades son éstas? Todos los objetos y elementos de su entorno oriolano que poetiza, y que se parecen a la luna por su color, forma, brillo, o cualquier otro rasgo: la sandía, el pozo, la granada, el retrete, la noria, el huevo, el horno, la hogaza.

⁵¹Metáfora tan cercana a la de García Lorca y su "luna de pergamino" en el *Romancero Gitano*, aunque invirtiendo término real e imagen: en García Lorca el pandero es una luna, y en Hernández la luna es un pandero.

⁵²Agustín Sánchez Vidal, el gran exégeta de *Perito en lunas*, analiza este tema en "La luna, canon y símbolo", estudio introductorio a *Perito en lunas*, Madrid, 1976, Clásicos Alhambra, pp. 15-17. Y también en "Un gongorismo personal. Algunas notas sobre *Perito en lunas*", artículo de *Miguel Hernández*, ed. M. de Gracia Ifach, col. "El escritor y las crítica", Madrid, 1975, Taurus, donde escribe: "La luna, en efecto, es el astro modelo de los ciclos vitales, y su forma circular simboliza a la perfección esa "circulación" cíclica de la naturaleza toda." (p. 195)

⁵³A título de ejemplo, podemos citar: entre los que lo consideran un simple ejercicio literario sin transcendencia, G. G. Brown, *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1976, 3ª ed., p. 170. Entre los que lo valoran y explican de modo más alto y positivo, Juan Cano Ballesta, *Miguel Hernández. El hombre y su poesía*, Cátedra, Madrid, 1980, 4ª ed., 2ª reimpr., pp. 22 y ss.; Concha Zardoya, "El mundo poético de Miguel Hernández" en *Poesía española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1974, p. 42; Gerardo Diego, "Perito en lunas", en *Miguel Hernández*, col. "El escritor y la crítica", Taurus, ed. de María de Gracia Ifach, Madrid, 1975, p. 183; etc.

El poeta además juega lingüísticamente con la luna, creando neologismos como "lunarse", "sublunado", "tornaluna", y juegos de palabras como "mi luna menos cuarto". El cromatismo de lo blanco o del color lunar predominaría en este libro⁵⁴.

Precisamente la luna sería el nexo de unidad del libro, el cual, en opinión de Gerardo Diego, otro cultivador del gongorismo⁵⁵, no consiste en un conjunto de poemas sueltos o "acertijos literarios", como se les ha llamado, sino que se articula en torno a esa luna desdoblada en multitud de objetos, como los ya mencionados, y que conlleva una serie de connotaciones a las que no es ajeno lo femenino: agresividad, erotismo y naturaleza fundamentalmente.

Parece inútil repasar ejemplos de esta constante utilización léxica y retórica de la luna. Lunas admirativas son las gitanas, "conforme con la luna" y "en verde plenilunio" la sandía, "tornaluna" la oveja, "luna clara, / ¡la más clara!, con un sol en sigilo" el huevo; inclusive hay una octava, la XXXI, dedicada a describir la fase lunar de plenilunio.

Tras este repaso por los versos gongorinos de Hernández, podemos concluir que la presencia de lo femenino en ellos es considerable. Limitándonos a *Perito en lunas*, de las 42 octavas que lo componen, 3 se refieren a mujeres (VIII, XXIX, XXXIX); 11 a vegetales, animales y objetos con referente femenino (de ellas, 4 a vegetales: V, XVII, XXIII, XXV; 3 a animales: XVI, XXVI, XXXIII; y 4 a objetos: XXIV, XXVIII, XXXII, XXXVIII); además hay 13 dedicadas a acciones con intervención de elementos femeninos o con utilización de simbología femenina para explicarlos líricamente (X y XI, XIII, XVIII, XXX, XXXI, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XL, XLII).

En cuanto al tratamiento que da Hernández a lo femenino, como decíamos en un principio resulta novedoso por su atrevimiento formal y conceptual. Influido por la estética neogongorina, modernista y vanguardista, y motivado por su edad juvenil, experiencias y carácter, Miguel Hernández incorpora a esta primera poesía suya lo femenino como un mundo prohibido y placentero que hay que desmitificar sin temores; un universo intuído y deseado, ligado a la naturaleza y quizá por eso dignificado y ennoblecido en todos sus aspectos.

Creemos, en fin, que no puede concebirse la poesía hernandiana sin la fuerte presencia de lo femenino, que adquirirá mayor valor y protagonismo a medida que avance su obra, hasta llegar a determinarla temáticamente: la mujer está presente en toda la producción poética de Hernández,

⁵⁴Sobre el cromatismo de *Perito en lunas*, ver Concha Zardoya, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁵Gerardo Diego desarrolla esta teoría sobre la unidad de *Perito en lunas* en torno al símbolo lunar en su artículo ya citado. En cuanto a su obra poética neogongorina, bástenos citar la conocida *Fabula de Equis y Zeda*.

haciendo resaltar más los otros temas -sociales, bélicos o existenciales-, y dándoles a todos ellos una dimensión a la vez íntima y universal.

LA IDENTIDAD HISPANOAMERICANA EN GABRIELA MISTRAL

"El habla es la segunda posesión nuestra, después del alma -y tal vez no tengamos ninguna otra posesión en este mundo-". G. Mistral

Este trabajo se realizó en el marco del curso de doctorado sobre Identidad Iberoamericana impartido en la Universidad de Alicante en 1991 por el profesor José Carlos Rovira.

Difícil empeño es el de los escritores y pensadores sudamericanos al tratar de definir la identidad cultural hispanoamericana, si atendemos a las siguientes consideraciones: la América hispana es un variado y enorme conjunto de naciones con diversidad geográfica, económica y humana, con

distintas circunstancias históricas e ideológicas, cuya única razón de unidad podría ser la lengua - que por cierto se manifiesta en infinidad de variantes dialectales-. Veinte países independientes, más de doscientos cincuenta millones de habitantes y casi once millones de kilómetros cuadrados componen este mosaico.

Pese a ello, la idea de unidad es tan antigua como la vida independiente de estos países. Podríamos perseguir el recorrido diacrónico de esta idea de unidad desde que Simón Bolívar la formulara como una gran confederación iberoamericana, hasta los esfuerzos, más recientes, de la O.E.A. y de multitud de asociaciones comerciales y defensivas que han surgido a lo largo del pasado siglo XX. La O.E.I. (1949) sería un peldaño fundamental de un, todavía utópico, intento.

Las profundas diferencias que existen entre un país y otro de Hispanoamérica afectan a lo más elemental de la identidad cultural: la raza. Pues encontramos países como Argentina, donde el predominio blanco -de españoles e italianos fundamentalmente- es absoluto: un 80%. Mientras que en Perú, Bolivia o Méjico la población es mayoritariamente mestiza o india. Y en Centroamérica y el Caribe, el componente negro es sustancial.

El profesor Rovira⁵⁶ afirmaba que América del Norte tenía claramente definido su patrón de identidad cultural: blanco, anglosajón, -y posiblemente protestante, añadiría yo-: el popular "WASP"; en tanto que la del Sur no tiene tan claramente definido este patrón de identidad cultural, debido a la mezcla racial ya comentada y quizás al fragmentarismo político en el que se ha sumido este continente, lo que nos lleva a dos siglos de debate sobre el tema.

En este artículo pretendo presentar la aportación a este debate de una figura capital de la lírica hispánica: Gabriela Mistral, quien, tanto a través de sus versos como de sus escritos en prosa, nos ofrece su particular visión del tema, que ella, como la práctica totalidad de los escritores hispanoamericanos, se hubo de plantear, y que repercutiría en la estética y los conceptos de su obra.

Lucila Godoy Alcayaga, que adoptaría el sonoro nombre literario de Gabriela Mistral, nació en Vicuña, valle de Elqui (Chile) el 7 de abril de 1889, y murió en Estados Unidos el 10 de enero de 1957. Fue maestra y pedagoga, viajera y diplomática, poetisa y ensayista. Su estética fluctúa entre dos épocas: la decimonónica con resonancias modernistas y "sencilistas" (en expresión de la crítica literaria Jean Franco⁵⁷) y las tendencias del siglo XX, de las que se sintió más alejada.

⁵⁶José Carlos Rovira en su curso de doctorado sobre Identidad Iberoamericana. Alicante, 1991.

⁵⁷Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, pp. 274-276. Barcelona, 1975. Ed. Ariel.

Su obra de creación poética, por la que obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1945, se puede resumir en tres grandes libros de poesía: *Desolación* (1922), *Tala* (1938) y *Lagar* (1954), a los que se podría sumar *Ternura* (1945), recopilación de canciones infantiles, de ronda y de cuna. Tanto en ellos como en sus escritos en prosa nos muestra ráfagas de su concepto de la identidad hispanoamericana, casi concebida más como un "desideratum" que como una realidad constatable.

Gabriela Mistral era de ideas profundamente democráticas en lo político⁵⁸; en lo moral, su desdén por la alta sociedad y su constante búsqueda de la verdad y la sencillez se patentizan en su epistolario. La primera noción de identidad de Gabriela era, por supuesto, el ser chilena. He aquí un texto revelador de una carta dirigida a un militar: "Ustedes disponen de mí, señores jefes y oficiales, para escribir cualquier texto que pueda servir de algún modo como afirmación de nuestro espíritu de unidad, de nuestra salud moral y de nuestra lealtad a la democracia que hemos elegido como el módulo de nuestra vida cívica"⁵⁹

Para Gabriela su identidad cultural está ligada a la tierra. Ella se siente fuertemente campesina, pese a ser una intelectual. Pero percibe o intuye quizá que la tierra es una fuerte raíz de identidad. Méjico, país que la acogió de manera espléndida y generosa, puso a su disposición cien hectáreas en una zona de colonización agrícola, lo que supuso para ella una gran responsabilidad moral, según confiesa en su epistolario.

Gabriela simbolizaba para muchos de sus contemporáneos la esencia de lo hispanoamericano. El Ministro de Educación mejicano Vasconcelos⁶⁰ le escribe estas impresionantes líneas: "Usted es un resplandor vivo que descubre a las almas sus secretos y a los pueblos sus destinos. (...) Usted misma va a mirar muchas cosas que tal vez nosotros no hemos visto y usted no se sentirá cohibida para decirnos su pensamiento..." (*Op. cit.*, p. 104).

Una de las claves de su experiencia literaria es su raíz popular, su relación con el arte y la literatura popular más pura y auténtica americana. Ella echa de ver cómo se ha producido un violento mestizaje, un salto cultural en la Historia de América, que deja un vacío de periodos históricos no

⁵⁸Recuérdense sus palabras en el discurso de recepción del premio Nobel: "Hija de la democracia chilena, me conmueve tener delante de mí a uno de los representantes de la tradición democrática de Suecia, cuya originalidad consiste en rejuvenecerse constantemente por las creaciones sociales más valerosas" (*Poesías Completas*, p. X)

⁵⁹Citada por Matilde Ladrón de Guevara, *Gabriela Mistral, rebelde magnífica*. Buenos Aires, 1962. Ed. Losada. Pág. 99.

⁶⁰José de Vasconcelos, autor de *La raza cósmica* (1925) e *Indología* (1926) y uno de los más interesantes pensadores sobre el tema de la identidad cultural hispanoamericana.

vivididos. Y así, escribe: "Hurgando en eso cuanto me era dable hurgar (se refiere a la poesía tradicional) supe yo (...) que me faltaban en sentido y entraña siete siglos de Edad Media criolla, de tránsito moroso y madurador, para ser capaz de dar una docena de "arrullos" y de "Rondas" castizas (léase criollos)." (*Ternura*, p.171)

Pero esta sensación suya no queda en mera literatura, sino que va más honda. En el escrito titulado "Colofón con cara de excusa" que cierra su libro *Ternura* y de donde sacamos la cita anterior, encontramos también estas líneas impresionantes: "Mucho de lo español ya no sirve en este mundo de gentes, hábitos, pájaros y plantas contrastados con lo peninsular. Todavía somos su clientela en la lengua, pero ya muchos quieren tomar posesión del sobrehaz de la Tierra Nueva. La empresa de inventar será grotesca⁶¹; la de repetir "de pe a pa" lo que vino en las carabelas lo es también. Algún día yo he de responder a mi colega sobre el conflicto tremendo entre el ser fiel y el ser infiel en el coloniaje verbal. (...) Una vez más, yo cargo aquí, a sabiendas, con las taras del mestizaje verbal... Pertenezco al grupo de los malaventurados que nacieron sin edad patriarcal y sin Edad Media; soy de los que llevan entrañas, rostro y expresión "conturbados e irregulares" a causa del injerto; me cuento entre los hijos de esa cosa torcida que se llama una experiencia racial, mejor dicho, una "violencia racial". (...) ...nacimos monstruosamente, como no nacen las razas: sin infancia, en plena pubertad y dando, desde el indio al europeo, el salto que descalabra y rompe los huesos" (*Op. cit.*, pp.168-171).

Analizando estas citas, podemos observar cómo Gabriela Mistral sentía la profunda necesidad de diferenciarse de lo español. Cómo, también, manifiesta un cierto rencor por su confuso origen racial y cultural, por el forzado salto histórico que se vieron obligados a asumir. Todo lo cual supone un mundo de inestables emociones y contradictorias capacidades: "Seguimos teniendo en agraz muchas capacidades, aunque logremos por otro lado del espíritu algunas sazones repentinas, lo mismo que los frutos que muestran una cara empedernida y otra madura". (*Op. cit.*, p. 171).

En su trayectoria poética mezcla Gabriela Mistral las variadas referencias de su identidad hispanoamericana, siempre en conflicto. Desde la voz de romance castellano de algunos versos de *Desolación*:

Es la noche desamparo
de las sierras hasta el mar;
pero yo, la que te mece,

⁶¹Se refiere aquí a una crítica de una colega española sobre su poesía infantil.

yo no tengo soledad.

Hasta los ritmos nuevos, específicamente americanos, arrimados al folklore popular, de estos otros versos de *Tala*:

*Niño indio, si estás cansado,
tú te acuestas sobre la tierra,
y lo mismo, si estás alegre,
hijo mío, juega con ella...*

De algunas de sus rondas infantiles, como "Noel indio" o "Los pinos de Navidad", escribe Esther de Cáceres lo siguiente: "...nos hacen pensar en aquel asombroso invento de Lawrence, cuando en *La serpiente emplumada* muestra la asociación singular de los dos cultos -el de los colonizadores y el de los indígenas- en expresión que lucha espectacularmente contra el riesgo de la hibridez." (*Poesías Completas*, p.XXIII)

En resumen, la influencia de lo indio y de lo español y europeo (entre sus maestros mezcla a Homero y Shakespeare con Calderón y Rubén Darío) es lo que conforma el ritmo poético de los versos de la Mistral, ritmo que en *Lagar*, su última obra, resulta menos perceptible y "fácil" que en las anteriores, pero aumenta en misterio y densidad dramática.

Su comentarista ya mencionada, Esther de Cáceres, escribe sobre el ritmo de los poemas de *Lagar*: "... este sonido seco, en el que yo encuentro un recuerdo de música india, un tono que hace pensar en tambor indio; y que lleva a mirar la poesía de Gabriela Mistral en relación con sus fuentes más vivas, entre las que la de su raza americana es poderosa." (*Op. cit.*, p.XXXIII)

Así, mediante la lucha con la expresión poética, es como Gabriela Mistral trata de hallar una identidad cultural tan difícil y oculta, enraizada con sus problemas personales e íntimos de todos conocidos: su frustración amorosa y maternal, su camino profesional y literario, con las consabidas rivalidades y humillaciones junto a la gloria y el éxito. Pero, como sigue diciendo E. de Cáceres, lo que más le preocupa son "los problemas de su cultura, su relación con las realidades que la desbordan, que son ella y no son ella; y que, quitándola de sus problemas circunstanciales, la sacan de raíz de estos límites y la colocan, aparentemente de súbito, en el plano de lo universal." (*Op. cit.*, XXXV)

Pasando a analizar contenidos, es posible que la angustia forme parte de la idiosincrasia cultural hispanoamericana. Angustia entendida en el sentido filosófico de Kierkegaard, concebida como algo que no depende de las circunstancias, sino que resulta ser interior, congénito, ligado a las

raíces del ser. Se ha hablado mucho de la melancolía de los pueblos indígenas americanos, como se habla de la morriña de los gallegos o del romanticismo de los bretones. Así, en la obra de la Mistral se puede apreciar una evolución de este sentimiento, desde la primera conciencia de la angustia en *Desolación* hasta la angustia más tranquila y profunda, más aceptada y consciente de *Tala*.

En cuanto a los temas, también en ellos se señala una progresión, desde los más inconcretos e indeterminados de sus primeros versos hasta los teñidos de color local de su obra madura, en la que el paisaje americano y el niño americano son constantes protagonistas, y abundan las referencias históricas y geográficas, folklóricas y costumbristas, étnicas y conductuales, que clasificaríamos, parodiando un conocido anuncio, como "inequívocamente americanos".

La descripción poderosa del paisaje sudamericano sólo sería igualada en la lírica por otro gran poeta chileno: Pablo Neruda, que en este sentido quizá guarda con Gabriela Mistral más relaciones de las que a primera vista se han observado. Es la Cordillera andina con su vida real e ideal a través de los tiempos, con sus personajes históricos y legendarios, con sus nombres de estirpe india y sus metales, animales y piedras característicos. Y en ningún momento cae en un pintoresquismo banal ni se queda en la mera descripción colorista: siempre sabe ir más allá, más adentro.

Influída quizá por el simbolismo, la autora siente el paisaje como un estado de ánimo. Pedro Henríquez Ureña comenta cómo en Gabriela Mistral se percibe la impresión de que ama el paisaje y se identifica con él.⁶²

Hay que tener en cuenta que nuestra poetisa carece de tradición en que apoyarse a la hora de describir lo esencial americano. No cuenta con ocho siglos de literatura hecha en su propia tierra como le ocurre al escritor español, quien encuentra el paisaje descrito y todas las cosas con un nombre puesto. Ella ha de investigar y desbrozar para conocer el nombre exacto y la realidad esencial de muchas cosas de su América. No deja de criticar que Rubén Darío no fuera capaz de "perdersé" en el paisaje americano, lo que habría supuesto el contar ya con una tradición rigurosa en el tema. Pero ella es, insisto, quien deja el camino preparado para que Neruda escriba luego sus grandes poemas paisajísticos.

La sencillez es una característica de su estilo (poeta "sencillista" la llama Jean Franco, como ya hemos anotado). Y el origen de esta sencillez es posible encontrarlo también en las raíces amerindias de sobriedad, de laconismo; dentro del aparente abigarramiento y colorido, o mejor debajo de él, late ese amor profundo por lo simple, lo elemental. Escribe al respecto E. de Cáceres:

⁶²"Después de largo rato de recorrer la Pampa, ya no la vemos: vemos otra pampa que se nos ha hecho en el espíritu" (G. Mistral, citada por Henríquez Ureña en "Las fórmulas del americanismo", *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*).

"En ella ésta era una sencillez antigua y honda, con raíces remotas hundidas en la raza, y con un permanente paso apoyado en la realidad de sangre y huesos, en la vida de cada día..." (*Op. cit.*, p. LIII)

Su ideología americanista se hace más patente en sus escritos en prosa, donde puede expresar mejor las ideas concretas que le preocupan. Así, en el artículo "El grito" (reproducido en *Gabriela Mistral, rebelde magnífica*, pp. 108-109) que es todo él un patético grito por América, por sus problemas coyunturales y también por su identidad no encontrada. En él vierte de nuevo su conciencia de hibridez entre lo precolombino y lo español; su ideal de una América unida sin divisiones políticas, que algún día se dará, según profetiza; la necesidad de inspirarse en la cultura y el arte ya producidos en Hispanoamérica ("Artista: (...) exprime a tu Lugones, a tu Valencia, a tu Darío, a tu Nervo: cree en nuestra sensibilidad que puede vibrar como "la otra"⁶³, y manar como la otra, la gota cristalina y breve de la obra perfecta."); expone, finalmente, el problema de la nueva colonización yanqui, debida a "nuestro fatalismo indio" y por obra "de algunas de sus virtudes y de todos nuestros vicios raciales". Para concluir, estima que son dos elementos los que caracterizan su América: la lengua común y el común dolor ante la opresión que viene de Norteamérica.

Gabriela Mistral admira a los héroes de la resistencia hispanoamericana: Bolívar, Sandino, etc. Se preocupa por el futuro político incierto de esa comunidad de países a todos los cuales siente como propios, y así escribe este terrible presentimiento: "Veo la América del Sur en un temblor. Aún no logro ver claro. Sabe usted que no creo en la mano militar para cosa alguna" (de su epistolario, *op. cit.*, p. 111). Aspira a un ideal social de libertad y justicia: "Se sirve mejor al campesino, al obrero, a la mujer, al estudiante, enseñándoles a ser libres, porque se les respeta su dignidad" (*op. cit., loc. cit.*). Y se siente plenamente identificada con las clases populares: "La clase dentro de la cual me siento, aquella de la que espero más y a la que amo de corazón es la clase obrera" (*op. cit., loc. cit.*)

En la formación de la identidad cultural hispanoamericana, ella critica el poco arraigo que ha tenido el humanismo (era profunda admiradora del pensador francés Jacques Maritain), y la excesiva preocupación de sus conciudadanos por una cultura superficial, de diploma y título, en vez de trabajar más por conseguir unas señas culturales profundas e idóneas. A lo largo de varios artículos y conferencias, así como en su Epistolario, plantea incesantemente estas cuestiones.

Otro elemento conceptual y temático que no podemos olvidar en la poesía de la Mistral es el elemento religioso. Y en la identidad cultural hispanoamericana está desde un principio lo religioso como motivo caracterizador. Como escribe Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, los nativos,

⁶³Se refiere a la española.

gracias al bautismo, se incorporaron a un orden social, posibilidad que les fue negada a los indígenas del norte por los protestantes: "Nueva España conoció muchos horrores, pero, por lo menos, ignoró el más grave de todos: negarles un sitio, así fuera el último en la escala social, a los hombres que la componían."⁶⁴

La religiosidad en Gabriela Mistral tiene una triple fuente: la indígena americana, la tradición mística del siglo de oro español revivida en Unamuno, y la influencia de los pensadores franceses Maritain y Bergson. Sin duda, frente al protestantismo práctico norteamericano, el inquieto catolicismo sudamericano, comprometido con los más pobres, es otro signo de identidad que, desde el siglo XX, ha cobrado inusitada relevancia a causa de tantos sangrientos atentados y de la clara lucha entre las dos iglesias: la conformista y la comprometida.

¿Cómo se resumiría, pues, el concepto de identidad cultural hispanoamericana de Gabriela Mistral? Nos podríamos aproximar a la respuesta recogiendo todos los datos aquí someramente anotados: lo español clásico, lo europeo moderno, lo indígena y lo criollo; en definitiva, el mestizaje cultural.

Este mestizaje cultural es el que Arturo Uslar Pietri considera importantísimo elemento de base de las grandes civilizaciones, y como ejemplo del mismo aplicado a lo literario, pone el caso de la Mistral: "La poesía de Gabriela Mistral es una trémula confluencia de tiempos y modos".⁶⁵

Y en la raíz ideológica y sensitiva de G. Mistral late un profundo anhelo de democracia, de humanismo y de espiritualidad no ceñida a una religiosidad ritual, sino a un estado de alma combativo en la búsqueda de la verdad y el bien. Así fue, en síntesis, la vida y la personalidad de la gran poetisa chilena.

LA RELACIÓN PADRE-HIJA EN DOS NOVELAS JUVENILES DE ALEJANDRO GANDARA

Concluyo esta recolecta con un artículo inédito perteneciente a las indagaciones en literatura infantil-juvenil que hice tras la concesión del Premio Ala Delta en 1994 a mi novela "Aún quedan

⁶⁴O. Paz, *Op. cit.*, p. 93.

⁶⁵A. Uslar Pietri, "El mestizaje y el nuevo mundo", vp. 10, de *En busca del nuevo mundo*, FCE, México, 1969.

piratas en la Costa de la Muerte"⁶⁶. Lo he hecho por la relevancia que la figura femenina de la hija tiene en ambas novelas, a pesar de que el análisis que hago es más amplio y no se reduce solo a la relación padre-hija. Esta es una relación que, en el cuento maravilloso, ha dado origen a conocidas historias donde la sombra del incesto está presente: "Delgadina", "Piel de Asno"... No es el caso de las novelas de Gándara, como veremos. El estudio de las relaciones padre-hija en la literatura excede, con mucho, la pretensión de este artículo que se ciñe tan solo a dos de las primeras novelas juveniles de Alejandro Gándara.

Las novelas juveniles tradicionales no presentan al padre formando parte de la aventura juvenil, sino como un ser lejano, en el mejor de los casos con bondad y poder suficiente para remediar las cosas en el último momento, una especie de "deus ex machina". Sin embargo, la novela contemporánea plantea un caso radicalmente distinto: el padre vive la acción con los hijos, disfrutándola o padeciéndola con ellos, y siendo no ya el héroe, sino un personaje más.

Eso parece, en una primera aproximación superficial. Pero, si las examinamos con más detalle, percibimos que, en el fondo, el padre no desciende de su papel superior, de esa concepción de "deus ex machina" que mencionábamos. Lo que sucede es que no se trata ya de algo impuesto "a priori", por el mero hecho de tener la potestad paterna, sino que aquí ese rol es un logro que se consigue con esfuerzo, a veces partiendo del fracaso o de una situación inicial de desprestigio ante los hijos.

La figura del padre, desde el punto de vista de esta nueva narrativa, no se asume como la omnipotencia y la omnisciencia. Por el contrario, constituye un ser humano más, con su carga positiva -la experiencia y los recursos de la adultez- y su carga negativa -la desconfianza, la pereza, la altivez, la torpeza inclusive-.

En la primera novela que nos proponemos estudiar -*El final del cielo*-, se presenta a un padre débil, sometido a toda clase de flaquezas humanas, personales y paternas. Sin embargo, al final reaccionará y se convertirá en el héroe soñado, y hasta conseguirá, que la hija que lo despreciaba acabe diciendo: "Tú no eres un pobre tipo, papá." (A. Gándara, *F. C.*, p. 172)

LAS NOVELAS "PATERNALISTAS" DE ALEJANDRO GANDARA

⁶⁶ Consuelo Jiménez de Cisneros, *Aún quedan piratas en la Costa de la Muerte*. Edelvives, 1994. La novela ha tenido numerosas reediciones hasta la actualidad, se hizo una edición especial al alcanzar la venta de cien mil ejemplares y ha sido traducida al catalán, al gallego y al vasco.

Alejandro Gándara (Santander, 1.957) es un prolífico autor de novelas y ensayos. Obtuvo el Premio Nadal en 1.992. Desde el año 1.990 cultiva la novela juvenil, o como dice la presentación de Siruela, la novela "para lectores de todas las edades".

En sus obras de principios de los noventa, *El final del cielo* (1.990) y *Falso movimiento* (1.992) presenta a un padre como protagonista y la relación conflictiva que vive, en el marco de un escenario inhóspito, con los distintos miembros de su familia, en especial con su hija adolescente. En la primera novela, el personaje del padre asume además el papel de narrador, con todo lo que esto implica de exteriorizar su introspección constantemente.

Entre ambas novelas se da una diferencia de ambientación: *El final del cielo* transcurre en una zona de lagos, montes y bosque, en medio de una naturaleza agresiva y solitaria, donde acechan animales salvajes; *Falso movimiento* acontece en otra selva simbólica que es la ciudad nocturna preñada igualmente de peligros. En ambos casos, hay que salvarse y salvar a alguien o buscar a alguien. Pero la principal búsqueda es la que hace el padre protagonista de su propia identidad y de su relación con los hijos.

El padre es un adulto; sin embargo sus esquemas afectivos parecen los de un adolescente: su indecisión, su inmadurez, su pequeño egoísmo... con la única salvedad de que él es consciente de todo esto, o va haciéndose consciente gracias a la situación límite en que se ve inmerso. En ambas novelas, hay un problema de relación del padre con la madre; en un caso, (*El final del cielo*) existe un divorcio de por medio; en el otro, parece que sólo la comprensión final de la madre "Y Elvira le devolvió una mirada de amor, no de misericordia" lo salva y le hace decidirse por la vida en vez de por la muerte.⁶⁷

Las dos novelas se parecen tanto, que el autor ni siquiera ha cambiado el nombre de algunos personajes: Carlota y Toto se llaman los hijos en ambos casos. Y la identificación que el padre hace de su hija con su esposa también se da en las dos. Esta identificación resulta del todo negativa para las relaciones paterno-filiales: comencemos por verlo en *F.C.*: "(Carlota) tiene un talento especial, como su madre, para ver la debilidad, sobre todo cuando es la mía. Es lo que algunas mujeres llaman amor y yo llamo mala idea." (p. 30)

⁶⁷Que la decisión de seguir vivo dependa de que su esposa lo mire con amor parece un recurso infantil, por no decir ñoño y moralizante; quizá lo hace para cerrar la novela en forma "adecuada", para adaptarse a la moral lectora de los años noventa que buscaban libros de lectura escolar. En resumen, esa conducta resulta bastante más propia de un adolescente -que necesita imperiosamente sentirse querido- que de un adulto. ¿Es la esposa o es la madre la que mira con amor, y por tanto hace sentirse seguro al adulto-niño y da sentido a su vida? Porque, que ni la hija que le habla ni nadie pueda rescatarlo más que la figura de la esposa-madre, resulta bastante sospechoso.

El final del cielo describe ese momento crucial cuando sobreviene la adolescencia y los hijos desmitifican al padre y a la madre. Ya no sienten por ellos la admiración o la fascinación que sentían de niños. En esta novela, se cuenta cómo un padre logra recuperar su autoestima y el respeto de sus hijos después de tres días de duras pruebas donde todos ellos han de sobrevivir perdidos en una naturaleza hostil tras un accidente de avioneta en el que el piloto fallece.

Como decíamos, el narrador es el padre. Escribe en primera persona, pero parece adentrarse también en la psicología de sus hijos, porque la actitud externa, gestos, posturas, miradas de ellos delatan lo que sienten en su interior. No sabemos hasta qué punto el autor quiere identificarse catárticamente con el narrador-protagonista. Pero resulta cuando menos curioso que la profesión del personaje sea la de escritor. En esa profesión se ha refugiado para huir de los demás, incluso de su propia familia, ya disuelta puesto que se ha divorciado.

Los tres días durante los que transcurre la acción aparecen minuciosamente descritos, con precisiones de horas o de mañanas y tardes. El tiempo se estira porque, efectivamente, la tensión, el peligro, el cansancio, hacen que esos tres días parezcan durar tanto como tres meses. Dicha experiencia marca no sólo al padre, sino también a los hijos, que parecen madurar en tres días lo equivalente a tres años. Esto es a causa de las dificultades, los momentos en que ocasionalmente se derrumban y aquellos otros en los que cobran fuerzas para seguir adelante.

El espacio que utiliza el autor en la novela adquiere un rango simbólico: a pesar de estar al aire libre, el protagonista se siente en una cárcel, porque no puede salir de allí. Ese espacio representa también la imposible relación con los hijos e incluso con la esposa perdida: nada mejor que un abismo - físico- para significar el abismo moral que los separa. Así, el salto gigantesco que da el padre pese a su pierna herida, es más que un esfuerzo físico para salvarse y pasar al otro lado: es la voluntad de querer estar donde están sus hijos, de intentar reanudar una comunicación rota. Así lo confiesa el personaje: "Entonces pensé que si conseguía subir hasta ellos, algún día podría volver a hablar con mi hija. Porque mi hija me estaba diciendo que si subía volveríamos a hablar." (p. 121)

Esta dificultad en la comunicación familiar se debe en parte a que el padre, inmerso en una educación convencional ajena a las manifestaciones de afecto, no se siente capaz ni de una caricia ni de un cuento. Y de hecho, así ha acostumbrado a sus hijos: "Yo no sabía acariciar el pelo y puede que a mis hijos les hubiera extrañado hasta el punto de no permitirlo." (p. 129) Aquí se observa una interesante constatación de algo que, por fortuna, parece que va desapareciendo, si bien poco a poco:

la autocensura de los varones en sus manifestaciones externas de afecto, en este caso, de los padres con sus hijos y especialmente con sus hijas.⁶⁸

El comportamiento del padre en esta novela es completamente "paternalista": pese a su inseguridad manifiesta -tanto, que hasta sus hijos, de once años el niño y de doce la niña, la perciben- se obstina en engañar a su espabilada prole (como cuando a los niños en Navidad les hablamos de los Reyes Magos a sabiendas de que ellos ya han descubierto que son los papás). Para llevar a cabo su engaño, invierte un exceso de energía mental en pensar las respuestas adecuadas a sus preguntas y los pasos a dar sin que ellos perciban que se deben a lo dramático de su situación... hasta que ésta los desborda.

Los hijos son dos niños preadolescentes: Toto y su hermana Carlota. Los dos sufren el divorcio de sus padres desde hace tres años. El accidente ha ocurrido como resultado de un paréntesis vacacional con su padre, que pretende asombrarlos llevándolos a parajes exóticos o a experiencias insólitas (como la de viajar en avioneta).

Cabe resaltar que, del trío familiar, la figura femenina aparece como la más resuelta y segura de lo que es la realidad y de cómo funcionar en ella. Así, tras el accidente, es Carlota quien diagnostica la muerte del piloto y quien decide primero que nadie cómo alcanzar la orilla desde la avioneta caída en un lago. Si bien, a medida que avanza la novela, el hermano pequeño -ya definido así desde su nombre en diminutivo, Toto- irá asumiendo un protagonismo cada vez mayor.

Pero sólo una persona de ese trío se encarga de explicitar las verdades con crudeza desde el principio y esa persona es Carlota. Su postura realista acabará siendo interpretada subjetivamente por el padre como una afrenta personal: "Carlota no contestó. Le hubiera gustado seguir con el otro tema. Seguramente hasta acabar conmigo." (p. 27) Y más abajo: "Sentía que los niños me juzgaban y yo necesitaba un espacio de tranquilidad antes de que Carlota cayera sobre mí y me devorara." (p. 28)

Mientras tanto, Toto defiende implícitamente a su padre manteniendo la misma postura ingenua que el padre le exige -inclusive llamándole "papi" para acentuar esa ingenuidad- en contraste con la postura crítica de la hija, que el hermano no ve con buenos ojos. Es como si el hijo quisiera proteger al padre en correspondencia al modo en que el padre trata de proteger a los hijos.

La ambigua sugestión de la paternidad aparece cuando el padre admira la serenidad y belleza de su hijo, tan distante de su propia forma de ser: "En aquellos momentos pensé que era hijo de otro. Y

⁶⁸ ¿Puede deberse a un temor soterrado, el tabú del incesto, o simplemente al hecho de que la cultura occidental no permite el roce físico más que entre parejas -con función erótica- o en la relación madre-bebé? Este es un tema interesante, pero, como decía en el párrafo introductorio, excede los límites de este artículo.

casi agradecía a su madre que así fuera, por miserable que esto resulte." (p. 70) El niño de once años se convierte, efectivamente, por su serenidad y decisión, en "el bauarte de aquella familia". (*loc. cit.*) Distingue los arándanos que su padre ni siquiera conoce. Y trata a su padre como si éste fuera el hijo. Hay una especie de cambio de roles, favorecido por la invalidez del padre que tiene una pierna herida. Su potestad se acentúa cuando impone a su padre y a su hermana la decisión de no beber de un agua dudosa.

Hay otra figura femenina que completa el cuadro familiar, no por ausente menos presente: la de la madre. El padre la evoca en dos momentos culminantes: al principio y casi al final de la novela. Al principio, en el acto de estrellarse la avioneta en que viajaban: "Pensé que a ellos les gustaría estar en ese momento con ella y no sé por qué pensé también que ella sabría protegerlos mejor." (p.15) Al final, cuando, agotados, se disponen a descansar y echan de menos la figura materna que sabe "acariciar el pelo" contar un cuento, y permite la evasión y la imposible regresión: "Ella nos haría olvidar metiéndonos en su barriga." (p. 129)

En otras ocasiones, la evocación de la madre adquiere tintes freudianos: "Al final del sueño escuché una carcajada. Salía de la boca de su madre, una boca muy grande que quería tragarme." (p. 46). Pero el auténtico protagonista de la aventura exterior-interior es el padre. El autor al principio parece inmisericorde con el personaje paterno (antes de salvarlo al final). Veámoslo en un par de secuencias.

Como primera reacción tras el accidente, el padre espía a sus propios hijos para ver cómo salen del paso y espera la solución de fuera; resulta que efectivamente los hijos consiguen pescar un pez para comer mientras él vuelve con las manos vacías. Poco después, se muestra tan inmaduro que, tras una discusión sobre lo que puede o no hacerse, abandona a sus hijos y se va por su cuenta. Lo cual en todo caso, resulta bastante inverosímil para la lógica externa de los acontecimientos, pero no para la psicológica: ¿acaso no busca huir de esos hijos que parecen juzgarle continuamente o compararlo con una madre que, en teoría, habría sabido resolver mejor la situación?

El padre juzga a sus hijos según sus mismos criterios de inmadurez: "¿Qué sentirían si además averiguaban que no podía moverme? Los perdería para siempre." (p. 60). En vez de esperar de ellos compasión o ayuda, lo único que desea es presentarse como un héroe que no consigue ser -excepto al final de la novela-; de ahí su frustración y constante autocastigo. De hecho, cuando se va y los deja solos, son los niños los que le encuentran y lo liberan de una situación incómoda en que lo ha colocado el acoso de una cabra salvaje.

Tras lo que se ha anotado, podemos pensar que acaso el autor pretende demostrar que los niños tienen mejor criterio que los adultos para actuar en una emergencia, quizá por ser más directos y aceptar mejor la realidad por dramática que sea. Así parece insinuarlo esta novela, al menos en su primera mitad. A medida que la acción avanza, se va definiendo más lo que acabamos de anotar. "Escuchaba al chiquillo y sentía que esas palabras debería haberlas dicho yo" (p. 69) reflexiona el padre. Pero no se trata sólo de palabras, sino de decisiones: son los hijos los que toman las más acertadas.

Sin embargo, el final de la novela restablecerá el equilibrio perdido: el padre acabará con la pesadilla, que es en realidad lo que los hijos esperan desde un principio, casi lo que le exigen. De ahí su desprecio cuando ven que él no es capaz de resolver la situación.

Desde una actitud de renuncia, de desear desaparecer para superar así la incómoda situación en que se siente frente a sus hijos, sobre todo por la impotencia que le acarrea su pierna herida, el padre pasa a una postura combativa cuando se trata de defenderlos del lobo. Y su éxito matando al animal le da fuerzas para atacar el muro que los separaba del mundo habitado y, derribándolo, salvarlos y salvarse.

Así pues, será el padre quien, recuperando su papel convencional de "resolvedor de conflictos", los saque de apuros con su actuación heroica frente al animal salvaje, en este caso un lobo, legendaria personificación simbólica del mal y el peligro-; también será él quien derribe -quizá como metáfora final- el muro que los separaba de la libertad, la seguridad, en definitiva, de la vuelta al hogar. Pero antes de llegar a ese punto final, el autor desprestigia al padre todo lo que puede, quizá para resaltar más su actuación heroica posterior.

Por todo ello, podríamos calificar esta novela, pese a su recubrimiento de modernidad -por hacer participar al padre en las aventuras con los hijos, por presentarlo inicialmente de una forma algo ridícula- de mucho más conservadora en su fondo que las de Julio Verne, donde auténticos chavales se comportan como adultos y les dan a éstos una lección -*Dos años de vacaciones, Un capitán de quince años, Los hijos del capitán Grant...*-, lo que no acaba de suceder aquí.

Acabamos el análisis de esta novela con unas notas de estilo. ¿Tiene el autor un estilo determinado para contar esta historia? En un principio, sólo parece fabricar frases cortas, las típicas frases fáciles de leer. Esta predilección por la frase breve lo lleva en ocasiones a descoyuntar la sintaxis y dividir lo que podía ser una sola frase en tres segmentos sintácticos separados por un punto.

A mi juicio, lo mejor de la novela desde el punto de vista estilístico son los diálogos entre el padre y sus hijos, diálogos que, para que puedan ser más íntimos y veraces, se dan entre el padre y cada uno

de los hijos por separado. En estos diálogos se plantea, no la situación dramática que atraviesan, sino el problema familiar que arrastran, y que, en última instancia, es el culpable de su actual tragedia: el padre está divorciado y cada vez que ve a sus hijos desea involucrarse con ellos en aventuras y experiencias que, en este caso al menos, ha resultado demasiado arriesgada.

La sinceridad, el realismo, la desnudez del diálogo es inmejorable y refleja con bastante precisión la nueva situación en las relaciones paterno-filiales, la actual obsesión de los padres por comunicarse con sus hijos, las exigencias críticas de éstos, etc. Véase como ejemplo el diálogo entre el padre y Carlota de las pp. 102-105.

Casi al final, el autor introduce un cuento -o mejor fábula simbólica- en el que pretende reflejarse: trata de un guerrero obsesionado por vengarse de un oso blanco y que acaba convirtiéndose él mismo en oso. Esta fábula cobra su sentido en la lucha final entre el hombre y el lobo: el padre también siente que se ha convertido en un lobo para defender a sus hijos, pero, a diferencia del protagonista de su cuento, él va a tener la oportunidad de enfrentarse al lobo-animal: "Tal vez, si le mataba, acabaría con todos los lobos. Y también acabaría con el mío". (p. 166)

Este lenguaje nos demuestra que puede darse la retórica en una novela juvenil. Véase si no el juego moralizante de la página final con la dilogía de los verbos "buscar" y "encontrar". O léanse las siguientes líneas descriptivas del estado de ánimo del protagonista ante las palabras de su hija para seguir adelante: "Permanecemos mirando a Carlota con el asombro del que frota una lámpara y ve salir un duende. La niña estaba derrumbada, pero sus palabras eran más fuertes que ella. Y esas palabras parecían venir de una sabiduría que no podía haber aprendido en ninguna parte." (p. 144) La frase sigue siendo breve, concisa; la imagen de la lámpara y el duende puede parecer infantil. Sin embargo, hay un ritmo, un ajuste entre lo que se dice y cómo se dice, que nos demuestra que, efectivamente, estamos ante un texto literario que pretende algo más que contar una historia.

Falso movimiento. Los protagonistas han crecido. Carlota tiene quince años y no ha vuelto a casa a la hora de costumbre. Su hermano Toto ve la tele y cena con sus padres, que discuten de minucias, pues su relación es tensa. Ambos son abogados (en vez de escritor y zoológa como en la novela anterior). Viven en Madrid: desde su terraza se divisa el Palacio Real. La ambientación de la novela es claramente urbana. Y la voz narradora está en tercera persona, aunque parece aproximarse al padre más que a ningún otro personaje.

Esta anécdota -el retraso de la hija- es la que desencadena la acción: presionado por la madre, el padre sale a buscarla en la noche madrileña. Hay una descripción de ambientes breve, pero certera.

El título, algo anodino, nos da una pista: se parte de un "falso movimiento", algo que no acaba de encajar, un equívoco. Y se produce en dos sentidos: físico, el de Chapi que se equivoca de lavabo; y moral, el del padre que se equivoca en sus pensamientos y acciones.

Los dos años que separan las dos novelas no han pasado en vano. La agilidad narrativa, la soltura que se percibe en ésta contrasta con cierto lirismo ralentizador, cierta pesadez estilística de la anterior. Por ejemplo: el largo cuento del indio convertido en oso se transforma en ésta en un breve diálogo con un portero de hotel que se fue a Méjico. La eficacia es igual de intensa, pero con medios mucho más económicos. Es evidente que el autor muestra aquí una técnica rápida, depurada, que le permite avanzar mucho más deprisa.

Si el tiempo eran tres días en la novela anterior, en ésta es una sola noche. Y, al igual que en la otra, esa larguísima noche sirve para hacer un recorrido interno por la vida, la psicología y las frustraciones de los personajes, además del recorrido externo por los lugares noctámbulos madrileños. Condensación, pues, de la acción en breves marcos temporales y espaciales -allí, un valle entre montañas; aquí, la ciudad de Madrid- parece ser otro nexo común entre ambas novelas.

La relación padre-hija, que en este caso es la que ocupa casi toda la novela, se analiza con mayor profundidad. Ese sentimiento de "extrañeza" que causa el familiar adulto descubierto como un desconocido para el adolescente aparece en boca de Carlota: "-Es como si hubiera hablado con un desconocido -dijo Carlota con los labios temblándole todavía-. Y la verdad es que no te conozco mucho. Eso sí es la verdad." (p. 61)

Aquí, el desconocimiento, digamos filosófico, se superpone al real: la hija era ajena -hasta aquella noche- a los manejos turbios del trabajo de su padre. La inocencia de la muchacha, a la que le cuesta pensar mal de su novio o de su padre, contrasta con la malicia exagerada del padre, que está obsesionado desde el principio con la idea de que el novio de su hija es un delincuente, y busca las pruebas que le conducen a reforzar esta hipótesis, encontrándose, a través de una tragedia personal, con que se ha equivocado en la identidad de la persona buscada.

Esa sensación de desconocimiento entre padre e hija se irá acentuando a medida que la acción avanza y los equívocos entre ellos se agravan, hasta culminar en el dramático grito de la hija: "-No te conozco de nada. Nadie que fuera mi padre sospecharía esas cosas de mí. No sé qué estoy haciendo contigo. Eres un cerdo."(p. 104) La reacción del padre es pegarle una bofetada.

Pese a todo, la relación afectiva subsiste como una corriente subterránea, y es, en definitiva, la que los salva. La hija se preocupa cuando sospecha que su padre puede estar malherido. Lucha por él cuando lo ve en el hospital. Y es el amor de la esposa lo que lo decide a volver a la vida.

El autor describe minuciosamente los sentimientos contradictorios que el padre inspira a la hija: por un lado, sentimientos de seguridad y de protección; por otro, de temor a su comportamiento y a sus ideas, que, efectivamente, acabarán hiriéndoles a ambos -a ella psíquica y a él psíquica y físicamente-.

La descripción de los personajes aparece a menudo metaforizada: desde el padre tumbado en el sofá del primer capítulo, que recuerda a su esposa una esfinge de Gizeh, hasta los delincuentes descritos en el capítulo doce, uno como un caballo -"el hombre caballo"- y otro como un payaso. Descripciones efectistas y plásticas, que pueden tener connotaciones físicas y morales: el protagonista es una esfinge porque guarda secretos -los de su inmoral comportamiento laboral, por ejemplo-; el payaso adopta una identidad falsa, que confunde; el hombre-caballo simplemente está animalizado.

En cuanto a los personajes principales, cabe destacar la presencia-ausencia constante de Chapi y la intriga sobre su personalidad: el verdadero Chapi ¿será el Chapi de la hija o el del padre? Este personaje es el que mantiene la intriga a lo largo de la novela.

El personaje de Carlota fluctúa entre dos niveles -para Cervera- o dos ámbitos -para López Quintas- bien diversos⁶⁹: el de los jóvenes y el de los adultos. Esta fluctuación se simboliza en el hecho de que usa una chaqueta de su madre -por tanto, físicamente, "da la talla" de adulto-; pero, por otra parte, su proceder reglamentado (hora de vuelta al hogar, sumisión a las decisiones del padre) retrata su condición de adolescente.

En conclusión, estas novelas de Gándara reflejan el nuevo concepto en las relaciones paterno-filiales. Por un lado, el hecho de que los padres se involucren, mucho más que antaño, en la vida y experiencias de su prole. Por otro, que ésta les someta a una crítica que, superficialmente, parece diluir el afecto, pero éste, como si fuera algo biológico, brota en los momentos decisivos para salvar a los personajes.

⁶⁹Juan Cervera y Alfonso López Quintas son especialistas en literatura infantil-juvenil que emplean distinta terminología. Aprovecho para agradecer la ayuda personal inestimable que me prestó el profesor Cervera desde la Universidad de Valencia en mis primeras investigaciones sobre literatura infantil-juvenil.