REVISTA DE ESCRITORAS IBÉRICAS

Volumen 5

2017

Edita: UNED
http://revistas.uned.es/index.php/REI
Dirección: Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Leturio
Codirección: Vanda Anastácio
Secretaría: Raquel García-Pascual y María Dolores Martos Pérez
Maquetación: Gabriela Martínez Pérez
Colaboradoras de edición: Patricia García Sánchez -Migallón y Gabriela Martínez Pérez
Revisión de traducciones al inglés: Anne J. Cruz

©Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid 2017
ISSN: 2340-9029 DOI: 10.5944/rei.vol.5.2017

©Imagen de cubierta y logo Carlos Pan

La Revista de escritoras ibéricas está dedicada al estudio de las escritoras de la Península Ibérica de cualquier época y bajo cualquier presupuesto metodológico riguroso. Publicación electrónica con revisión por pares doble ciego. Los lectores pueden descargar, reproducir, distribuir, imprimir, realizar búsquedas y establecer enlaces a sus artículos sin previa autorización de los editores de la revista o de los autores de los textos, siempre con la debida consideración a la cita y el uso del copyright científico.

A Revista de Escritoras Ibéricas é dedicada ao estudo das escritoras da Península Ibérica de todas as épocas, de acordo com todos os pressupostos metodológicos rigorosos. Os artigos serão submetidos a um sistema prévio de avaliação por pares (peer review) . Os leitores podem descarregar, reproduzir, distribuir, imprimir os seus artigos, bem como realizar buscas e estabelecer ligações para os seus artigos sem prévia autorização dos editores da revista ou dos autores dos textos, sempre prestando a devida atenção ao mecanismo da citação e ao respeito pelo copyright científico.

Consejo científico de la revista.
Vanda Anastacio, Universidade de Lisboa; Mercedes Arriaga, Universidad de Sevilla; Tobias Brandenberger, Georg-August-Universität Göttingen; Anna Caballé, Universidad de Barcelona; Anabela Couto, UNIDCOM/IADE - Unidade de Investigação em Design e Comunicação/ Instituto de Arte e Decoração; Anne J. Cruz, University of Miami; Ángela Ena Bordonada, Universidad Complutense de Madrid; Teresa Ferrer Valls, Universitat de València; Anna Klobucka, Univ. Massachussets Darmouth; Constância Lima Duarte, Universidade de Minas Gerais; Paula Morão, Universidade de Lisboa; Miguel Ángel Pérez Priego, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED; José Romera Castillo, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED; Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Constance Sullivan, University of Minnesota; Elías Torres, Universidade de Santiago de Compostela; Inmaculada Urzainqui, Universidad de Oviedo; Francisca Vilches de Frutos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

María Payeras ha coordinado los artículos de Sharon Keefe Ugalde, Xelo Candel Vila, Julio Neira Jiménez y el suyo propio, dentro del proyecto de investigación "Poéticas del 50: proyecciones y diversificaciones", ref. FFI2013-41321-P (*AEI/FEDER, UE*)

ÍNDICE

Artículos

9 As lágrimas de Maria Madalena: mar de amor e dor
Geise Kelly Teixeira da Silva

29 A morte de Maria Theresia relatada por Dona Leonor de Almeida Portugal. Um olhar português sobre a soberania feminina
Vanda Anastácio

47 Las poetas de la Generación del 50 y la imaginería indumentaria
Sharon Keefe Ugalde

71 Textos y paratextos de las poetas recogidas en la revista *Verbo* (1946-1963)
Xelo Candel Vila

93 Escritoras en diálogo (Alfonsa de la Torre, Carolina Coronado y Luisa Sigea)
María Payeras Grau

123 Las poetas españolas contra la guerra de Vietnam
Julio Neira Jiménez

Crónica de investigaciones

153 *Biblioteca de mujeres de Madrid*
Marisa Mediavilla Herreros

Reseñas

163 Lida, María Rosa & Yakov Malkiel, *Amor y filología. Correspondencias (1943-1948)*. Edición y prefacio de Miranda Lida. Prólogo de Francisco Rico. «Cantigas de amigo» de María Rosa Lida al cuidado de Francisco Rico. Notas y comentarios de Juan Miguel Valero. Barcelona: Acantilado, 2017.

Juan-Carlos Conde

169 Plaza-Agudo, Inmaculada. *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2015.

Darío Fernández González

173 Pimentel, Maria de Mesquita, *Memorial dos Milagres de Cristo e triunfo do Divino Amor*. Organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Todas as Musas, 2017.

Henrique Marques Samyn

180 *Epistolario de Pilar de Zubiaurre (1906-1970)*. Edición de Iker González-Allende. Woodbridge: Tamesis Books, 2014.

Julio Neira Jiménez

185 Enríquez de Guzmán, Feliciana; Ana Caro Mallén y sor Marcela de San Félix, *Women Playwrihts of Early Modern Spain*, Nieves Romero-Díaz and Lisa Vollendorf (eds.), Harley Erdman (trad.), The Other Voice in Early Modern Europe: The Toronto Series, 49; Medieval and Renaissance Texts and Studies 501. Toronto: Iter Press; Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2016.

Blanca Vizán Rico

ARTÍCULOS

UNED. *REI*, 5 (2017), pp. 9-28

AS LÁGRIMAS DE MARIA MADALENA:
MAR DE AMOR E DOR

GEISE KELLY TEIXEIRA DA SILVA

Universidade de Porto
geisekelly21@hotmail.com

RESUMO: O presente trabalho apresenta uma leitura do canto X do *Memorial dos Milagres de Cristo*, poema épico do século XVII escrito pela religiosa cisterciense Soror Maria de Mesquita Pimentel. Pretende-se, com esta análise, demonstrar como alguns dos processos retórico-poéticos mobilizados pela autora no referido canto —cujo núcleo narrativo é a conversão de Maria Madalena— em articulação com os afetos que suscita, assumem uma função retórica de persuasão que apela ao *pathos* do leitor no sentido de chamar sua atenção para o comportamento penitente de Maria Madalena enquanto modelo a ser seguido por todos os crentes, especialmente pela mulher cristã, que deveria libertar-se dos laços mundanos para converter-se em um modelo exemplar de santidade em consonância com as coordenadas propostas pelo Concílio de Trento.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Madalena; epopeia religiosa; Soror Maria de Mesquita Pimentel; literatura conventual feminina; *Memorial dos Milagres de Cristo*.

DOI 10.5944/rei.vol.5.2017.18790 ISSN 2340-9029

THE TEARS OF MARY MAGDALENE: **sea of love and pain**

ABSTRACT: This essay presents a reading of canto X of *Memorial dos Milagres de Cristo*, epic poem written by Cistercian religious Sister Maria de Mesquita Pimentel in the 17th century. This analysis seeks to demonstrate how some of the rhetorical-poetic processes mobilized by the author in that canto —whose narrative core is the conversion of Mary Magdalene—, in conjunction with the affections that raises, take a rhetoric of persuasion function that calls for *pathos* of the reader in order to draw your attention to the penitent behavior of Mary Magdalene as a role model to be followed by all believers, especially the christian woman who should free themselves from worldly bonds to be converted into an exemplary model of holiness, in line with the proposals coordinated by the Council of Trent.

KEY WORDS: Mary Magdalene; religious epic; Sister Maria de Mesquita Pimentel; Conventual women's literature; *Memorial dos Milagres de Cristo*.

A figura de Maria Madalena foi um dos *leitmotiv* mais explorados pela Igreja Católica desde a Idade Média até finais do século XVIII. A par de todas as variantes míticas e biográficas[1] que enriqueceram o seu nome através dos séculos, sua figura esteve quase sempre associada ao pecado

[1] Sabe-se que a figura de Maria Madalena como hoje a conhecemos é resultado de um longo e complexo processo de "aglutinações". Sua identidade ainda hoje não é consensual, embora a tradição tenha condensado em uma só personagem, sobretudo após a *Homilia XXXIII* de Gregório Magno, aspectos das três figuras femininas referidas nos quatro evangelhos canônicos: a Maria de Betânia, irmã de Marta e Lázaro;

original e à luxúria, uma condensação de toda a imperfeição do sexo feminino que durante muito tempo contribuiu para sustentar a misoginia tradicional e serviu de base para a elaboração de um dos mais emblemáticos modelos morais do Cristianismo.

O arquétipo de "pecadora penitente" forjado em torno de sua imagem prolifera na hagiografia e se difunde através da arte e da literatura devota. Como uma segunda Eva, a figura de Maria Madalena passará a ser situada como contraponto frente ao ideal de perfeição da Virgem Maria, assinalando com o seu exemplo de pecadora e penitente a possibilidade de que também estas mulheres, marginalizadas e depreciadas pela sociedade, poderiam alcançar o perdão e a santidade. Mais do que isso, sua figura irá representar um modelo de comportamento penitente a ser seguido e imitado pela mulher cristã, seja ela jovem, casada ou viúva. Não é por acaso que o gesto mais eloquente da santa é a sua postura de joelhos, uma posição que representa humilhação e inferioridade diante de Cristo, constituindo um ritual que terá lugar particularmente na comunidade monástica e cada vez mais enraizada nos hábitos religiosos femininos.

Se na arte religiosa dos séculos XVI e XVII a representação de Maria Madalena prolifera tanto como "mirrófora" quanto penitente, no campo literário, seja sacro ou profano, notar-se-á uma visível preponderância das lágrimas numa clara sintonia com a sensibilidade religiosa da época, que viveu intensamente a consciência do pecado e a necessidade do arrependimento e conversão. Com efeito, vários pregadores e tratadistas evocaram Madalena e suas lágrimas para estimular a meditação dos fiéis, principalmente as mulheres. Suas lágrimas também virão a constituir um tópico bastante atrativo aos olhos de eclesiásticos, poetas e dramaturgos que, inspirados tanto nos evangelhos quanto na *Legenda Áurea*, de Jacopo da Voragine, e no seu traslado português —o *Flos Sanctorum*—, transformam-na em uma personagem carregada de simbolismo.

Na Península Ibérica vamos nos deparar com uma larga fortuna literária acerca da vida desta *peccatrix*, o que demonstra a enorme popu-

a mulher inominada de São Lucas, e a Maria de Magdalo, de quem foram expulsos sete demônios.

laridade alcançada por esta santa no sul da Europa. Sua representação em Portugal[2], nesse mesmo período, não se distancia muito dos contornos apresentados na Idade Média (Barbas, 1997: 179). Sem perder os traços arquetípicos de pecadora, Maria Madalena será transformada em um modelo de "santidade heroica[3]" de central importância no contexto da Contrarreforma, convertendo-se em um símbolo autêntico do arrependimento e penitência para edificação dos fiéis.

É de surpreender, contudo, a escassa repercussão de uma das figuras mais representativas da piedade barroca na literatura conventual feminina em Portugal no período moderno, ainda mais se considerarmos a função modeladora assumida por grande parte dessa literatura (Morujão, 2013: 479). Isabel Morujão refere que apesar de Maria Madalena ter sido objeto de tratamento poético em quase todas as poetisas, não se verifica uma grande expansão ou qualquer assinalável recorrência nos exemplares de que temos conhecimento[4].

[2] Para o caso de Portugal, cita-se alguns exemplos como: *Conversam e lágrimas da gloriosa Sancta Maria Magdalena e obras espirituais*, de Diogo Mendes Quintela (Quintela, 1615); as elegias de Jorge da Silva e de Francisco de Sá de Menezes publicadas com a obra *Tractado em que se contem a Paixam de Christo, segundo o Texto dos Euangelistas muy deuotamente moralizada & outra doctrina muito deuota & proueitosa q[ue] mostra os proueitos de se juntar hu[m]a alma cõ Xpo & duas elegias à bem auenturada Madalegna* (SILVA, 1589); a Elegia IX de António Ferreira (Ferreira, 1598); e o Soneto XXI, de Sá de Miranda, publicado em *Poesias de Francisco de Sá de Miranda* (Miranda, 1989: 81-82). A propósito desses e de outros autores, ver o artigo "Maria Madalena: lágrimas, amor e culpa", de Luís de Sá Fardilha (1995) e a tese de doutoramento de Maria Helena Barbas (1997) intitulada *Imagens e Sombras de Santa Maria Madalena na Literatura e Arte Portuguesa*.

[3] Duby; Perrot, 1994: 198

[4] Isabel Morujão cita como exemplos de incursões do heroico na literatura conventual feminina os poemas escritos por D. Helena da Silva, com a sua ordenação da *Vida de Nossa Senhora*, escrita a partir dos versos de Virgílio, e o *Poema a la Pasión de Cristo*; também *Ave Peregrina* e *Primaz do deserto*, de Soror Maria do Céu; e *A Cristo baixando o limbo* e *Jacob e Raquel*, de Soror Madalena da Glória. Para saber mais, consultar Morujão, 2013: 140-182.

Contudo, é no *Memorial dos Milagres de Cristo*[5], um poema épico do século XVII[6] escrito por Soror Maria de Mesquita Pimentel[7], que encontraremos alguns traços marcantes da presença dessa santa. Um dos aspectos que irrompe com o que há de mais inesperado neste poema é o protagonismo que a religiosa cisterciense atribui à Maria Madalena, já que, nenhum outro texto conhecido da literatura conventual feminina confere a essa personagem tamanho relevo. Neste *Memorial dos Milagres,* entretanto, Soror Mesquita Pimentel dedica todo o canto X à "pecadora arrependida", que é amplamente focalizada ao longo de 93 estrofes escritas em oitava rima, recuperando a tradição dramática que se construiu em torno dessa figura feminina.

Da mesma forma que os diversos sermões e textos hagiográficos exploraram a imagem de Maria Madalena no esplendor de sua beleza antes do arrependimento e depois a verter rios de lágrimas aos pés de Cristo, Soror Mesquita Pimentel também explora as duas facetas de sua personagem,

[5] O *Memorial dos Milagres de Cristo,* que até pouco tempo permaneceu inédito, foi editado pela primeira vez em 2015 (Cf. Morujão/ Conde/ Morujão, 2015). Além deste poema épico, estruturado em versos decassilábicos escritos em oitava rima, Soror Maria de Mesquita Pimentel escreveu também o *Memorial da Infância de Cristo* e *Memorial da Paixão de Cristo,* obras que, juntamente com a primeira, constituem uma trilogia que narra a vida de Cristo desde o seu nascimento até a sua morte e ressurreição. Desses três poemas, apenas o *Memorial da infância* foi publicado em 1639. O *Memorial dos Milagres,* como já referido, foi editado em 2015, e o *Memorial da Paixão* ainda continua inédito, embora a sua edição já esteja a ser ultimada por uma equipe de investigação coordenada pela Professora Isabel Morujão.

[6] Embora o manuscrito não esteja datado, toma-se como parâmetro o século XVII como período de produção tendo em conta que o *Memorial da Infância* foi editado em 1639. Contudo, suspeita-se que o *Memorial da Paixão* tenha sido escrito ainda em finais do século XVI, já que foi o primeiro dos três poemas a serem escritos pela autora, conforme explicitado nos paratextos de censura e ainda prólogo do leitor do *Memorial da Infância*, no qual Soror Pimentel declara: "Os que o seu Memorial/ Da Paixão solenizastes,/ Recebei com gosto igual/ Este, pois os bens fundaste/ Na Infância celestial". (Pimentel, 1639: fl. inumerado)

[7] No que se refere à vida dessa autora, sabe-se basicamente que ela foi uma religiosa professa no mosteiro de São Bento de Cástris, em Évora, nascida em 1586, para além de algumas informações sobre sua origem e filiação, conforme pontua Antónia Fialho Conde na edição do *Memorial dos Milagres de Cristo* (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: 50-62).

esboçando a imagem de uma mulher atraída pelo luxo e vaidade para, em seguida, transformá-la em um modelo de amor e penitência para edificação de seu público leitor, convocando, para isso, "os elementos persuasivos mais eloquentes da época" (Morujão, 2013: 483).

É acerca desse "pendor persuasivo" que pretendo debruçar-me ao longo deste trabalho, buscando, sobretudo, sublinhar os processos estilísticos que vão sendo gradualmente erigidos no canto épico de Soror Mesquita Pimentel para promover a captação de seu destinatário à maneira do consagrado conceito horaciano do *ut pictura poesis*. Ocupar-me-ei, por agora, apenas em demonstrar como alguns dos processos retórico-poéticos por ela mobilizados, em articulação com os afetos que suscita, contribuem para comover e persuadir o leitor no sentido de chamar sua atenção para o comportamento penitente de Maria Madalena enquanto modelo a ser seguido, em especial pelo público feminino a que se destina, visando atingir objetivos que vão de encontro às coordenadas propostas pelo Concílio de Trento.

A partir desta análise, pretende-se também dar visibilidade a um tipo de produção que abarca, em vários sentidos, a expressão da marginalidade feminina em Portugal na Idade Moderna; marginalização no que diz respeito à condição de mulher e de religiosa da autora; à posição também marginal de sua personagem enquanto pecadora; e também ao caráter "periférico" que a escrita conventual feminina, por seu estatuto de menoridade, ainda hoje apresenta no contexto dos estudos históricos e literários. Relegada durante muito tempo ao esquecimento, essa obra chega aos nossos dias como um eco das muitas vozes femininas que ao longo dos séculos passados foram silenciadas pela historiografia literária portuguesa, ilustrando um quadro da escrita feminina que se processou a margem do cânone literário e sob o peso de uma sociedade enraizada nos valores patriarcais.

Um dos primeiros aspectos que salta à vista do leitor no canto X do *Memorial dos Milagres de Cristo* é a presença de uma série de elementos que se aproximam das convenções retórico-poéticas do período em que foi constituído, sendo patente o aproveitamento e atualização de alguns dos códigos estético-literários da altura, como metáforas minerais e naturais na construção do retrato feminino; a mitologia clássica greco-latina; e figuras de linguagem (metáfora, hipérboles, antíteses, paradoxos). Conforme veremos mais adiante, a força do *ut pictura poesis* e os vários elementos retórico-poéticos que se disseminam ao longo da narrativa, em articulação com os afetos que se expressam na "linguagem das lágrimas", resultam como estratégias eficazes para mobilizar no leitor emoções com vista à comoção e persuasão.

Antes de aprofundar estes aspectos, é preciso ter em conta não apenas as normas que moldavam a construção do texto conventual feminino, mas também as influências que algumas das coordenadas mais evidentes do pensamento estético-literário da altura exerceram sobre a escrita de Soror Mesquita Pimentel, o que nos remete para o panorama literário de Seiscentos, século atravessado pela filosofia estética do Barroco e ao longo do qual assistimos à proliferação de obras voltadas para a conservação e difusão da doutrina católica. Forjado pela conjuntura da época, este *Memorial,* assim como muitas outras obras emanadas da clausura feminina, configura-se como uma forma de literatura edificante e formadora "cuja função era a de tornar próxima e real para os cristãos a existência divina, exercitando a adesão dos leitores pela via emotiva e pelo agenciamento de uma retórica adequada" (Morujão, 2013: 145).

Dada a funcionalidade que a sua obra assume no âmbito dos conventos femininos, é o tipo de leitor visado que irá condicionar o estilo adotado por Soror Mesquita Pimentel. O que está em jogo no método composicional de seu canto épico não é a beleza das palavras enquanto expressão de engenho, mas a valoração da *res* diante do *verbum,* ou seja, o que interessa é a exaltação da vida da santa Maria Madalena enquanto símbolo de amor e penitência a ser valorizado pelos cristãos. Para conduzir o leitor nessa direção, a autora lança mão de artifícios próprios do discurso epidítico (laudatório), de modo a garantir a produção de um efeito emotivo capaz de suscitar a reflexão.

À semelhança dos muitos textos de piedade e sermões produzidos naquela época, no canto X de seu *Memorial dos Milagres*[8] a poetisa tam-

[8] À título de análise, utilizamos aqui a recente edição do *Memorial dos Milagres*

bém irá explorar o motivo das lágrimas para comover o leitor e, por essa via, colocá-lo diante da problemática do arrependimento, conversão e penitência. Na medida em que desenvolve os afetos na elocução de seu poema, a poetisa mescla em sua linguagem alguns artifícios retórico-poéticos, recorrendo ao uso de metáforas, hipérboles e analogias para amplificar a projeção dos afetos ao passo que louva a superioridade da beleza da santa Maria Madalena e a grandeza de suas virtudes. Essa correlação, como oportunamente veremos, favorece a recepção da mensagem que pretende veicular. Primeiro, porque os afetos que o poema suscita envolvem o leitor numa teia emotiva, causando-lhe comoção; e segundo, porque a amplificação, enquanto artifício retórico, atinge a disposição do público pela admiração que as imagens despertam, tornando-se particularmente um dispositivo de persuasão na medida em que se assenta na sedução dos sentidos.

O argumento que antecede o canto antecipa o assunto de que se pretende dar notícia: a vida e conversão de Maria Madalena. Ao longo das 93 estrofes que o constituem, a "pecadora arrependida" aparece mergulhada num mar de amor e dor, inundando todo o canto com as suas lágrimas; lágrimas de contrição motivadas pela dor de seus pecados e pelo sentimento de culpa e arrependimento, mas que também expressam o grande amor que sente por Cristo; lágrimas que a narradora toma para si, fazendo-nos caminhar lado a lado com a pecadora arrependida e sentir com ela as suas dores.

É com "voz de choro e de alegria" que a narradora começa a contar a história de sua heroína. O ponto de partida é Jerusalém, lugar onde viviam seus pais, Siro e Eucária, senhores ilustres e "opulentos nas riquezas". Após informar o leitor acerca da origem e filiação nobre de Madalena, a autora passa ao lugar comum da humildade: "Não é de tosca mão tão alta empresa/ por ser digna de engenho sobre-humano/ que se afoga no mar de tal beleza" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 6ª, 375), descrevendo com pormenores as características físicas da pecadora, representando-a no auge de sua beleza e formosura inigualáveis.

(Morujão/ Conde/ Morujão, 2015), de modo que todos os excertos citados ao longo do texto serão, a partir de agora, referenciados apenas com a identificação do canto em análise (canto X), seguidos da estrofe e sua respectiva página.

Mais adiante é referido o primeiro encontro de Maria Madalena com Jesus, que estava a pregar no Templo. Com suas palavras e vista penetrante, Cristo repreendia suas maldades de tal modo que Maria chorava e cobria-se com seu manto. Envergonhada e com o peito trespassado de dor, a pecadora foge em direção a sua casa e, ao chegar a seus aposentos, "o freio solta ao choro reprimido" e "com o coração rasgado de tormento/ despiu o seu riquíssimo vestido/ e ficou sem as joias preciosas/ mais ricas com as lágrimas fermosas" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 41ª, 387). Banhada em lágrimas de arrependimento, Maria Madalena passa a recriminar a vaidade e o "falso amor", inaugurando um monólogo que se prolonga por cinco estrofes, condenando a si mesma por ter preferido as "imagens falsas e fingidas" aos "verdadeiros bens". O peso de suas culpas é tão grande que deseja antes a própria morte do que ter cometido algum pecado.

Logo após, a narradora regressa para afirmar o estado de conversão de Maria Madalena, agora, já desvestida dos adornos do mundo. Depois de ter com o mundo "contas rematadas", a pecadora convertida toma um vaso de precioso unguento "e com humilde traje logo parte/ para ir buscar de Cristo a melhor parte" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 51ª, 390). Durante o percurso, Madalena derrama suas lágrimas por todo o caminho por onde passa. Os pés, que antes a conduziam velozmente por caminhos perigosos, parecem-lhe, naquele momento, demasiado vagarosos, tamanho é o seu desejo de estar na companhia de Cristo. Interpela, então, a seus pés: "Por que não is com asas, pés, voando/ por que vá mais depressa a Deus chegando?" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 55ª, 391), desejando que estes tivessem asas para que voando fizessem-na chegar mais depressa à fonte de sua glória.

Segue-se, então, o episódio em casa de Simão, o fariseu. Aqui, a autora recria quase textualmente a cena narrada em Lucas 7, 36-50. Entrando em casa do fariseu Simão, Maria avista Jesus sentado à mesa e tamanha é a sua dor e culpa que "não ousa ver-lhe a face esclarecida/ mas encolhida vai, por detrás passa" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 58ª, 392). Daí em diante, é narrado o momento em que Maria Madalena lava os pés de Jesus com suas lágrimas e seca-os com seus cabelos: e "depois que

com seu doce choro grave/ lavou a Cristo os pés divino ofício", "os cabelos soltou, laço suave/ e por lhe dar de amor mais claro indício/ com este ouro espalhado lhos limpava/ e infinitos ósculos lhe dava" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 65ª, 395). Em seguida, derrama sobre os seus pés o alabastro de perfume que traz consigo, "metida num incêndio tão ardente/ não fala uma palavra do que sente" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 67ª, 395). O fariseu Simão, que estava a observar a atitude de Maria Madalena perante Cristo e conhecia a má fama que ela tinha, "logo dentro em si diz murmurando" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 70ª, 396) que se Jesus fosse realmente um profeta, ele certamente saberia que aquela mulher que lhe lavara e beijara os pés era uma pecadora da cidade e, por isso, "era razão que logo a despedisse/ e que estar a seus pés não consentisse" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 71ª, 397).

A narrativa prossegue recriando o quadro da parábola dos dois devedores, presente em Lucas 7, 41-42, no momento em que Jesus dialoga com Simão, comparando a sua (ausência de) atitude com as ações de Maria Madalena, que terá todos os seus pecados perdoados por amar a Cristo com tanto excesso. Madalena parte, então, enriquecida, levando a situação narrativa ao desfecho com os comensais "olhando-se uns aos outros admirados" e a perguntar quem é este homem que "tem em si cifrados/ os poderes de Deus alto e celeste" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 91ª, 403).

A leitura que este canto oferece permite-nos observar um particular dramatismo, que se concentra, sobretudo, no momento em que Maria Madalena arrepende-se de seus pecados e na cena do lavatório dos pés. A presença redundante e hiperbólica das lágrimas, constantemente explorada pela poetisa, intensifica a expressão da dor sentida pela pecadora, emprestando à narrativa uma eloquência ímpar que apela ao *pathos* do leitor devoto e provoca nele comoção pelo suscitar dos afetos. Maria Madalena não apenas chora, mas "corrente de lágrimas lançava" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 60ª, 393) e "cento de fio em fio lhe corriam" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 61ª, 393). O monólogo ferido e prolongado da pecadora não deixa de demonstrar uma clara in-

tenção da poetisa em captar a adesão de seu destinatário, exercendo sobre ele uma ação transformadora na medida em que o faz meditar sobre a dor e sofrimento da personagem, identificando-se com ela e projetando nela a si próprio.

Neste ponto, é interessante observar que o que antes motiva a conversão da pecadora não é influência do amor que lhe havia inspirado Cristo, mas sim o temor de vir a irritar a Deus e ser condenada a penas eternas. É evidente a intenção de despertar no leitor cristão uma adesão emocional baseada no medo, pois a autora apresenta diante dele a ira de Deus e o inferno a arder em fogo[9], transformando o monólogo de Maria Madalena e a dramatização de seu conflito interior em uma exortação, já que na medida em que sua personagem recrimina a si própria, explicando a sua reprovável conduta, seu discurso estabelece com o leitor devoto, em particular a mulher cristã, uma espécie de admoestação, funcionando como exemplo e aconselhando todos os fiéis que se enredam em caminhos semelhantes a envergonhar-se de seus pecados, chorar suas culpas e a converter-se, assim como fez Maria Madalena. É de notar que, este tipo de construção, baseada no medo, é algo característico das pautas religiosas impostas pelo movimento contrarreformista, uma vez que não corresponde com a imagem evangélica da pecadora que lavou os pés de Jesus, em quem o impulso afetivo resulta mais importante que o temor (Sánchez Ortega, 1995).

Igualmente interessante é o ritmo demorado que a poetisa confere a esta cena, construindo uma espécie de gradação pelo intensificar do pranto. Algo semelhante pode ser também observado no momento anterior à unção. Desde a entrada de Maria Madalena na casa do fariseu até a unção propriamente dita, a sequência dos acontecimentos nos é narrada com impressionante lentidão, prolongando-se por nove estrofes. Contudo, importa destacar que esse alargamento não se dá a nível da progressão narrativa, mas na expressão dos gestos e sentimentos de Madalena.

[9] Vejam-se os seguintes versos: "Olha e vê de uma parte Deus irado/ E de outra o fogo arder no inferno/ O piedoso céu está cerrado/ E vê-se assi metida neste aperto" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 43, 387).

Aos pés do bom Jesus chorando estava
Humilde, vergonhosa e mui confusa,
Tal corrente de lágrimas lançava
Que parecia Bíblis ou Aretusa.
E quão forçosamente que chorava
Movida da divina infusa,
Porque vestia lágrimas tão belas
Que parece que o Céu chora as estrelas!
(Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estrofe 60ª, 393)

O vaso de alabastro já derrama
Nos pés que com seu pranto tem lavados
Nos quais se prende, enreda, enlaça, inflama
Despois que com doçura os tem beijados.
Nunca cessa de obrar quem muito ama
E em todos estes termos delicados
Metida num incêndio tão ardente
Não fala uma palavra do que sente.
(Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estrofe 67ª, 395)

Veja-se que o que mais avulta nestes versos não são propriamente as ações de Maria, mas a intensidade e riqueza expressiva de seus sentimentos. Se nos relatos evangélicos esta cena é narrada com uma certa economia, Soror Mesquita Pimentel, pelo contrário, confere uma maior amplitude aos gestos de sua personagem, cujas lágrimas emprestam um realismo particular e dramático à narrativa. Mas, não são apenas as lágrimas de Maria Madalena que permeiam o texto. A narradora/poetisa também chora a dor de sua personagem, mas é um choro que ao mesmo tempo expressa alegria por saber que ela, "porque soube chorar", encontrou consolo e perdão em Cristo. Não só isso: sua escrita constitui uma prática de exercício espiritual através da qual a própria autora trabalha o autoaperfeiçoamento e o exercício ascético tão preconizado pela cultura monástica, cuja doutrina baseava-se no desapego do mundo e no desejo de Deus. Por esse motivo, é possível identificar os próprios sentimentos da autora a permear o texto; sentimentos de amor, devoção e comoção que se misturam às lágrimas de sua personagem e adensam o dramatismo de sua história.

Para além dos movimentos afetivos que se observam em toda a narrativa, sublinhe-se a dimensão visual deste poema, percebida principalmente na descrição física de Maria Madalena antes de sua conversão e na sequência narrativa de suas ações, como numa espécie de exercício espiritual inaciano[10]. Tal qual um pintor, a narradora "pinta" diante de nossos olhos um quadro da "santa pecadora" a partir da enumeração de suas particularidades físicas, imprimindo uma certa vitalidade que salta à vista do leitor. Maria Madalena aparece desenhada com "olhos de diamante" e longas "madeixas de ouro";

A fronte tinha cândida e serena
Sobrancelha arqueada e assaz escura
Para mais realçar da Madalena
A cor do rostro igual, a neve pura;
Suas formosas faces de açucena
Em que a púrpura e neve mais se apura
O nariz que as divide era aquilino
Em que pôs natureza o pincel fino.
(Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 9ª, 376)

Sua boca que é qual rubim partido
Com perfilo sutil alionado
Admirando, descobre dividido
Rico nácar de pérolas guardado;
E não tinha valor menos subido
Em seu rostro perfeito e acabado
A barba de cristal linda, engraçada
Por esmalte no meio mui rosada.
(Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 10ª, 377)

[10] Em seus *Exercícios Espirituais,* Santo Inácio propõe métodos de examinar a consciência, meditar, contemplar e orar vocal e mentalmente a partir do exercício da prática constante da "composição vendo o lugar". No primeiro preâmbulo, da primeira semana, Santo Inácio sugere: "Aqui é de notar que, na contemplação ou meditação visível, como, por exemplo, contemplar a Cristo, Nosso Senhor, o qual é visível, a composição será ver, com a vista da imaginação, o lugar material onde se acha o que quero contemplar. Digo lugar material, como, por exemplo, um templo ou montanha onde se acha Jesus Cristo ou Nossa Senhora, conforme o que quero contemplar" (Loiola, 2012: 41-42).

A descrição da santa em seu estado de pecadora segue ainda por outras estrofes: a garganta "de azuis e roxas veias se jaspeia" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 12ª, 377), "as mãos são de marfim e pura neve" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 13ª, 377), esboçando um retrato que segue a mesma verticalidade da composição clássica do retrato feminino, cujo enfoque voltava-se para as partes nobres da mulher, como assim o fizeram inúmeros poetas dos quais temos conhecimento através do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Desse modo, a poetisa fornece ao leitor um material pictórico que encontra expressão nos códigos tradicionais da representação feminina, utilizando-se de elementos naturais e preciosos (ouro, diamante, esmeralda, rubi, pérola e cristal) e de qualidades (branca, neve, pura) para metaforizar a raridade da beleza e pureza da santa. Como se demonstrasse o *ut pictura poesis*, Soror Mesquita Pimentel "pinta" a sua personagem de modo semelhante aos inúmeros retratos pintados pela poesia da altura. Tal como aparece em Góngora e Camões, "cabelos de ouro", "olhos de diamante", "pele branca" e "boca de rubi" são metáforas que remetem a uma larga fortuna da tradição petrarquista e, ainda que não desviem sua obra da tônica pedagógica cristã, imputam-lhe uma certa fruição estética.

Não obstante, na medida em que retoma metáforas consagradas pela poética de seu tempo, Soror Mesquita Pimentel não descura da lei do *decorum* horaciano, adequando os seus versos ao tema e à função de sua obra ao passo que reveste a sua personagem de uma indumentária cristã que se expressa por meio de metáforas colhidas nos campos semânticos do luminoso (raios, luz, sol, estrelas, fogo, aurora). Nota-se, desse modo, uma transladação do motivo poético da beleza feminina para o plano da religiosidade, configurando uma forma de divinização de sua personagem e da matéria narrada em atenção aos códigos que orientavam e moldavam a escrita religiosa.

É a partir daí que passaremos a observar de forma mais depurada e significativa os vários recursos retórico-poéticos que incidem por trás da composição plástica do retrato da santa e de alguns quadros narrativos. Configurando um método da amplificação normalmente usado nos

gêneros epidíticos, a *descriptio*[11] adquire uma dimensão pragmática importante para qualquer discurso que tem por fim o *movere,* justamente em função do efeito perlocutório que essa composição exerce sobre o leitor. Ao representar Maria Madalena desse modo, a autora faz com que sua imagem seja projetada diante dos olhos do leitor pela força do *ponere ante oculo*, envolvendo-o em uma teia de sentidos que se processa por meio de um exercício de imaginação. Os adjetivos que realçam a beleza da santa Maria Madalena, além de reforçar a sua singularidade e raridade, têm a finalidade de louvar e engrandecer aquela que mais soube amar a Cristo, cabendo, pois, à poetisa amplificar tais virtudes, de modo a assinalar a sua superioridade. Para tanto, Soror Pimentel recorre a metáforas, hipérboles e analogias para distinguir a sua personagem, de modo a provocar no leitor admiração pela beleza que suscita, o que por sua vez faz deslocar a imagem do que é representado para um plano onde, segundo Sócrates, "parece mais admiravelmente maravilhoso do que antes" (*apud* Alves, 2001: 13).

A contemplação de alguns quadros narrativos também contribui para a ilação dessa função suasória. Os relatos que envolvem a personagem Maria Madalena abundam em pormenores que iluminam os seus gestos com uma força plástica admirável, fazendo-nos acompanhar cada um de seus passos como se pudéssemos vislumbrar os acontecimentos com o mesmo olhar da narradora. Será interessante enumerar alguns dos sintagmas verbais que descrevem plasticamente a sua ação: "Na casa de Simão vai já entrando" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 57ª, 392); "Mas encolhida vai, por detrás passa" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 58ª, 392); "Aos pés do bom Jesus chorando estava" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 60ª, 393); "o vaso de alabastro já derrama" (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 67ª, 395). A articulação discursiva destas cenas produz imagens que envolvem o leitor

[11] A *descriptio*, conforme prescreve Quintiliano no livro VIII de sua *Instituição Oratória*, é um procedimento elocutivo utilizado na descrição de pessoas, lugares, ações, caráter, etc., e serve como técnica de amplificação do discurso. Utilizando-se de metáforas, comparações e epítetos, a *descriptio* visa atingir a clareza do discurso e a eficácia visual a partir da representação das coisas como se fossem quadros, de modo a imprimir-lhes uma vivacidade capaz de fazer "ver diante dos olhos" e, por essa via, comover e persuadir o leitor/ouvinte/espectador mais facilmente.

na narrativa e apela à interiorização de uma presença. A vivacidade da *descriptio* de que fala Quintiliano, provoca a impressão de presença do referente quase como se este pudesse ser colocado "ante os olhos". Atrelada aos afetos e aos caracteres que lhes correspondem, a imagem representada permite, desse modo, que o leitor construa na alma aquilo que não é possível captar pelos sentidos. Por conseguinte, a plasticidade de algumas imagens oferecidas pela poetisa, em articulação com os afetos que suscita, acaba envolvendo o leitor na matéria narrada para melhor comover os ânimos e persuadir.

Pode-se dizer ainda que o uso de tais adjetivos e metáforas serve para por em perspectiva a imagem da pecadora antes e depois de sua conversão, produzindo um efeito de contrastes que indicia a orientação retórica subjacente no discurso narrativo de Soror Mesquita Pimentel. Na estrofe 23ª, percebemos de forma mais explícita essa intencionalidade:

> Estrela celestial, se aqui me atrevo
> A vos pintar com tinta negra e escura,
> É porque firme intento na alma levo
> De mostrar cedo a vossa fermosura;
> As sombras como é certo e entender devo
> Fazem resplandecer mais a pintura,
> Tais nossas culpas são, e a sombra delas
> Vos fará mais fulgente que as estrelas.
> (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 23ª, 381)

Veja-se que os adjetivos "negra" e "escura" produzem um efeito contrastivo em relação ao discurso elogioso e "iluminado" com que a personagem é descrita. De acordo com Sánchez Ortega, essa duplicidade de imagens "puede provocar em el espectador, gracias a este contraste, uma impresión mucho más profunda" (Sánchez Ortega, 1995: 256) na medida em que emparelha elementos antitéticos para promover uma reflexão sobre o mundo das vaidades. Do ponto de vista discursivo, trata-se de uma estratégia que pretende colocar o leitor devoto diante de dois polos distintos: o pecado e o arrependimento. É por isso que a narrativa se constrói dividida em duas partes: na primeira, Maria Madalena aparece revestida de rica pedraria, ressaltando-se o seu estado de pecadora; já na segunda,

após o arrependimento e conversão, a santa é retratada sem nenhum adorno. A representação dos traços físicos que ressaltam a sua beleza corresponde à imagem de uma mulher entregue às vaidades do mundo e serve de pretexto para a sua posterior "desfiguração", provocando no leitor um maior efeito suasório no sentido de conscientizá-lo sobre a fugacidade da beleza e os perigos que o "falso amor" oferece. Vale a pena retomar aqui mais alguns versos:

> Esta sua sem par rara beleza
> A muita liberdade e poucos anos
> Ser muito conquistada e ter riqueza
> Causas assaz forçosas pera danos
> Lhe foi ocasião para que presa
> Ficasse com os laços dos enganos
> E que tanto ao profano amor se desse
> Que o divino amor de Deus perdesse.
> (Morujão/ Conde/ Morujão, 2015: canto X, estr. 18ª, 379)

É a presença proeminente de Maria Madalena, ainda em seu estado de pecadora, que irá imprimir no leitor o sentimento de contrição; "rara beleza", "liberdade", "poucos anos" e "riqueza" são combinações que constituem um recorrente clichê dos sermões penitenciais e chama a atenção para os perigos de gozar da beleza e formosura, pois a beleza pode ser tão perigosa para a mulher que a possui quanto para o homem que a contempla. Na medida em que "encena" ao leitor os costumes de Maria Madalena na sua fase de pecadora, Soror Mesquita Pimentel esboça a personalidade de uma figura feminina distante do universo moral e social valorizado pelo Cristianismo, bem como do esquema normativo o qual deveria seguir a mulher cristã. O monólogo ferido e prolongado de Madalena antes da conversão expressa o conflito interior de uma mulher dividida entre o "amor sacro" e o "amor profano" que também constituiu um dilema para as mulheres do Antigo Regime (Sánchez Ortega, 1995: 279) e que, neste canto em particular, deixa entrever a sobrevivência do estereótipo feminino da debilidade da mulher no discurso da religiosa de Évora. Depois de ilustrar a vida dissipada de sua personagem, a autora passa a relatar o processo de conversão que irá transformá-la de pecadora

em fiel seguidora de Cristo, constituindo um autêntico modelo de arrependimento e penitência.

Se no início de seu canto épico a poetisa dá a entender que contará apenas a história da vida e conversão de Maria Madalena, o desenrolar de sua narrativa revela outra intenção. Mais do que apenas louvar a santa, Soror Mesquita Pimentel demonstra buscar exercer também uma influência transformadora sobre o seu público leitor. A adequação de todos os processos retóricos por ela mobilizados demonstra uma preocupação em captar a adesão do destinatário, na medida em que intensifica a projeção dos afetos e explora alguns dos lugares-comuns de textos consagrados na altura e que aparecem recolhidos nas inúmeras narrativas sobre a conversão de Maria Madalena. A contemplação dos quadros evocados constitui uma súmula da vida ascética tal como sintetizada pelos ensinamentos de S. Paulo e pretende conduzir os fieis à prática da perfeição cristã, principalmente as mulheres, que deveriam procurar aperfeiçoar suas próprias virtudes para que fossem exemplos por excelência da mulher cristã perfeita.

Embora que, do ponto de vista temático, o texto da autora seja apenas mais um entre os vários que a sua época produziu em tempos de Contrarreforma, não deixa de ser interessante observar os influxos estilísticos que se manifestam através de um prolongado desenvolvimento poético dos textos bíblicos. Por esses aspectos particulares é que considerei a relação entre retórica clássica e cristã uma perspectiva de leitura pertinente na abordagem deste texto de Soror Mesquita Pimentel. É certo que seu processo de tessitura esteve orientado pelo conjunto de regras que regiam a escrita feminina, sobretudo dentro dos conventos, devendo-se, por isso, evitar excessos condenáveis. No entanto, não se pode afirmar categoricamente que a autora tenha escrito a sua obra sem qualquer preocupação formal, ainda que esta não tenha sido a sua principal intenção. O conhecimento dos artifícios e procedimentos retóricos que a poetisa demonstra ter serve não apenas para atestar que a sua obra não esteve desvinculada das estruturas retóricas de pensamento ou que tampouco se processaram em um contexto isolado. Antes, demonstra que, naquela altura, contrariando a ideia da inferioridade intelectual feminina presente no discurso patriarcal, era possível, sim, que uma mulher fosse capaz de escrever obras

de reconhecido valor estético, a exemplo de Soror Maria de Mesquita Pimentel, uma religiosa que, na sua dupla condição feminina e cristã, soube conjugar um código linguístico fortemente retórico dentro de um gênero tão rico e pouco aventurado por mulheres.

Recibido: 11/4/2017

Aceptado: 10/6/2017

Referências Bibliográficas

Alves, Hélio J. S. (2001), *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista.* Coimbra: Por Ordem da Universidade.

Aristóteles (2013), Poética, trad., pref. Eudoro de Souza, Lisboa: Relógio d'água, 4ª ed.

Barbas, Helena Maria D. F. M (1997), *Imagens e Sombras de Santa Maria Madalena na Literatura e Arte Portuguesa*, Lisboa: Universidade de Nova Lisboa (Tese de Doutoramento).

Bíblia Sagrada (1959), Tradução da vulgata e anotada pelo Padre Matos Soares, São Paulo: Edições Paulinas, 3ª ed.

Castro, Aníbal Pinto de (1973), *Retórica e teorização literária em Portugal. Do humanismo ao neoclassicismo,* Coimbra: Centro de Estudos Românicos.

Dias, José Sebastião da Silva (1960), *Correntes do Sentimento Religioso em Portugal (Séculos XVI a XVIII),* Coimbra: Universidade de Coimbra.

Duby, Georges y Michelle Perrot (1994), *História das Mulheres do Renascimento à Idade Moderna,* Porto: Edições Afrontamento, vol. 3.

Fardilha, Luís de Sá (1995), "Maria Madalena: lágrimas, amor e culpa", *Via Spiritus,* 2, pp. 7-36.

Ferreira, António (1598), *Poemas Lusitanos*, Lisboa: por Pedro Crasbeeck, a custa de Estevão Lopez.

Inácio de Loiola, Santo (2012), *Exercícios espirituais*, Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 4.ª ed.

Miranda, Francisco de Sá de (1989), *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1885 da Biblioteca Nacional, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Morujão, Isabel (2013), *Por trás da grade. Poesia conventual feminina em Portugal (Séculos XVI – XVIII),* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

--- coord., Antônia Fialho Conde y Maria do Rosário Morujão (2015), *Em treze Cantos: epopeia feminina em recinto monástico. O Memorial dos Milagres de Cristo de Maria de Mesquita Pimentel*, Braga: CITCEM/CIDEHUS/CHSC.

Pimentel, Maria de Mesquita (1639), *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor*, Lisboa: Miguel Rodrigues.

Pimentel, Maria de Mesquita, *Memorial da Paixão*. Texto manuscrito da Biblioteca Pública de Évora, Cod. 406, Fundo Manizola (em vias de publicação).

Quintela, Diogo Mendes (1615), *Conversam e lágrimas da gloriosa Sancta Maria Magdalena e obras espirituais,* Lisboa: por Vicente Alvarez.

Quintiliano, M. Fábio (1836), *Instituições Oratórias,* Paris: impressão de Bourgogne et Martinet.

Resende, Garcia de (1973), *Cancioneiro Geral.* Nova edição, introdução e notas de Andrée Crabbé Rocha, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 5 vol.

Sánchez Ortega, María Helena (1995), *Pecadoras de verano arrepentidas en invierno.* Madrid: Alianza Editorial.

Silva, Jorge da (1589), *Tractado em que se contem a Paixam de Christo, segundo o Texto dos Euangelistas muy deuotamente moralizada & outra doctrina muito deuota & proueitosa q[ue] mostra os proueitos de se juntar hu[m]a alma cõ Xpo & duas elegias à bem auenturada Madalegna,* Évora: em casa de Martim de Burgos.

UNED. *REI*, 5 (2017), pp. 29-45

A MORTE DE MARIA THERESIA RELATADA POR DONA LEONOR DE ALMEIDA PORTUGAL

UM OLHAR PORTUGUÊS SOBRE A SOBERANIA FEMININA

VANDA ANASTÁCIO

Universidade de Lisboa
Fundação das Casas de Fronteira e Alorna
vandaanastacio@mail.telepac.pt

RESUMO: Em 1780, D. Leonor de Almeida Portugal, Condessa de Oeynhausen e mulher do Ministro Plenipotenciário português na Corte Imperial austríaca, enviou à família uma carta na qual descreve os últimos momentos e a morte da Imperatriz Maria de Teresa. Este documento é o ponto de partida para uma reflexão sobre o modo como a figura da imperatriz surge representada nesta carta, e para o modo como os apoiantes de D. Maria I recorreram a essa representação de mulher forte, capaz de enfrentar desafios políticos, simultaneamente como um modelo de comportamento no exercício da soberania e como legitimação da presença de uma mulher à frente do governo de um Reino soberano.

PALAVRAS-CHAVE: Soberania feminina; Mulheres e poder; Imperatriz Maria Teresa de Áustria, Marquesa de Alorna (1750-1839).

THE DESCRIPTION OF MARIA THERESA'S DEATH BY LEONOR DE ALMEIDA PORTUGAL. **A Portuguese vision of feminine sovereignty**

ABSTRACT: In 1780, D. Leonor de Almeida Portugal, Countess of Oeynhausen and wife of the Portuguese Plenipotentiary Minister at the Austrian Imperial Court, sent a letter to her family describing the last moments and the death of Empress Maria Theresa of Austria. This document is the starting point for a reflection on how the figure of the empress is represented in this letter, and how the supporters of the Portuguese queen, Maria I, deployed this representation of a strong woman capable of facing political challenges, both as a model of behavior in the exercise of sovereignty and as a legitimation of the presence of a woman at the head of the government of a sovereign Kingdom.

KEY WORDS: Queenship; Women and power; Empress Maria Theresa of Austria; Marchioness of Alorna (1750-1839).

A carta que aqui se publica pela primeira vez faz parte do espólio de Dona Leonor de Almeida Portugal, Condessa de Oeynhausen e Marquesa de Alorna. Nascida em 1750, Dona Leonor foi considerada prisioneira de Estado aos oito anos de idade e encerrada no convento de Chelas, nos arredores de Lisboa, juntamente com a mãe e a irmã, enquanto seu pai, Dom João de Almeida Portugal, segundo Marquês de Alorna, foi encarcerado na torre de Belém. Estas detenções resultaram de suspeitas de envolvimento dos avós maternos de dona Leonor, os Marqueses de Távora, na tentativa de assassinato do rei José I ocorrida em 3 de Setembro de 1758. Apesar de nunca ter sido provada a participação dos Távoras no crime, os avós e os tios maternos de Dona Leonor foram torturados e mortos publicamente e a família Alorna permaneceu prisioneira durante 18 anos. Foi libertada em 1777, quando o rei José faleceu sem descendentes varões e a rainha Maria I subiu ao trono.

Entre as primeiras medidas tomadas pela nova soberana contou-se a ordem de afastamento da Corte do primeiro ministro de seu pai, Sebastião José de Carvalho e Melo —mais conhecido da posteridade pelo título de Marquês de Pombal—, e a amnistia dos presos políticos. É à luz deste contexto histórico, em que o trono de Portugal é ocupado por uma mulher pela primeira vez na sua História, e em que esta inicia o seu reinado com a promulgação de medidas que contrariam políticas anteriores e se apresentam como uma reparação de erros passados (um processo que ficou conhecido como a *Viradeira*) que deve ser entendida, quer a presença de Dona Leonor de Almeida na Corte de Viena de Áustria, quer a importância da missiva, aparentemente inócua, que se segue.

Quando é libertada do convento, Dona Leonor tem 27 anos: é a filha primogénita de uma família da alta nobreza e, segundo os padrões da época, está destinada a casar com alguém do seu meio social. Tem a seu favor a declaração formal de inocência de seu pai quanto ao processo dos Távoras, obtida por um decreto assinado pela rainha a 17 de Maio de 1777. Graças a esse decreto, foi restituída à família Alorna grande parte dos privilégios e dos títulos, ainda que não tenha sido devolvida a integralidade dos bens e meios de fortuna, entretanto confiscados. Apesar de não dispor de um dote condizente com a sua posição social, Dona Leonor poderia, ainda assim, ter encontrado um partido vantajoso entre os descendentes das famílias nobres opositoras às políticas do Marquês de Pombal, como aconteceu com seus irmãos[1]. Mas apaixonou-se.

Aos olhos de seu pai, a escolha do coração de Dona Leonor não podia ter sido pior. Apesar de se tratar de um primo do Conde Friedrich Wilhelm Ernst de Schaumbourg-Lippe, um General alemão que fora distinguido pela família real portuguesa pelos serviços prestados na reorganização do exército de Portugal na década de 1760,[2] Karl-August von

[1] D. Pedro José de Almeida Portugal, 3º Marquês de Alorna (1754-1813) casou com D. Henriqueta Julia Gabriela da Cunha (1787-1829) da família dos Condes de São Vicente e D. Maria Rita de Almeida Portugal (1751-1786) casou com o Conde da Ribeira, duas famílias que tinham caído em desgraça durante o Ministério do Marquês de Pombal.

[2] Friedrich Wilhelm Ernst, da Casa de Schaumbourg-Lippe, esteve em Portugal du-

Oeynhausen-Gravenburg, o futuro marido de Dona Leonor, nem era católico, nem herdeiro dos bens da sua Casa de origem, nem português. Para contornar a oposição de seu pai ao casamento, Dona Leonor de Almeida apelou à rainha. A sua sorte ficou decidida quando Karl-August consentiu em abjurar da fé luterana e em ser baptizado de novo, numa cerimónia pública realizada na Corte a 15 de Fevereiro de 1778, à qual presidiram a rainha e o rei, que não só foram seus padrinhos, mas ainda o fizeram cavaleiro da Ordem de Cristo[3].

Fosse por ter visto em Dona Leonor uma vítima inocente da prisão injusta de seus pais, fosse por querer ser instrumento da reparação das agruras por que a jovem passara na infância e na adolescência, fosse por simpatia pessoal, fosse ainda por admiração pela sua instrução e/ou a sua poesia, a verdade é que a rainha Dona Maria I apoiou de forma decisiva a neta dos Távoras. O patrocínio à cerimónia da conversão ao Catolicismo do Conde de Oeynhausen é um exemplo desse apoio, tal como a autorização dada a ambos para casar, dispensando-os das formalidades necessárias para o efeito, que permitiu que a cerimónia tivesse lugar logo a 15 de Fevereiro de 1779 (Bolama, 1916: 30-31). A atribuição a Karl-August de Oeynhausen do cargo de Ministro Plenipotenciário na Corte Imperial austríaca é, ainda, efeito do favor de que Dona Leonor gozou junto da rainha. No relato que a futura Marquesa de Alorna escreveu sobre o modo como conseguiu obter a nomeação do marido para esse lugar, conta como tudo se passou durante a visita que fez à soberana no Carnaval de 1780, no período da tradicional permanência da Corte em Salvaterra. O documento dá conta da forma como se relacionou com as damas de honor da rainha, e do sucesso que o seu talento para a declamação de poemas e para o improviso

rante o período pombalino, por indicação de Jorge II de Inglaterra, com o encargo de comandar as forças luso-inglesas na guerra contra Espanha e França que se seguiu ao "Pacto de Família" celebrado entre estes dois países. Ernesto Augusto Pereira Sales (1937), documenta uma primeira permanência de Lippe em Portugal entre 3 de Julho de 1762 e 20 de Setembro de 1764 e uma segunda estadia, mais curta, entre 16 de Setembro de 1767 e 1 de Março de 1768. Ainda sobre o conde de Lippe e suas relações com Karl-August de Oeynhausen: Vicente (2000: 75-91) e Erhardt (2003: 251-262).

[3] No século XVIII, a Ordem de Cristo era a ordem honorífica mais importante concedida pelos reis portugueses.

poético obteve junto delas. Entre as senhoras com quem estreitou relações contava-se Dona Mariana de Arriaga, camareira-mor e favorita de Dona Maria I, que estabeleceu o contacto entre a jovem Condessa de Oeynhausen e o Arcebispo de Tessalónica, confessor da rainha. Dona Leonor descreve o processo como um percurso complexo, mas o êxito da sua empresa foi relativamente rápido: duas semanas depois de ter chegado a Salvaterra, a 15 de Fevereiro de 1780, obtinha a nomeação do Conde de Oeynhausen para o cargo de Ministro Plenipotenciário na Corte de Viena[4].

Segundo um documento de Dona Leonor que se preserva no Arquivo Particular do Palácio Fronteira, uma das missões confiadas a Karl-August era a negociação do casamento dos príncipes portugueses Dona Maria Ana Vitória e Dom João (futuro rei João VI) com dois príncipes da família imperial. Projectava-se o enlace da Infanta com o futuro imperador Joseph II ou, na impossibilidade de obter a sua anuência, com o herdeiro designado do trono imperial, Franz Joseph Karl (futuro Franz I e II) (1768-1835). Para o príncipe Dom João pretendia-se a mão de Marie Therèse (1767-1827) irmã de Franz Joseph Karl. Na versão da Condessa de Oeynhausen a proposta teria sido inicialmente bem recebida em Viena, mas acabou por não se concretizar[5]. Como é sabido, nos anos que se seguiram à chegada do casal Oeynhausen à capital austríaca a orientação da

[4] Documento publicado por Cidade (1941: 59-72).

[5] Nas palavras de Dona Leonor de Almeida Portugal: "O Conde d'Oeynhausen meu marido foi nomeado Ministro Plenipotenciário e Enviado Extraordinário à Corte de Vienna d' Áustria, e Encarregado da delicada missão relativa aos casamentos da Senhora Infanta D. Marianna com o Herdeiro presumptivo do Imperio, ou com o mesmo Imperador José II, e o do Senhor Infante D. João, que depois foi o Senhor D. João VI com huma das Archiduquezas irmã do actual Imperador Francisco. Acompanhei meu marido, e chegámos à Corte de Vienna no mês de Agosto de 1780. Vivia ainda a Imperatriz Maria Thereza, e fomos recebidos por Sua Majestade Imperial e Real com o mais honroso acolhimento. O Conde foi logo apresentado e eu, poucos dias depois, em Schömbroun [*sic*], igualmente bem recebida pela Imperatriz, pelo Imperador e toda a Família Imperial. O affecto que a Imperatriz mostrou para com a Rainha e toda a sua Augusta Família em Portugal aplanou imediatamente todas as difficuldades que podiam obstar ao importante negócio de que ia encarregado o Conde; e entre ele e o Principe de Kaunitz primeiro Ministro tudo se concluio dentro em poucos tempos com grande satisfação da Corte Imperial, e vantagem da nossa. [...]" Arquivo Particular do Palácio Fronteira ref.ª: ALCVIE.

política externa da corte de Lisboa alterou-se na sequência dos acordos de paz realizados com a Espanha, e ficou decidido que os Infantes portugueses contrairiam matrimónio com os Infantes Gabriel e Carlota Joaquina de Bourbon, um duplo enlace que veio a acontecer em 1785 (Beirão, 1934).

Quando chega a Viena, Dona Leonor não sabe que a missão do marido está condenada ao fracasso. Do seu ponto de vista, a aproximação entre a Casa Real Portuguesa e a Casa de Habsburg é, não só desejável, mas natural, dados os laços de parentesco existentes entre ambas[6]. Via, além disso, parecenças entre a situação sucessória dos dois países. Numa época em que as origens e a natureza da desigualdade entre os homens era um dos grandes temas do debate político e filosófico, a discussão sobre a natureza feminina, a educação que deveria ser facultada às mulheres e os papéis sociais que deveriam ou poderiam desempenhar gerava controvérsia entre os pensadores europeus (Bock/Zimmerman, 1997). No contexto do tempo, em que as tarefas de governo eram identificadas com o masculino e a actuação feminina era relegada à esfera da intimidade, a resiliência de Maria Theresia no poder, contra todas as contestações e contra todos os obstáculos protocolares, transformara-a num símbolo e num exemplo[7]. Para as mulheres das elites europeias sobretudo, a imperatriz austríaca constituía a prova viva da aptidão feminina para conciliar os deveres matrimoniais, a dedicação maternal, a religião e o exercício do poder. Para Dona Leonor, a quem a ascensão de uma mulher ao trono português devolvera a liberdade e a esperança numa sociedade mais justa, mais esclarecida e mais humana para as mulheres, o facto de ter conhecido pessoalmente Maria Theresia numa fase em que a sua autoridade era reconhecida internacionalmente

[6] Recorde-se que os avós da rainha de Portugal descendiam por via materna de casas austríacas. João V era filho de Maria Sophia de Neuburg, e sua mulher, Maria Ana de Habsburgo, era filha do Imperador Leopold I e de sua terceira mulher Leonor Madalena. As mães eram irmãs, ou seja, eram primos direitos.

[7] Como se sabe, a Pragmática Sanção, com que o Imperador Carlos VI tentara assegurar que a coroa passaria para a filha, foi rejeitada quando este faleceu por vários dos seus signatários (Saxónia, Baviera e França) e houve monarcas que nunca tinham chegado a assiná-la (caso de Frederico II da Prússia), o que deu origem à guerra de sucessão austríaca (Arneth, 1888). Para uma reflexão mais recente sobre o assunto, veja-se Strunck (2017) e Badinter (2017).

foi uma confirmação das expectativas que a subida ao trono da rainha Maria I havia criado.

Em Portugal, não existia nenhuma regra comparável à lei sálica. Ao longo dos séculos, antes da subida ao torno de Dona Maria I, tinha acontecido que o país fosse governado por rainhas que assumiram funções de regência devido a menoridade de príncipes ou por incapacidade temporária de reis. Mas ter uma rainha exercendo o poder de pleno direito era algo nunca visto. Para evitar possíveis contestações à coroação da filha, um pouco à imagem do que fizera Carlos VI de Habsburgo com Maria Theresia, José I, o pai de Dona Maria, procurou assegurar-lhe o trono, casando-a com seu irmão Dom Pedro, que foi aclamado rei em simultâneo com a sobrinha e passou a ser designado por Pedro III. A julgar pelos discursos impressos ao tempo da aclamação, a aceitação da presença de uma mulher no trono português deveu muito à propagação da ideia de que o poder seria partilhado pelo casal[8].

Do ponto de vista das mulheres portuguesas das classes privilegiadas, contudo, a presença de Maria I no trono português foi encarada como uma oportunidade de alargamento do seu campo de intervenção social e política. Pelo menos em teoria, a existência de uma soberana abria um espaço de legitimidade para um acesso mais directo das mulheres ao poder real e, até, para a promoção de ideais "feministas" *avant la lettre*, como a instrução feminina ou a possibilidade de interferência das mulheres na esfera pública. Segundo cremos, é à luz deste contexto que devem ser entendidas as numerosas expressões de apreço e as referências elogiosas à Imperatriz austríaca que surgem a cada passo nas cartas enviadas por Dona Leonor à família, desde a sua chegada a Viena. É também nesta ordem de ideias que podemos entender que ditos e gestos de Maria Theresia sejam repetidos nessa correspondência como se se tratasse de parábolas de alcance moral dignas de admiração, como acontece no excerto seguinte, onde a Imperatriz surge retratada como um instrumento activo da felicidade dos seus povos:

[8] A literatura de circunstância publicada por ocasião da aclamação de Dona Maria I é extremamente vasta, mas é possível ter uma ideia do tom dessas produções pela leitura de obras como: Castro (1777), Manso (1777), J. J. M de M. (1777).

7 Outubro 1780

Aqui não há nada interessante senão uma vesita que fez a Imperatriz a um velho Príncepe d'Aeursperg que estava doente. O seu *valet de chambre* que não se resolvia a acordá-lo disse à Imperatriz que seu amo estava dormindo, e que ele não o podia acordar; a Imperatriz congediada por este modo se foi embora. Quando o Príncipe acordou, ficou desesperado, e mandou logo seu filho pedir mil perdões à Imperatriz. Ela o recebeu muito bem e foi segunda vez vesitar o Príncepe, e nessa ocasião deu uma caixa de oiro ao *valet de chambre* dizendo que longe de ser repreendido merecia uma recompensa pelo zelo e exactidão com que se tinha ocupado da saúde de seu amo fazendo dela o seu primeiro objecto. Estas pequenas graças, trazem todos tão felices que creio que sobre a terra não há país mais bem aventurado que Viana. A imperatriz vesita quase sempre os doentes, e pode-se dizer que a muitos dá saúde com as consolações que lhe procura[9].

É possível que a *visão dourada* que Dona Leonor transmite de Maria Theresia se prenda com a benevolência com que foi recebida por ela. É certo que o Duque de Lafões, que vivera na corte Vienense durante quase duas décadas, preparara a ida do casal Oeynhausen, através das menções lisonjeiras feitas a ambos nas suas cartas pessoais à família imperial[10]. Mas em 1780, depois da queda em desgraça do Marquês de Pombal, da relativa reabilitação da Companhia de Jesus em certos meios católicos europeus, da libertação dos nobres que tinham sido feitos prisioneiros durante o reinado de José I, era natural que a Imperatriz e a corte austríaca tivessem

[9] Carta conservada no Arquivo Particular do Palácio Fronteira ref.ª LEON.MAE2.

[10] A própria D. Leonor reconhece a acção do Duque a seu favor em carta à mãe enviada à chegada a Viena escrevendo: "devo infenitamente aos bons ofícios que me fez o Duque preveniu de tal modo a meu favor todas as pessoas, que contra o que aqui experimenta a maior parte das estrangeiras, me acho com três semanas de Viana, conhecida e buscada de todas as primeiras pessoas" (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Fronteira, nº 180). Para uma revisão da biografia do Duque de Lafões e da sua estadia na corte de Viena de Áustria, Monteiro e Costa (2006) e também Carvalho (1987).

alguma curiosidade em conhecer a neta dos Távoras, e que esta surgisse aos seus olhos como uma das vítimas inocentes do Ministro. Essa pode ser uma explicação para o interesse manifestado pela soberana em conhecê-la, que Dona Leonor refere em carta à irmã enviada pouco depois da chegada a Viena:

Viena 4 Set 1780

O Conde já teve as suas audiências e foi recebido com grandes sinais de Estimação e assim a Imperatriz como o Imperador disseram várias polidezes a meu respeito. A Imperatriz lhe disse que desejava muito ver-me, que já tinha muitas novas minhas e todas boas e estas expressões tão lisongeiras me obrigam a apresentar-me logo e Domingo será essa função. Além disto a Imperatriz acrescentou, que ela se tinha interessado sempre muito pelo Conde, e que tinha tomado uma parte particular em tudo o que ele tinha passado.

O Imperador disse-lhe que a Rainha não podia fazer nomeação que lhe fosse mais agradável, conversou muito tempo, e mandou-me dizer que ele teria muito gosto, de me conhecer, e que admirava e louvava sumamente a resolução que eu tinha tido de seguir o Conde a esta distância.

A carta continua com uma mensagem escrita em tinta invisível (feita com sumo de limão), permeada de informações relativas à desgraça de Pombal e à questão jesuítica, que parece confirmar a interpretação avançada acima:

Em uma Gazeta de Colónia aparece uma justificação sumamente honrosa da nossa família. O Imperador me perguntou quando se julgava o Marquês de Pombal que era bem tempo e que toda a Europa esperava o [fim] deste processo.

Na Gazeta de Colónia seguram que a rainha mandou um manifesto de justificação das famílias dos presos à corte de França de Espanha e Roma e que varias rezões de estado conservam em segredo mas que subsiste este manifesto assim como a justificação dos jesuítas.

> *A Imperatriz acaba de fazer erigir um monumento honroso a um ex jesuita morto em Praga e aquí mesmo em Viana são confessores de muitas damas.*
>
> *A minha recepção aqui tem sido um golpe de fortuna tão tão extraordinário que temo que não dure no caso que mude não me há-de fazer espécie porque já sei o que é o mundo. Desde a Imperatriz e o Imperador até as últimas pessoas me tratam às mil maravilhas.*
>
> *Não se descuide v. de me dar deste modo novas suas.*[11]

Em suma, na ausência de um modelo nacional anterior de soberania feminina, e perante a realidade de um rei sem filhos varões, Maria Theresia foi vista, pela corte portuguesa e pelos apoiantes da rainha Dona Maria I, como uma referência. Nesse sentido, não é surpreendente que a sua morte tenha sido recebida em Portugal como um choque. É o que se depreende, por exemplo, da carta enviada de Lisboa pelo Ministro Ayres de Sá e Mello ao Conde de Oeynhausen, datada de 26 de Dezembro de 1780 na qual afirma que "a infausta noticia do falecimento da Imperatriz, [...] causou em toda a Nossa Real Familia o maior sentimento, porque era muito particular o amor que tinham a esta Princeza, e ella o merecia Geral de todo o Mundo; porque foi Heroina em todos os acontecimentos, e com todas as qualidades"[12].

Outra associação clara, ainda que discreta, entre Maria Theresia, a rainha Dona Maria I e a legitimação do exercício da soberania por uma personalidade do sexo feminino é a tradução portuguesa, realizada pouco

[11] Carta preservada no Arquivo Particular do Palácio Fronteira (ref.ª: LEON.MANA 9)

[12] No original: "Recebi neste Correio dous Officios de VSª hum na data de 18 de Novembro N 12 que veio retardado por causa do tempo invernoso; e o outro, que trazia a infausta noticia do falecimento da Imperatriz, que causou em toda a Nossa Real Familia o maior sentimento, porque era muito particular o amor que tinham a esta Princeza, e ella o merecia Geral de todo o Mundo; porque foi Heroina em todos os acontecimentos, e com todas as qualidades." Ofício datado do Palácio de N. Sr.ª da Ajuda, 26 de Dezembro de 1780 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Fronteira, nº 183).

depois da morte da imperatriz, de um *Elogio* de Maria Theresia publicado em Bruxelas, já em 1781, por Marie-Caroline Murray (M.M., 1781). Apesar de ter saído anónima[13], sabe-se que essa tradução foi obra de Dona Teresa de Mello Breyner, Condessa do Vimieiro, segundo informação enviada pela própria em carta à... Condessa de Oyenhausen. Como sublinhou Raquel Bello Vázquez (2005), essa tradução tinha o claro objectivo de legitimar o exercício do poder de Dona Maria através da proposta de um modelo legítimo de uma soberana contemporânea. No texto, Maria Theresia é comparada aos "maiores Homens"[14] e apresentada como um "admiravel Modelo da conduta dos Principes nas circunstancias difficeis, e complicadas"[15]. É representada como uma mulher forte iluminada que soube conciliar a sua natureza feminina com as qualidades características dos governantes masculinos: foi como uma mãe para o seu povo, mas agiu como uma heroína que os reis podem imitar. A sua instrução e as suas virtudes são louvadas, bem como o seu papel como educadora do filho e herdeiro, ao mesmo tempo que é retratada como um chefe de Estado capaz de reformar e melhorar a Agricultura, a Industria e o Comércio, os três pilares das teorias económicas do século XVIII.

A carta que a seguir se publica, escrita no próprio dia da morte de Maria Theresia, não se limita ao anúncio do óbito e ao relato factual dos seus últimos momentos, citando pormenores que coincidem, aliás, com a informação que figura na documentação conhecida (Peham, 2003). O interesse principal deste documento parece-nos estar, não tanto nos factos de que dá conta, mas na forma como estes são representados no texto. Devido aos valores simbólicos e afectivos que Dona Leonor projecta em

[13] A autoria de Teresa de Melo Breyner é comprovada pela correspondência com a Condessa de Oeynhausen Leonor de Almeida (Bello Vázquez, 2004: 159-175).

[14] "Se houve no mundo huma Princeza maior que todo o elogio pela sua gloriosa reputação, Essa foi certamente aquella Soberana Illustre, cuja Vida toda consagrada á Felicidade de seus Póvos lhe alcançou que a Gloria assinalasse toda a sua carreira, e que a veneração do Universo, e a admiração de seus mesmos Inimigos a collocassem na ordem dos maiores Homens." (M.M., 1781: s.n.)

[15] "Princeza immortal; da qual parece que a Providencia não dispoz as qualidades senão a fim de mostrar com mais realce este admiravel Modelo da conduta dos Principes nas circunstancias difficeis, e complicadas." (M.M., 1781: s.n.)

Maria Theresia, o seu desaparecimento é sentido como uma perda pessoal: escreve "eu olho para este desastre como um dos grandes que me tem sucedido", e refere o desgosto que sente como algo de irreparável ("No pouco tempo que tive a felicidade de a conhecer ela me deu motivos para um perpétuo pesar da sua morte"). A noção de exemplaridade de Maria Theresia volta a surgir nesta carta. Desta vez, não se louvam apenas as suas acções: numa lógica que se prende com uma questão muito presente na devoção católica do tempo, segundo a qual uma "boa morte" constitui garantia de acesso à vida eterna, Dona Leonor considera que os últimos momentos da imperatriz foram um momento "precioso" e "heroico", ou seja, um epílogo feliz, digno do percurso excepcional que constituiu a biografia dessa verdadeira heroína dos tempos modernos ("Morte preciosa e heroica que põe digno complemento a uma tal vida"). A desolação geral de que Dona Leonor dá conta é apresentada como um elogio colectivo à soberana (diz: "Esta noite recebeu as lágrimas do povo e da nobreza assim como as de todos os estrangeiros que aqui estão se não podem dar-lhe vida fazem bem sinceramente o seu elogio") e a dor pessoal da sua perda surge traduzida em termos tão pungentes que chega a pôr em causa a alegria por ter tido a oportunidade de ter privado com essa mulher superior escrevendo: "Eu quisera não a ter conhecido".

À laia de conclusão, gostaríamos de recordar que Maria Theresia continuou a ser invocada como um exemplo das capacidades femininas para desempenhar tarefas que seriam ainda, durante muito tempo, consideradas próprias dos homens. Nas frequentes discussões sobre os papéis de género e suas implicações que animaram os debates filosóficos e políticos no final do século XVIII e nos séculos seguintes, a imperatriz é frequentemente citada quer como modelo, quer como a excepção que confirma a regra de que as mulheres não foram feitas para governar. No caso português, contudo, os esforços para "colar" a imagem de Dona Maria I à personagem heroica de Maria Teresa não tiveram efeitos de longa duração. Quando a configuração política se alterou devido à morte de Dom Pedro III, em 1786, e do príncipe herdeiro Dom José, em 1788, a presença no trono de uma rainha viúva com funções de chefe de Estado causou uma crescente apreensão nas facções políticas que sempre tinham encarado com desconfiança a presença de uma mulher no trono de Portugal. As

disputas acerca da legitimidade de Dona Maria são visíveis não apenas na correspondência particular trocada entre a futura Marquesa de Alorna e a Condessa do Vimieiro[16], já referida, mas surgem, também, em panfletos, geralmente anónimos, defendendo (ou questionando) as capacidades femininas para desempenhar funções de autoridade[17]. Pressionada em todas as frentes (inclusivamente pelo confessor) a rainha Dona Maria I acabou por ser afastada do poder em 1792, com um diagnóstico de loucura feito por Francis Willis, o médico que havia atestado a insanidade do rei de Inglaterra, George III, pouco tempo antes (Beirão, 1934; Roberts, 2009).

Anexo

Carta de Dona Leonor de Almeida Portugal, Condessa de Oeynhausen para sua mãe Dona Leonor de Lorena e Távora
(Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Casa Fronteira*, nº 175)

Minha querida mãe da minha alma um correio que leva a tristíssima notícia da morte da emperatriz é a ocasião deste bilhete. É inexplicável a desolação em que ficamos todos, e eu olho para este desastre como um dos grandes que me tem sucedido porque nunca na minha vida estive em situação tão lisonjeira e com um prospecto tão agradável como agora. No pôco tempo que tive a felicidade de a conhecer ela me deu motivos para um perpétuo pesar da sua morte. Morte preciosa e tão heróica que põe um digno complemento a uma tal vida.

Apenas acabou de receber o viático de joelhos e fora da cama, chamou o Imperador e Archiduquesas e depois de um discurso admirável recomendou-lhe todas as suas obrigações disse a suas filhas que reconhecessem o seu Soberano, a quem ela as entregava, e que se costumassem a

[16] Além das correspondências privadas que se preservam nos arquivos nacionais veja-se: Beirão (1934) e ainda Boléo (2009).

[17] Particularmente interessante neste contexto é a defesa de uma mulher no trono que figura no panfleto *Tratado sobre a Igualdade dos Sexos...* (Anónimo, 1790). Sobre a importância da circulação de opúsculos e panfletos na sociedade portuguesa do *Ancien Régime* veja-se Lisboa (1999: 131-147), Curto (1996: 299-329).

olhá-lo como tal, por [que] ela já apenas existia. Despachou e escreveu da sua mão imensas coisas e com uma firmeza e uma serenidade que aparentemente parecia no seu estado natural.

Não podendo deitar-se porque morre de uma hidropesia de peito, e por essa rezão estando fora da cama onde não podia receber a extrema unção, fez o esforço de se fazer transportar ao quarto onde tinha morrido o Imperador seu marido, e deitada pediu este último sacramento. Esta noite o recebeu e as lágrimas do povo e da nobreza assim como a de todos os estrangeiros que aqui estão se não podem dar-lhe vida fazem bem sinceramente o seu elogio. Eu quisera não a ter conhecido.

As qualidades excelentes do Imperador prometem a continuação de um governo que fez por quarenta anos a felecidade deste Emperio, mas ele mesmo chora a perda da sua respeitável mãe vivamente e será difícil curar as nossas saudades por muito tempo.

Nestas ocasiões sucede que se mandem menistros extraordinários aos pêsames. Estimarei que não venha nenhum e que o Conde faça tudo. Mas a vir algum parece-me que seria excelente ocasião para o mano dar um breve passeio e ver as noivas. V. Ex.as farão o que julgarem a propósito e eu lhe dou este aviso para usarem dele como quiserem. Terei a maior consolação se ele vier com esta comissão e será o único embaxador ou menistro que nos não faça encómodo.

Os meus papéis ficam encalhados com a morte da imperatriz por algum tempo e já não é possível mandá-los por Gomes Freire.

Eu estou restablecida mas sempre com cuidado em V. Ex.as e na minha filha de quem não tenho nenhumas novas.

Com a maior ternura abraço a minha linda mana e peço novas das suas esperanças mas não posso escrever a ninguém por que não me dão tempo. Bejo a mão de V. Ex.a e de meu pai e a Deus

28 de Novembro de 1780

de V. Ex.o

Filha mais terna e obdiente

M. T. expirou hoje

Pelas duas horas da tarde

Recibido: 18/8/2017

Aceptado: 22/10/2017

Referências Bibliográficas

Fontes manuscritas

Mello, Ayres de Sá e, Ofício, Palácio de N. Sr.a da Ajuda, 26 de Dezembro de 1780, ANTT nº 183.

Correspondência de D. Leonor de Almeida Portugal, Casa Fronteira, ANTT

Correspondência de D. Leonor de Almeida Portugal Arquivo Particular do Palácio Fronteira.

Fontes impressas

Anónimo (1790). *Tratado sobre a Igualdade dos Sexos, ou Elogio do Merecimento das Mulheres oferecido, e Dedicado às Ilustres Senhoras de Portugal por um Amigo da Razão*. Lisboa: Na Off. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

Castro, Joaquim Machado de (1777). *Na feliz acclamação dos Fidelíssimos Reis D. Maria I e D. Pedro III Nossos Senhores*. Lisboa: Regia Officina Typografica.

J. J. M de M., (1777) *Applauso Festivo Dedicado à Feliz Acclamaçaõ da Rainha Fedelissima D. Maria I*, Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa.

Manso, Joaquim da Motta (1777). *Pela Feliz Acclamaçaõ Da Augustissima Rainha Nossa Senhora D. Maria I e sua Exaltaçam ao Throno com El Rey D. Pedro III Nosso Senhor : Oraçaõ Penagirica.* Lisboa: Viuva de Ignacio Nogueira Xisto.

M. M. (1781). *Idea de um Elogio Historico de Maria Thereza Arquiduquesa*

de Áustria, Imperatriz Viuva, Rainha Apostólica da Hungria e da Bohemia, Princeza Soberana dos Paises Baixos, escripta em francez por M. M., Lisboa: Francisco Luiz Ameno.

Murray, Marie Caroline (1781). *Essai d'un Eloge historique de Marie Therèse archiduchesse d'Autriche, Imperatrice-Douairiere, Reine Apostolique d'Hongrie et Boheme, Princesse Souveraine des Pays-Bas*. Bruxelles: J. Vanden Berghen.

Bibliografia Secundária

Arneth, Alfred Ritter von (1888), *Maria Theresia,* Leipzig, s.n.

Badinter, Élisabeth (2017), *Le pouvoir au féminin. Marie Thérèse d'Autriche 1717-1780. L'impératrice-reine*, Paris: Flammarion.

Beirão, Caetano (1934), *D. Maria I 1777-1792. Subsídios para a Revisão da História do seu Reinado*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

Bello Vázquez, Raquel (2004), "Dá uma risada quando ouvires... Transgressão e ocultamento em Teresa de Melo Breyner", em Ana Maria da Costa Toscano e Shelley Godsland orgs., *Mulheres Más. Percepção e representações da Mulher Transgressora no Mundo luso-hispânico,* Porto: Universidade Fernando Pessoa, vol. I, pp. 159-175.

--- (2005), *Mulher, Nobre, ilustrada, dramaturga.* Osmia *de Teresa de Mello Breyner no sistema literário português (1788-1795)*, Santiago de Compostela: Eds. Laiovento.

Bock, Gisela e Margarete Zimmermann eds. (1997), *Die europäische Querelle des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert,* (Querelles, Jahrbuch für Frauenforschung, 2), Stuttgart: Meztler

Bolama, Marquês de Ávila (1916), *A Marqueza de Alorna,* Lisboa: Imprensa Manuel Lucas Torres, pp. 30-31.

Boléo, Luísa de Paiva (2009), *D. Maria I. A Rainha Louca*, Lisboa: A Esfera dos Livros.

Carvalho, Rómulo de (1987). *D. João Carlos de Bragança, Segundo Duque de Lafões, Fundador da Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

Cidade, Hernâni (1941). *Inéditos, Cartas e outros Escritos*. Lisboa: Sá da Costa, pp. 59-72.

Curto, Diogo Ramada (1996), "Littérature de large circulation au Portugal (XVI-XVIII siècles)", em Roger Chartier e H. J. Lüsebrink eds., *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe, XVI-XIX siècles*, Paris: IMEC, pp. 299-329.

Erhardt, Marion (2003), "As relações germânicas da Marquesa de Alorna", em Aníbal Pinto de Castro, José Esteves Pereira, Maria Manuela Dellile e Teresa Sousa de Almeida coords., *Alcipe e as Luzes*, Lisboa: Edições Colibri – Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, pp. 251-262.

Lisboa, João Luís (1999), "Papéis de larga circulação no século XVIII", *Revista de História das Ideias,* 20, pp. 131-147.

Monteiro, Nuno Gonçalo e Fernando Dores Costa (2006), *2º Duque de Lafões, D. João Carlos de Bragança. Uma vida singular no século das Luzes*, Lisboa: Inapa.

Peham, Helga (2003), *Maria Theresia ganz Privat*, Wien: öbv et hpt.

Roberts, Jenifer (2009), *The Madness of Queen Maria: The Remarkable Life of Maria I of Portugal,* London: Templeton Press.

Sales, Ernesto Augusto Pereira (1937), *O Conde de Lippe em Portugal*, Vila Nova de Famalicão: s.n.

Strunck, Christina (2017), "The 'two bodies' of the female sovereign: Awkward hierarchies in images of Emperess Maria Theresia, Catharina the Great of Russia and the male consorts", em Helen Watanabe-O'Kelly e Adam Morton eds., *Queens consort, cultural transfer and European politics c. 1500-1800*, London-New York: Routledge.

Vicente, António Pedro (2000), "O Conde de Oeynhausen – soldado e diplomata ao serviço de Portugal", em *O Tempo de Napoleão em Portugal. Estudos Históricos*, Lisboa: Comissão Portuguesa de História Militar, pp. 75-91.

UNED. *REI*, 5 (2017), pp. 47-69

LAS POETAS DE LA GENERACIÓN DEL 50 Y LA IMAGINERÍA INDUMENTARIA

SHARON KEEFE UGALDE

Texas State University
su01@txstate.edu

RESUMEN: Este estudio indaga el imaginario del indumentario en la obra de poetas españolas de la Generación del 50. En una sociedad patriarcal, las mujeres aprenden a construir su apariencia de acuerdo con la mirada masculina controladora, lo cual lleva a una preocupación con el indumentario. Esta preocupación penetra la esfera femenina, incluyendo el imaginario de las mujeres poetas. Un análisis de textos de María Elvira Lacaci, María Benetyo, Blanca Sarasua, Francisca Aguirre, Pino Betancor, María Victoria Atencia y Elsa López revela que las imágenes del vestir se entretejen en una amplia gama temática: la metapoesía, el clasismo, la opresión femenina, la auto-representación y el linaje matriarcal.

PALABRAS CLAVE: Generación del 50, poesía femenina española, indumentario, mirada masculina, María Beneyto, María Victoria Atencia, María Elvira Lacaci.

---

* Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal "Poéticas del 50: proyecciones y diversificaciones", ref. FFI2013-41321-P (*AEI/FEDER, UE*).

DOI 10.5944/rei.vol.5.2017.18272 ISSN 2340-9029

MID-CENTURY WOMEN POETS OF SPAIN AND APPAREL IMAGERY

ABSTRACT: This study examines clothing imagery in works by Spanish women poets of the Generation of the 1950s. In patriarchal society women learn to scrutinize their appearance to comply with the controlling masculine gaze. How they are viewed by men determines their identity and success in life. Thus, concerns with apparel permeate the feminine sphere and, not surprisingly, enter the imaginary of women poets. An analysis of texts by María Elvira Lacaci, María Benetyo, Blanca Sarasua, Francisca Aguirre, Pino Betancor, María Victoria Atencia, and Elsa López reveals that dress imagery is women into a broad thematic gamma: metapoety, class inequity, female oppression, self-representation, and matriarchal linage.

KEYWORDS: Spanish Generation of the 1950s, women's poetry, dress, masculine gaze, María Victoria Atencia, María Beneyto, Elvira Lacaci.

Apesar de un contexto socio-político de posguerra poco favorable a su éxito, las poetas de la Generación del 50 logran ser innovadoras y precursoras del boom de la poesía femenina de la década de los 90. De una forma moderada e indirecta las veteranas de medio siglo se enfrentan con el encierro femenino en espacios y roles predeterminados y con la represión sexual. Por otra parte, reivindican las experiencias, prácticas y funciones de las mujeres y abordan temas metapoéticos, sociales y metafísicos. En el proceso de dejar constancia de sus perspectivas íntimas y colectivas, las poetas elaboran una imaginería indumentaria impactante y original. Este lenguaje figurativo se manifiesta en la poesía canónica —en "Vino, primero, pura" de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo— pero las mujeres tienen una relación particular con las imágenes de la vestimenta. La exigencia milenaria impuesta por el domino de la mirada masculina de cuidarse la apariencia adscribe a la indumentaria femenina una significación fundamental para ellas. Las mujeres de la Generación del 50 descubren en esa relación histórica con la ropa una fuente para enriquecer la expresión poética.

La mirada controladora

Las observaciones del historiador del arte John Berger clarifican la relación de las mujeres con el vestir. Berger explica que en el patriarcado la jerarquía del poder se concentra en la mirada masculina. Como históricamente el destino de la mujer depende de un hombre —padre, hermano, marido— ella en todo momento y en cualquier situación necesita tener en cuenta cómo ellos la juzgarán. Las mujeres se sienten obligadas a escudriñar su propia apariencia porque al final cómo se las ve determina su éxito en la vida. Así para la mujer el acto de mirar se desdobla: el mirar es masculino y lo mirado (ella misma) es femenino. Berger describe las consecuencias de la mirada desdoblada:

> *Men act* and *women appear*. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves […] Thus she turns herself into an object—and most particularly an object of vision: a sight (Berger, 1972: 47).[1]

Laura Mulvey reelabora las observaciones de Berger desde una perspectiva sicoanalítica, fundamentándose en el análisis del cine en vez de la pintura. Mulvey propone como base de la diferencia sexual el control de las imágenes, que ella relaciona con la mirada erótica masculina: "In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly"[2] (Mulvey, 1999: 837). La codificación visual de la mujer acaba encerrada en el bina-

[1] *Los hombres actúan* y *las mujeres aparecen*. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. […] De este modo (ella) se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión". Todas las traducciones al inglés de este artículo son de la autora.

[2] "En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se divide entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías en la figura femenina que construye su apariencia conforme con esa mirada".

rismo patriarcal erótica/pudorosa. En ambos casos la mirada masculina controla el cuerpo femenino.

El vestir como sistema semiótico comunica múltiples distinciones sociales: la etnia, la nacionalidad, la época histórica, la edad, la clase social, la profesión; pero, como recalca E. Crawley, la distinción más importante es la del género (cit. en Barnes y Eicher, 1993: 10). En la clasificación de la indumentaria es frecuente no destacar la preponderancia de lo visual, sino también del género sexual (Barnes y Eicher, 1993: 17). Antes que la palabra, la indumentaria anuncia la condición femenina. Como la identidad de la mujer depende de su apariencia, el armario se convierte en mueble esencial. El acto de abrirlo y probar varios trajes delante del espejo —los ojos masculinos— no se limita a las adolescentes. La ropa como elemento esencial de la esfera femenina invade los terrenos sensuales y afectuosos: texturas, colores, diseños, prendas hechas a mano, memorias, comunicación intergeneracional, lazos familiares y amistosos. Para la mujer la ropa es parte íntegra de una identidad inculcada durante siglos. Las poetas, inmersas en la cultura de mirada masculina/apariencia femenina encuentran en la indumentaria una materia prima muy suya para elaborar una imaginería propia.

Precursoras

Para el estudio de la poesía femenina actual es esencial recordar que existe una tradición femenina desde hace siglos, aunque frecuentemente apartada u olvidada. El conocimiento de las obras de las antecesoras contribuye a analizar con mayor precisión y profundidad textos posteriores. El estudio de Amy Kaminsky sobre las referencias al vestir en la obra de María de Zayas (1590-1661) lo confirma. Después de notar que la crítica falocéntrica trivializa las imágenes indumentarias en *Desengaños amorosos* por suponer que las escritoras solo abordan temas decorativos sin sustancia, Kaminsky refuta la falsa presuposición destacando las contribuciones de Zayas:

> By deeming it [feminine culture] worthy of codification in art, Zayas validates and values women's real experience and

> knowledge. The decorative, symbolic iconographic and narrative functions of clothes […] show that women's realm of experience is a rich source for literature (Kaminsky, 1988: 391)[3].

Dando un salto al inicio del siglo XX sobresale el nombre de Josefina de la Torre (1907-2002). Catherine Bellver señala que la feminización de su mundo poético se manifiesta en referencias a prendas de vestir y al tejer y coser. Esta constelación de referentes se convierte en "instruments of subversion, avenues of self-expression, and the sustances of the reality of confinement to the domestic sphere"[4] (Bellver, 2001: 113). Al contrario de algunas de sus contemporáneas, como Concha Méndez (1898-1986), quien hace alarde de vestirse de esquiadora, pilota y nadadora, de la Torre no intenta borrar la diferencia del género señalado por la indumentaria, sino opta por referirse a una ropa femenina tradicional de encajes y bordados. Lo que llama la atención es su forma de engarzar referencias al vestir en poemas que no tratan cuestiones del género sexual. "Mi falda de tres volantes" (*Poemas de la Isla*, 1930), por ejemplo, es "un grácil juego de recomposición cubista de la realidad según el 'objeto' al estilo de los *ultraístas*" (Santana, 1989: 16). No existe todavía una historia completa de la imaginería indumentaria en la escritura femenina de España, pero desde los años 1990 la crítica feminista ha aportado contribuciones significativas. Este estudio, enfocado en las poetas de la Generación del 50, participa en esta labor colectiva.

Las codificaciones del vestir en las poetas de medio siglo

Como umbral al análisis de poemas, señalamos que en 1951 Adelaida las Santas fundó en Madrid, junto a Gloria Fuertes y María Dolores de Pablos, una tertulia literaria de mujeres bautizada con el nombre de

[3] "Al estimarla (la cultura femenina) digna de la codificación en el arte, Zayas valida y valora la experiencia y el conocimiento reales de las mujeres. Las funciones decorativas, simbólicas, iconográficas y narrativas de la ropa […] demuestran que la esfera de la experiencia femenina es una fuente de riqueza para la literatura".

[4] "instrumentos de subversion, avenidas de autorrepresentación, y la substancia de la realidad del encierro en la esfera doméstica".

"Versos con falda". El nombre y las actividades del grupo constituyen un reconocimiento de la posición marginal de las escritoras y su empeño de participar en el ámbito cultural. Un poema recitado en la tertulia, también titulado "Versos con faldas", ironiza con humor subversivo cómo tendrían que ser las poesías escritas por mujer para que fueran bien vistas, qué ropaje sería lo más adecuado. Los primeros versos establecen el tono brioso:

> ¿Cómo serán éstas?
> ¿Serán faldas cortas?
> ¿Serán faldas largas?
> ¿De percal o seda?
> ¿Lisas o plisadas…? (*apud* Payeras, 2009: 63)

"Versos con falda", la tertulia y el poema, reconocen implícitamente el impacto de la mirada masculina en la construcción de la identidad femenina y en la relegación de las mujeres a un espacio distante del centro cultural.

No es extraño que las prendas de vestir, tan presentes en la esfera femenina, emerjan en el discurso poético de las escritoras. Lo que es menos esperado es la variedad temática que colectivamente las poetas abordan utilizando la imaginería indumentaria. Para las poetas de la Generación del 50 el abanico temático incluye la metapoesía, denuncias de la injusticia clasista, protestas en contra de límites asfixiantes y en contra de la represión sexual, la autorrepresentación, y la reivindicación de la matrilinealidad.

Vestidos metapoéticos

La metapoesía de María Elvira Lacaci (1916-1997) enfatiza un antiesteticismo que apuesta por la palabra "sencilla/casi pobre" (Lacaci, 1963: 11). José Luis Cano subraya "el desnudo realismo con que la autora trataba los temas, sometiéndolos a una voluntaria orfandad de galas retóricas" (Cano, 1974: 182). Como Gloria Fuertes, Lacaci desea hablar con claridad para que la entienda el pueblo y los marginados: "Me siento vagabunda de las Letras./Quiero comer mi pan con el mendigo. Beber vino de todos" (Lacaci, 1963: 13). El estilo directo y la escasez de figuras retóricas y tropos no disminuyen la fuerza expresiva; al contrario, las figuras presentes, como las imágenes indumentarias, conllevan una compleja síntesis afectiva y conceptual.

Con frecuencia Lacaci emplea alusiones a la ropa para contrastar un estilo esteticista con otro coloquial y directo, categorizado por ella como rebelde. En "La palabra" (*Al este de la ciudad*, 1963), por ejemplo, la voz poética, dirigiéndose directamente a 'la palabra' refiere a un vestido de tela delicada para expresar su desagrado con el embellecimiento superficial: "A veces,/vas a brotarme de organdí vestida (sin querer/me florece el lenguaje de otros seres)" (Lacaci, 1963: 11). El poema "El traje nuevo" (*Humana voz*, 1956) de nuevo elabora la imaginería indumentaria para contraponer una poesía 'correcta' y decorativa con otra andrajosa. El sujeto poético reconoce que su manera independiente de escribir crea una apariencia poco presentable ("No. No es correcto. Lo sé,/el presentarme así todos los días./A mi modo. Rebelde"), y propone adaptarse a un estilo refinado: "Voy a vestirme el traje de etiqueta" (Lacaci, 1956: 41). Con ironía sutil los versos finales de "El traje nuevo" reiteran la imposibilidad de conformarse con las "almidonadas frases/con puntillas/y lazos/de colores vistosos" (Lacaci, 1956: 42).

Denuncias de códigos de comportamiento femenino asfixiantes

María Benyeto (1925-2011), otra figura destacada de la Generación del 50, siempre rechazó los encasillamientos, tanto del género sexual como de los estilos poéticos. En su poesía cuestiona la identidad femenina fosilizada prevalente durante la posguerra española. Tanto el régimen como la iglesia esperaban que la mujer fuera sumisa, servicial, hogareña, dependiente, pudorosa y poco sabia. En "Museo romántico" (*Para desconocer la primavera*, 1994), por ejemplo, Beneyto alzó la voz para denunciar la desolada inmovilidad femenina. Si el título del poema indica que la dama descrita es del siglo XIX, la primera estrofa confunde el pasado con el presente al localizarla delante del televisor. Al asomarse a la luz de la pantalla —signo de una abertura al mundo— no ve más que perdurables sombras y oquedades. La segunda estrofa introduce imágenes indumenta-

rias, inicialmente para recalcar que el modelo de mujer decimonónico es inválido para el presente. Las "románticas blondas" y los abanicos comunican la caducidad de la pasividad y la fragilidad como atributos femeninos, y también del espacio interior privado como única esfera. El color del vestido, negro, sugiere una existencia que equivale a la muerte en vida:

> Románticas blondas. Abanicos que huyen
> —no abanicos no, son golondrinas
> que exhiben plumón y ala— rozan
> la fiebre del latido.
> Dama en negro (travestida tal vez
> de golondrina)
> asomada al pequeño barandal del aire
> para no ser jamás. (Beneyto, 1994: 30)

La palabra "travestida" introduce la noción de un ser dividido. La apariencia exterior no coincide con quien es en realidad la dama. La golondrina, el ser interior asfixiado, pero potencialmente vital y activo ("plumón y ala"), no logra librarse, y la mujer se queda sola e inmovilizada en la construcción patriarcal del género, una pieza de museo.

Otra poeta que emplea la imaginería indumentaria para hablar de los asfixiantes límites impuestos es Blanca Sarasua (1939), por edad al borde entre la Generación del 50 y la del 70. Sus primeros libros reflejan las consecuencias de haber sido socializada como mujer durante el franquismo. A la edad de cuarenta y cinco años publicó su primer libro de poesía y a partir de entonces iba rompiendo el silencio inculcado en su generación que "siempre habló en voz baja/por los largos corredores del silencio" (Sarasua, 1986: 56). Sarasua explica que para ella la poesía es: "una forma de preguntar, incordiar, constatar que existimos […] crear un problema […] que rompa el mundo sumiso y aburrido que hemos creado, en el que nos dicen qué tenemos que hacer, cómo y cuándo" (Ugalde, 2007: 471). En "A una muñeca antigua," utilizando alusiones a la ropa, expresa una sensación de asfixia. El yo poético, como la muñeca, se siente "amortajada de moaré y sombrero" (Sarasua, 1986: 64).

Sarasua crea un espacio poético donde expresar su inconformidad y frustración con la represión sexual de las mujeres. Como señala María Payeras con respecto a la posguerra, "la virginidad es sólo un aspecto de la moral sexual aplicada a la conducta femenina en una sociedad que identifica a la mujer perversa con la mujer sexualmente activa" (Payeras, 2009: 280). En el poema "Una buena pregunta" (*Ballestas contra el miedo*, 1990) una imagen indumentaria hace transparente el impacto psicológico negativo de la represión sexual: "Después del cuello y hacia abajo, era la nada […] Generación sin cuerpo/de tristes guantes blancos" (Sarasua, 1990: 29). El sistema semiótico del vestir comunica la conformidad o inconformidad con las normas. Los guantes blancos señalan un comportamiento decoroso, 'correcto'. La personificación, "tristes guantes blancos", por otra parte, desvela las consecuencias de la obediencia: la vida ensombrecida de las mujeres cuyo deseo erótico se censuraba con más empeño que el del hombre (Payeras, 2009: 278).

Poesía ética: el clasismo

Francisca Aguirre (Alicante, 1930), otra poeta de publicación tardía y por lo tanto apartada tanto de las antologías de la Generación del 50 como de las de los poetas del 70, publicó su primer libro, *Ítaca*, en 1972, al cual han seguido nueve tomos. Al intentar definir su poesía Aguirre habla del "sueño de comunicar" y añade que para ella la poesía es también, "como dijo Pablo Neruda, una manera de confesar que he vivido. Siempre he pensado que, para bien o para mal, somos Historia" (Ugalde, 2007: 291). Su historia personal, velada pero presente en su poesía, son memorias traumáticas de la niñez durante los años de guerra y la posguerra. Aguirre vivió personalmente de niña un exilio en Francia con su familia, luego a los diez años la vuelta a Madrid y a la carencia, y la encarcelación y ejecución de su padre por el régimen franquista. Además de exponer el impacto de la política nacional en la vida íntima, indaga sus experiencias como mujer, un aspecto de su obra que subraya John C. Wilcox: "[S]he provides an antagonistic vision of a woman in the patriarchal Spanish society of the 1960s

and 1970s. Her gynopoetics challenge the andocentric vision of her culture […]"[5] (Wilcox, 1997: 234).

La elaboración de la imaginería indumentaria sobresale en el poema "Esta vida, hay que ver, qué desatino" (*Los trescientos escalones*, 1977), una memoria/reflexión sobre la pobreza de la posguerra. Con lenguaje inventivo, ingenioso y coloquial, Aguirre retrata las penurias cotidianas. El texto profundiza la cuestión ética del clasismo al hacer transparente la indiferencia de "los seres más afortunados" frente a los graves apuros económicos de la gente a su alrededor. El clímax del extenso poema —ochenta versos— es una explosión emotiva de los desheredados: "pero a veces, algo que se asemeja al odio/nos corre por la sangre y nos agranda/como un hambre voraz y justiciero" (Aguirre, 1977: 63).

Lo atrayente para nuestro análisis es el uso original de alusiones a la ropa para sintetizar la dura realidad de la posguerra y la complejidad emotiva de soportarla. Las imágenes figuran en dos secciones del poema. La primera, extendida a lo largo de quince versos, combina la descripción con verbos activos en primera persona para expresar tanto las dificultades como el esfuerzo de enfrentarlas.

> Esta vida tan remendada,
> a la que tantas veces le saqué el dobladillo
> para alargarla un poco más,
> esta vida que llevo, que mantengo,
> a veces (sólo a veces, cuando estoy muy cansada,
> o muy triste o muy sola o todo en una vez)
> me parece un vestido tan raído,
> un traje de segunda mano,
> algo que nunca fue estrenado,
> algo que usaron otros y que yo, pobre desde siempre,
> hundida en la miseria desde siempre,
> lavé y planché, cosí, zurcí agujeros
> hasta dejarla decentita,

[5] "Ofrece una visión antagónica de la mujer en la sociedad española patriarcal de los años 1960 y 1970. Su ginopoética reta la visión androcéntrica de su cultura".

> hasta darle un aspecto de decoro
> y lucirla con esa dignidad
> que sólo son capaces de poseer los pobres,
> aquellos que han conocido la carencia
> desde mucho antes de nacer. (Aguirre, 1977: 61)

La pobreza impone una vida de trapo, de prendas raídas y remendadas, y siempre de segunda mano. El esfuerzo necesario para seguir adelante es enorme y requiere creatividad. A la vida/vestido se le hace de todo para que sirva: sacar el dobladillo, planchar, lavar, coser y zurcirla. El resultado no es un lúcido traje elegante como llevan las mujeres de la clase privilegiada, sino la dignidad de los pobres. Con un ingenioso discurso indirecto, se reprende a los pudientes a la vez que reivindica las calidades valiosas de los desamparados. La segunda imagen, que reitera la creatividad requerida para sobrevivir, es una americana vieja, tan remendada que es "una obra de arte" (Aguirre, 1997: 63). Sin embargo, algo siempre delata su "aire de recompostura" y su "lustre tan ficticio" (Aguirre, 1997: 63). La hablante se muestra compasiva y desea consolar la vida/tela tan desgastada de los demás. La ingeniosa elaboración de la imaginería indumentaria en "Esta vida, hay que ver . . ." abre lecturas más allá de una condenación del clasismo y la valorización del ingenio de los necesitados. Wilcox, por ejemplo, propone que el poema reafirma la visión no-trascendentalista característica de la obra de Aguirre: "Clearly, Aguirre wants to undermine masculine visions of control, totality, and analytic ratonality: life is not a solider's fort; it's a scrap of cloth […]"[6] (Wilcox, 1997: 240).

El atuendo de la autorrepresentación

La representación de la mujer en el arte y la literatura occidentales refleja una identidad binaria patriarcal: o santa o bruja. Gradualmente, y en la actualidad a un paso más acelerado, las escritoras adquieren la autoridad literaria para constatar, ellas mismas, quiénes son. Proponen identidades que se ajustan a sus experiencias, sentimientos y sus visiones de

[6] "Obviamente Aguirre propone socavar visiones masculinas de control, totalidad y racionalidad analítica".

plenitud. Las poetas de la Generación del 50 aceptan el reto de abrir un espacio textual para la autorrepresentación y con frecuencia recurren a la imaginería indumentaria para explorar y formular identidades.

"La falda" (*Las dulces viejas cosas*, 2001) es un poema característico de la obra de Pino Betancor (1928–2003): emotivo, sensual y perspicaz. Una sensación de serena alegría fluye entre reflexiones sobre la vejez y el género. La poeta relaciona la autorrepresentación con el ocaso de la mirada masculina. "La falda" narra cómo un día el yo hablante escoge qué ponerse, consciente de cómo reaccionará a la selección el *tú* interlocutor, quien, por indicaciones textuales, es el esposo. La espina dorsal estructural del poema contrapone dos categorías de ropa: la vieja cómoda, que consiste en una falda "de tela desvaída, tantas veces lavada, usada" y una blusa "gastada", y la elegante, prendas guardadas en el gran armario: "más preciadas./Oscuros terciopelos,/suaves sedas de Italia" (Betancor, 2001: 11,14).

La ropa vieja introduce en el texto el mundo cotidiano de yo poético, lo que le es familiar y cómodo, y se convierte en signo de la autorrepresentación. La falda y la blusa son amigas de la protagonista, y no sólo por el uso prolongado. La forma en que se adaptan al cuerpo indica una relación íntima, como si fueran parte de su ser. La blusa "ofrece su caricia más íntima/a mis senos", y la falda:

> se ciñe a mi cintura
> tan impalpablemente,
> que casi ni la siento resbalar
> suavemente, rozando mis caderas. (Betancor, 2001: 11)

Es de notar que las dos categorías de prendas, las dulces viejas y las lujosas del armario, inducen reacciones contrarias en el 'tú'. La blusa provoca burlas: "Y esa blusa, gastada/de la que tú te ríes/cuando me la ves puesta" (Betancor, 2001: 11). En cambio, los vestidos suntuosos, con la capacidad de transformar a la mujer en espectáculo, inducen una reacción inversa: "Los hermosos vestidos/con que te gusta verme" (Betancor, 2001: 14).

Una razón que motiva al sujeto poético a optar por sus prendas amigas es la edad avanzada, inferida por la metonimia "la dulce penumbra

de la tarde", que exige comodidad, pero las últimas líneas enfatizan otra razón: el fin de la mirada femenina desdoblada. El sujeto poético le pide perdón al tú interlocutor para luego asumir con alegría una identidad libre de la mirada masculina:

> Perdóname que elija
> entre el placer de verme
> hermosura ante tus ojos,
> esta humilde alegría
> de verme como soy. (Betancor, 2001: 14-15)

Si la mirada erótica y vigilante masculina determina la identidad femenina, como propone Mulvey, entonces ponerse la vieja falda es un acto que repercute en las bases patriarcales, trasfiriendo a la mujer la autoridad de autorrepresentarse (Mulvey, 1999: 837).

Además de deconstruir la mirada controladora, el poema proyecta una visión erótica femenina libre de jerarquías. Alicia Ostriker explica que el ardor femenino "has been chained to submissiveness. To love, for a woman, has meant to yield, to 'give herself'"[7] (Ostriker, 1986:165). Ostriker añade que en la poesía escrita por mujeres se expresa un anhelo intenso por alcanzar una relación amorosa no definida por el dominio y la subordinación, sino basada en la mutualidad, la continuidad, el tacto (Ostriker, 1986: 165). Luce Irigaray relaciona la visión erótica imaginada por las mujeres con los papeles contrariados de los sentidos de la vista y el tacto: "The supremacy of seeing has too often transformed our amorous relations into a sort of master-slave sruggle for subjecting the other through looking at"[8] (Irigaray 2011: 137). Irigaray proyecta las consecuencias de favorecer al tacto más allá del contexto erótico femenino: "We have to discover a new relationship with knowledge which takes into account the importance of

[7] "ha estado encadenada a la sumisión. Amar para una mujer, ha significado ceder, 'entregarse'".

[8] "La supremacía de la vista ha transformado demasiado frecuentemente nuestras relaciones amorosas en una especie de lucha amo-esclavo por someter al otro por medio de mirar".

touch in the constitutions of our own individuation and our relationships with other(s)"[9] (Irigaray, 2011: 138).

En "La falda" la presencia de las telas —los hilos desvaídos, la suavidad de las prendas viejas, y la sensación deliciosa del terciopelo y la seda— cambia el balance de los sentidos a favor del tacto. El contacto de la ropa con la piel —el roce entre la falda y las caderas y la forma en que la blusa acaricia los senos— lo acentúa aún más. La experiencia táctil con las "amigas de mi cuerpo" (Betancor, 2001: 12) es placentera físicamente y gratificante emocionalmente, y sugiere que la autorrepresentación en el poema abarca una forma distinta de relacionarse eróticamente. El dominio de la vista se transforma en la mutualidad del tacto.

El poema "Con tacones altos" (*Al este de la ciudad*) de María Elvira Lacaci representa otra vertiente de la autorrepresentación. El poema se aleja de la temática del género sexual para centrarse en un estado de ánimo angustioso. El sujeto poético se sincera consigo mismo rehuyendo disfraces que encubran el ser íntimo. El lenguaje figurativo indumentario comunica la aspiración de quitarse las máscaras y enfrentarse con el dolor, pero además tiene una consecuencia secundaria: reflejar el fuerte arraigo de la mirada desdoblaba femenina y el poder de la mirada masculina de transformar a las mujeres en objetos sexuales.

El yo hablante describe en primera persona cómo se vestía anteriormente, dejando entre líneas su inconformidad con la moda:

> Y yo llevaba un gorro
> muy moderno. Parecía
> una extraña cazuela.
> Unos tacones leves y muy altos.
> Un abrigo atrevido.
> Unos guantes y un bolso de color avellana.
> Los labios y los ojos pintarrajeados. (Lacaci, 1963: 33)

[9] "Tenemos que descubrir una nueva relación con un conocimiento que tenga en cuenta la importancia del tacto en la constitución de nuestra propia individualización y de nuestras interrelaciones con el otro".

La reacción de la gente de la calle a su estilosa vestimenta deja constancia de que la mirada se diferencia por el género:

> No debía de ir mal.
> Las mujeres
> volvían la cabeza
> para mirar la hechura del abrigo.
> Los hombres . . . (Lacaci, 1963: 33)

Las mujeres, sin duda subconscientemente sensibles a cómo las enjuiciarían los hombres, aprueban su apariencia, sobre todo la hechura del abrigo. La reacción de los hombres se expresa con una elipsis, indicando el tabú de hablar en voz alta de la sexualidad durante el apogeo de la represión femenina en la España de posguerra. La mirada masculina que transforma a la mujer en objeto sexual queda aludida de forma discreta.

El proceso de autoconocimiento requiere una franqueza tal que no valen los ridículos disfraces: "Pero yo,/bajo la piel y aquella vestidura de comparsa,/llevaba otro ropaje de un tejido muy denso. Era de angustia" (Lacaci, 1963:34). Para expresar la soñada liberación del doloroso desasosiego (el "tejido muy denso"), igualmente recurre a la vestimenta, escogiendo ropa que permitirá el libre movimiento: "Y añoré/mi pelo suelto, mis zapatos bajos,/mi abrigo deportivo" (Lacaci, 1963:34). En el proceso de expresar la pujante angustia íntima, el poema deja entrever el poder de la mirada patriarcal y reivindica el mundo femenino de la ropa como fuente de la imaginería poética.

"Godiva en blue jean" (*El mundo de M. V.*, 1978) de María Victoria Atencia (Málaga, 1930) es un poema-espejo en que la protagonista Godiva/yo hablante se contempla. El proceso de autoconocimiento expuesto contrapone y entrelaza dos imágenes distanciadas por unos nueve siglos:

> Cuando sobrepasamos la raya que separa
> la tarde de la noche, pondremos un caballo
> a la puerta del sueño y, tal lady Godiva,
> puesto que así lo quieres, pasearé mi cuerpo
> —los postigos cerrados— por la ciudad en vela...
> No, no es eso, no es eso; mi poema no es eso.

Sólo lo cierto cuenta.
Saldré de pantalón vaquero (hacia las nueve
de la mañana), blusa del "Long Play" y el cesto
de esparto de Guadix (aunque me araña a veces
las rodillas). Y luego, de vuelta del mercado,
repartiré en la casa amor y pan y fruta. (Atencia, 1984: 79)

La leyenda de Lady Godiva se basa en una figura histórica inglesa del siglo XI. En la década de los 1970 en España la novedad de los *blue jean* se incorpora en el ropero de las mujeres, lo cual lleva a suponer que la segunda mujer es de esa época, como la autora misma. La división del poema en dos partes, cinco versos cada una más una transición central, acentúa la yuxtaposición de dos identidades.

La primera parte se enfoca en la leyenda de Lady Godiva, quien por apoyar a la gente necesitada del pueblo de Coventry, le pidió a su esposo, el conde Leofric, que bajara los impuestos. Éste contestó que sí con la condición de que ella se paseara desnuda a caballo por las calles del pueblo. Godiva aceptó el reto, pero, por su ingeniosa creatividad, sin sacrificar el pudor. Se cubrió la desnudez con sus largos y abundantes bucles y acordó con el pueblo que cerrara las contraventanas. El yo hablante, junto con los lectores, entra en un mundo onírico ("noche", "la puerta del sueño") de leyendas y mitos que guardan y transmiten representaciones culturales de la mujer.

El poema subraya que el paseo por el pueblo no depende de la voluntad de Godiva sino del Otro: "Puesto que así lo quieres". El *tú* interlocutor es ambiguo, podría ser, por ejemplo, el yo poético con una identidad fragmentada. Sin embargo, por el contexto de la leyenda, es probable que sea el esposo, una presencia sugerente de la mirada masculina. Otro elemento que prevalece de la época legendaria es la práctica social de ver el cuerpo femenino como objeto sexual. El simbolismo del caballo, que enmarca la escena ("pondremos un caballo a la puerta del sueño"), introduce la presencia del deseo impetuoso, la virilidad y la sexualidad (Julien, 1996: 207). La primera estrofa cierra con hincapié en la mirada: "Por la ciudad en vela….". A pesar de "los postigos cerrados" ella "sigue percibiendo los

ojos que le acechan" (Thompson, 2002). Retazos de la historia del poder de la mirada masculina asoman en este nebuloso retrato de Lady Godiva.

Los versos de transición, "No, no es eso, no es eso; mi poema no es eso. Sólo lo cierto cuenta", desautorizan la imagen de la Godiva mítica y el mundo legendario que habita, pero en vez de borrarla completamente la poeta opta por vestirla con ropa y atributos relacionados con una mujer contemporánea (Thompson, 2002). La transición separa las dos imágenes, pero igualmente abre una puerta por la cual el yo poético pasa del pasado mítico a la realidad del presente. Ahora se viste a la moda y de forma cómoda, vaqueros y una blusa "long play". Esta mujer de la actualidad sale por voluntad propia, no por obedecer al Otro, y el cuerpo ya no es un espectáculo a merced de miradas lascivas o críticas. Es de día, no la hora de la entrada de la noche, y la luz de la mañana parece vigorizar a la protagonista mientras desempeña sus quehaceres en el mercado.

En una lectura inicial se podría concluir que "Godiva en blue jean" refuta una anticuada identidad patriarcal de la mujer para luego ofrecer otra, la de una mujer contemporánea con mayor libertad. Pero en este texto, como en la mayoría de Atencia, la aparente sencillez engaña. La eficacia poética reside en la inestabilidad de significaciones que niega una sola interpretación. En una relectura sobresalen las semejanzas, no las diferencias, entre Godiva y yo poético contemporáneo, quienes, por la clarificación "tal lady Godiva," se (con)funden desde el inicio. Las dos salen para proveer a quienes aman para luego repartir "esas substancias esenciales para el bienestar de una familia y comunidad" ("amor y pan y fruta"), (Persin, 1998: 119). La reiteración del acto de amoroso cuidado en épocas temporalmente tan distanciadas realza el valor de un papel íntimamente ligado a la tradicional "existencia, posición y función de la mujer en la sociedad" (Persin, 1998: 119). Habría que notar, sin embargo, que a pesar de la evidente satisfacción e incluso gozo con que realiza los quehaceres el yo poético actual, existe un punto de frustración. El cesto de la compra diaria, metonímicamente las obligaciones domésticas, puede hacer daño: "(y el cesto/de esparto de Guadix (aunque me araña a veces las rodillas)". Las dos figuras son parecidas en otro respecto: la creatividad. Godiva ingenia una fórmula para lograr su meta: aceptar el reto atrevido de su marido,

pero sin humillarse, y la creatividad del yo poético contemporáneo, como autorrepresentación de la autora, se manifiesta en su labor literaria, en el mismo poema que estamos leyendo. La poeta misma afirma que las dos Godivas, como las dos figuras en el poema "Marta y María" "no dejan de ser el desdoblamiento de un 'yo' único" (Atencia, 2009: 39).

Tampoco se trata simplemente de o diferencias o semejanzas. Para captar las sutilezas hay que fijarse en la tensión entre la figura mítica y la contemporánea. Con el "No, no es eso" se deconstruye la mujer definida y limitada por la mirada masculina, pero a la vez se reconocen sus calidades valiosas. En esta perspicaz autorrepresentación, Atencia reconoce la presencia del pasado en el presente. La identidad de la mujer es un proceso, un texto, un cuerpo, cuya indumentaria requiere reiteradas y continuas puestas al día.

Arropando la matrilinealidad

Un paso esencial en la autorrepresentación es virarse hacia el pasado y reclamar una tradición cultural femenina abandonada en los márgenes. Desde mediados del siglo XX la voz colectiva de las poetas españolas va narrando una herencia matrilineal. El rescate y la reinterpretación de olvidadas antecesoras, diosas míticas, profetas y brujas, mujeres bíblicas e históricas y figuras de la literatura y del arte —Eva, Penélope, Salome, Ofelia, Lady Godiva— visibiliza una continuidad cultural femenina, otorgándola legitimidad y autoridad. La recuperación de una herencia matrilineal no se limita a figuras cultas; también tiene una cara cotidiana e íntima, manifiesta en poemas dedicados a indagar los lazos inquebrantables e intensos que unen a las mujeres. Las poetas exploran, sobre todo, las relaciones hija-madre-abuela. El punto de partida suele ser autobiográfico pero los poemas adquieren dimensiones simbólicas y metafísicas. Temporalmente se sitúan en distintos momentos de la trayectoria vital, desde la niñez hasta la muerte, y espacialmente predomina la domesticidad. El perfil de la madre tiene diferentes vertientes: una fuente de afectividad y apoyo, una persona admirable por su actividad, esfuerzo y constancia, y como anciana o como memoria. Se corta el cordón umbilical pero, según la perspectiva

de las poetas, jamás se renuncia al vínculo hija-madre. Es un elemento inconfundible del ser íntimo.

La obra de Elsa López (1943) ejemplifica la recuperación del legado matrilineal íntimo en poemas dedicados a la madre y a la abuela, cuya fuerza expresiva se intensifica con la imaginería indumentaria. López destaca la presencia en su poesía de "paisajes interiores" y "descripciones idealizadas por la memoria", y añade que son pretextos "para reconocerme" (Ugalde, 2007: 518). Una de las intimidades que descubre y revela es el enorme espacio que ocupa la madre y la abuela en el "territorio íntimo del alma" (Ugalde, 2007: 518). En "Recuerdo aquella imagen de la abuela..." (*El viento y las adelfas*, 1973) la autora transforma un recuerdo del vestido de la abuela en una imagen de vitalidad imperecedera: "El suave balanceo de los lunares blancos/camino del cantero" (López, 1973: 25), y en "El armario" (*Cementerio de Elefantes*, 1992) la voz lírica, al abrir las puertas del guardarropa, descubre la esencia inalterable de su herencia matrilineal: "y yo supe que allí estaba escondida el alma de la casa,/el olor de la abuela recién planchado,/la falda de la madre rozando paredes/sus zapatillas blancas,/y el beso que le daba las noches de tormenta" (López, 1992: 38).

En "La madre adoptó la postura…" (*Del amor imperfecto*, 1987) el dolor de la ausencia física de la madre se atenúa con la creación poética de un tiempo monumental que la transforma en una presencia eterna, casi mítica.

> La madre adoptó la postura
> sin peso
> de las madres,
> el vestido de plata
> —plateado—
> como el vuelo transparente de un ave.
> Y se quedó encerrada
> en el fanal del tiempo
> haciendo de columna,
> de brazos,
> de barrotes.
> Lo demás no importaba. (López, 1987: 27)

La elevación de la madre biográfica al nivel heroico depende de la sutil y fluida transformación textual de la madre con su "vestido de plata" en monumental columna luminosa. La clarificación de que el "vestido de plata" es más precisamente "plateado" elimina el peso del metal, sin eliminar la luminosidad. La ligereza, ya aludida en la segunda línea ("sin peso") se refuerza con la clarificación permitiendo una metamorfosis de la imagen de la madre en "vuelo transparente de un ave", con sus connotaciones de ascenso vertical, ser enaltecido y espíritu elevado. Las líneas 7-9 igualmente señalan una metamorfosis. Esta vez la luminosidad del vestido deviene un fanal, brillante y erecto como un prodigioso monumento. La luz implica lo sagrado, la veneración, y también la sabiduría de repartir el afecto ("brazos") y la protección ("barras"). Para la hija la relación es esencial: "y lo demás no importaba".

"Color de rosa" (*Los sueños*, 1976) de María Victoria Atencia, otra revalidación de la matrilinealidad, expresa una intensa emoción agridulce provocada por la presencia de la madre que se desliza hacia la muerte. La anciana enferma recupera momentáneamente la ilusión juvenil al ponerse, con la ayuda del sujeto lírico/hija, un querido traje viejo de color rosa pálido. Aquí la alusión a la prenda le sirve a Atencia para comunicar con precisión la relación afectiva hija-madre en un momento determinado de la trayectoria vital de ambas. El nombrar objetos de la indumentaria femenina —el traje de color rosa, el collar de azabache y la camisa de malteado georgé— expresa de forma original las sutilezas de una relación que parece estrecharse y dulcificarse con la vejez de la madre (Atencia, 1984: 56).

Conclusión

Ann Rosalind Jones, en su estudio de la lírica amorosa europea escrita por mujeres entre 1540 y 1620, llega a la siguiente conclusión: "The more I read of their lyrics, the more I recognized that they had found ways to maneuver within the chastity-silence equation, men's ownership of education and publishing, and the masculine perspective built into erotic conventions"[10] (Jones, 1990: 2). Lo mismo se podría concluir sobre la elaboración de la imaginería indumentaria por las poetas de la Generación del 50. Encontraron cómo maniobrarse dentro de una cultura social que las transformaba en objeto visual. La norma femenina opresiva de *mostrarse*, marcada por la apariencia física, sobre todo por la indumentaria, deviene caudal expresivo. Las prendas del ropero sirven tanto para desautorizar la mirada controladora como para legitimar la esfera femenina; también la imaginería indumentaria dota de originalidad la autopresentación y la expresión de preocupaciones metapoéticas y sociales.

[10] "Cuanto más leo su lírica, más reconozco que encontraron cómo maniobrar dentro de la fórmula castidad-silencio, con los hombres como propietarios de la educación, de la publicación y de la perspectiva masculina de las convenciones eróticas".

Recibido: 4/2/2017

Aceptado: 27/4/2017

Referencias bibliográficas

Aguirre, Francisca (1977), *Los trescientos escalones*, San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

Atencia, María Victoria (1984), *Ex Libris*, Madrid: Visor.

--- (2009), *El oro de los trigres,* Belamádena: e.d.a. libros.

Barnes, Ruth y Eicher, Joanne B. (1993), *Dress and Gender. Making and Meaning,* Providence: Berg.

Bellver, Catherine G. (2001), *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties,* Lewisburg: Universidad de Bucknell.

Beneyto, María (1994), *Para desconocer la primavera*, Madrid: Torremozas.

Berger, John (1972), *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.

Betancor, Pino (2001), *Las dulces viejas cosas,* Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

Cano, José Luis (1974), *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid: Guadarrama.

Irigaray, Luce (2011), "Perhaps Cultivating Touch Can Still Save Us", *Sub-Stance. A Review of Theory & Literary Criticism*, 40.3, pp. 130-140.

Julien, Nadia (1996), *The Mammoth Dictionary of Symbols: Understanding the Hidden Language of Symbols*, New York: Carol and Graf Publishers.

Jones, Ann Rosalind (1990), *The currency of Eros*, Bloomington: Universidad de Indiana.

Kaminksy, Amy Katz (1988), "Dress and Redress: Clothing in the *Desengaños amorosos* de María de Zayas y Sotomayor", *Romantic Review*, 79.2, pp. 377-391.

Lacaci, María Elvira (1956), *Humana voz*, Madrid: Rialp. Col. Adonais.

--- (1963), *Al este de la ciudad*, Barcelona: Flors.

López, Elsa (1973), *El viento y las adelfas*, Tenerife: Régulo.

--- (1987), *Del amor imperfecto*, Melilla: Rusdir.

--- (1992), *Cementerio de elefantes*, Islas Canarias: Gobierno de Canarias.

Mulvey, Laura (1999), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. de Leo Braudy y Marshall Cohen, New York: Universidad de Oxford, pp. 833-44.

Ostriker, Alicia Suskin (1986), *Stealing language. The emergence of Women's Poetry in America*, Boston: Beacon Press.

Payeras Grau, María (2009), *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Persin, Margaret (1998), "El canon un tiro más (sin apuntar) de cañón: el lugar y la posición de poesía femenina en la España del siglo XX", en *La poesía de María Victoria Atencia: un acercamiento crítico*, ed. de Sharon Keefe Ugalde, Madrid: Huerga y Fierro, pp.109123.

Santana, Lázaro (1989), "Introducción", en Torre, Josefina de la, *Poemas de la Isla*, Islas Canarias: Gobierno de Canarias, pp. 3-16.

Sarasua, Blanca (1986), *El cerco de los pájaros*, Bilbao: Imprenta Amado.

--- (1990), *Ballestas contra el miedo*, Álava: Diputación Foral de Álava.

Thompson, David R (2002), "Cambiar de vestuario a Lady Godiva: la revisión de mitos en la poesía española contemporánea escrita por mujeres", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 22, Universidad Complutense de Madrid. [Consultado el 11 noviembre 2016]: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/godiva.html>.

Ugalde, Sharon Keefe (2007), *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, Madrid: Hiperión.

Wilcox, John C. (1997), *Woman Poets of Spain, 1860-1990*, Urbana: Universidad de Illinois.

UNED. *REI*, 5 (2017), pp. 71-92

TEXTOS Y PARATEXTOS DE LAS POETAS RECOGIDAS EN LA REVISTA *VERBO* (1946-1963)*

XELO CANDEL VILA

Universitat de València
macanvi@uv.es

RESUMEN: En este trabajo se analizan los poemas y las colaboraciones críticas de las poetas mujeres que participaron en la revista *Verbo* desde 1946 hasta 1963 para constatar que, pese al contexto ideológico y político hostil que no les permitía legitimar su voz ni como mujeres ni como escritoras, al menos en esta revista tuvieron una representación digna de ser mencionada.

PALABRAS CLAVE: poesía, siglo XX, revista de posguerra, *Verbo*, mujeres poetas.

---

* Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal "Poéticas del 50: proyecciones y diversificaciones", ref. FFI2013-41321-P (*AEI/FEDER, UE*).

DOI 10.5944/rei.vol.5.2017.18973 ISSN 2340-9029

WOMEN POETS' TEXTS AND PARATEXTS IN *VERBO* MAGAZINE (1946-1963)

ABSTRACT: This essay analyses women poets' poems and critical contributions published in the journal *Verbo* from 1946 to 1963. Despite the hostile political and ideological context that hindered their legitimacy as women and as writers, in this journal, they were granted significance enough to merit an overview.

KEYWORDS: poetry, 20th century, post civil war magazine, *Verbo*, women poets.

En un trabajo anterior, ya me dediqué a la revista *Verbo* (1946-1963), concretamente al papel que José Albi, uno de sus fundadores, había desarrollado como poeta y crítico en ella (Candel Vila: 2016). En aquella ocasión señalé el enorme interés de una revista hecha por dos entusiastas jóvenes valencianos que, a mediados de los años cuarenta, decidieron llevar adelante un proyecto que iría aumentando sus logros hasta llegar a consolidarse como una de las publicaciones señeras de esos años. Sin embargo, la revista no alcanzó ni mucho menos el reconocimiento nacional que tuvieron otras como *Garcilaso*, *Espadaña, Cántico, Caracola, La caña gris* o *Papeles de Son Armadans*. Tal vez ese desconocimiento es debido, por una parte, al hecho de que la revista original nunca ha sido reeditada como ha ocurrido en el caso de otras publicaciones rescatadas progresivamente del olvido y, por otra, sin duda, al talante más provinciano y menos ambicioso de la revista valenciana, reducida al menos en sus inicios a círculos locales y poco académicos.[1] Efectivamente, si acudimos al sumario de los

[1] Quisiera expresar tanto al Centre Documental Casa Joan Fuster de Sueca (Valencia) como a los hijos del poeta José Albi mi agradecimiento por la colaboración prestada para poder consultar la revista *Verbo* (Alicante, ed. Verbo). Todos los números se encuentran encuadernados en cuatro volúmenes por voluntad de los dos directores: el primero recoge los primeros ocho números; el segundo volumen reúne los números del 9 al 20; el tercero, del 21 al 27 y el cuatro, del 28 al 33. Pese a que los trece primeros números no aparecen numerados, sino simplemente con la referencia del mes y

primeros números, vemos que es sustancialmente más breve que el de los números siguientes, tal vez porque la publicación apareció al inicio con una ambición más bien modesta que irá aumentando a medida que la revista alcance mayor relieve. Esto se nota en que los dos primeros números de la revista, fechados respectivamente en marzo de 1946 y en abril-mayo de 1946, aparecieron con el título *Cuadernos Literarios* y es sólo a partir del tercero cuando la revista empieza a llamarse *Verbo. Cuadernos Literarios*. El último número de la revista es el 33, publicado en julio-septiembre de 1963. Los diecisiete años de existencia de la revista son decisivos en el panorama poético español, pues de 1946 a 1963 se produce el despegue hacia una poesía desligada de los imperativos nacionalcatólicos de la inmediata posguerra, tiene lugar el paso del "expresionismo tremendista a la poesía social", en palabras de Ángel Luis Prieto de Paula (1993: 21), y la posterior eclosión de los poetas de medio siglo. Son los años también en los que asistimos a un lento reconocimiento en la esfera pública de la poesía de autoría femenina, desde la cerrazón inicial de los años cuarenta hasta el tímido afianzamiento de sus voces a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, pese a que, todo hay que decirlo, nunca alcanzaran el eco de sus compañeros hombres. La descripción de la revista merece sin lugar a dudas un trabajo aparte debido a la enorme cantidad de poetas antologados, a los debates abiertos sobre el panorama poético de medio siglo, a las traducciones y a las aproximaciones críticas que se recopilaron a lo largo de su trayectoria. No es el momento ahora, pero sí quisiera, al menos para que se vea el alcance de la revista, señalar que la nómina de poetas recogidos a lo largo de sus 33 números de existencia supera con creces los doscientos y de este número el dedicado a mujeres poetas, aunque no es tan cuantioso, sí resulta lo suficientemente relevante como para que consideremos el hecho de poder dedicar ahora un espacio a ellas.

El escenario social de los años cuarenta no era propicio a legitimación de las mujeres escritoras, sus derechos habían quedado mermados con la educación franquista que les negaba la posibilidad de que su discurso tu-

año de publicación, en este trabajo haré referencia a todos ellos con la numeración cronológica correspondiente seguida entre paréntesis del mes y año de publicación para evitar confusiones.

viera el mismo peso que el de sus colegas hombres. Como recuerda Jurado Morales, uno de los hechos que ayuda a entender esa nueva identidad de lo femenino amparada por la oficialidad franquista fue el decreto, fechado el 23 de septiembre de 1936, que prohibía la coeducación en España y que se acrecentó "en los nuevos estatutos y discursos de la Sección Femenina de Falange en los que se insiste una y otra vez en la subordinación y la inferioridad de la mujer con respecto al hombre como misión encomendada por la Patria" (2014: 529). Sin embargo, pese a ese contexto ideológico y social tan poco propicio, resulta patente el interés de los directores de la revista *Verbo* por publicar a poetas mujeres, ya que desde el primer número (marzo, 1946), a pesar de la brevedad del mismo, dos de los diez poetas que aparecen en el sumario son mujeres: Ana María Giner con el poema "Pensamientos" y María Ernestina Martín con dos breves poemas, "Ya no eres el de ayer" y "Un verso". Bien es cierto que ninguno de los tres poemas supone un gran reto poético y adolecen de un tono excesivamente tópico, rimas previsibles y temas recurrentes; el primero de ellos recuperando el tema del mañana que nunca llega, con cierto acento machadiano, el segundo sobre el desamor y el último sobre el valor del verso como ensoñación y determinación vital, con un palpable aliento becqueriano. Este interés inicial por editar voces femeninas se corrobora en el segundo número de la revista (abril-mayo, 1946), donde aparece, siguiendo la pauta de la publicación de presentar pequeños florilegios de algunos autores,[2] la primera

[2] Además de la enorme representación de poemas independientes, observamos una tendencia a homenajear a algunos autores con breves antologías, que en muchos casos van acompañadas de una nota biobibliográfica. Es el caso de Carlos Talamás, con los poemas "Voz de siempre", "Epístola irremediable", "Madrigal", "Versos de la exaltación", "Yugo", "Plenitud" y "Mujer, crepúsculo" n. 10 (febrero, 1948); de Manuel Pinillos con "Motivo", "Soneto ante un retrato", "A un nuevo amor", "Dime", "Presencia", "Reiteración de la amada ausente", "Retorno a Dios" n. 11 (abril-mayo, 1948); de Gonzalo Sobejano con "Al fuego", "Muchacha en oración", "Nocturno", "Deseo", "Silencio de la tierra", "La ola", "Al encuentro" n. 13 (noviembre-diciembre, 1948); de los nueve poemas de *Cantos íberos* de Gabriel Celaya, n. 29 (diciembre, 1954); de una breve antología de la poesía alicantina contemporánea formada por Miguel Hernández, Carlos Fenoll y Ramón Sijé, n. 30 (abril, 1956); de una representación antológica de la joven poesía femenina de México, como veremos, con Margarita Paz Paredes, Dolores Castro, Rosario Castellanos, Enriqueta Ochoa o Gloria Riestra, n. 31 (primavera, 1958); y de una antología de Carlos Salomón en la que encontramos

muestra antológica de poetas mujeres bajo el epígrafe "Poesía femenina" con dos poemas de Mª Ernestina Martín, "Primavera" y "Unión absoluta", que siguen la línea de una poesía amorosa como anhelo de refugio ante el mundo pero de escasa calidad; uno de María de Sales titulado "Viviré para el recuerdo" y otro de Anna Mª Giner titulado "Poema". Llaman la atención dos aspectos: por una parte, el hecho de que las mujeres aparezcan dentro de un apartado dedicado exclusivamente a la poesía femenina, es decir, por oposición a los poetas hombres y, por otra, el hecho de que tanto el tono como la temática de los poemas no respondan a las expectativas creadas por los coetáneos hombres. Se trata en todos estos casos de una poesía que en nada responde al registro poético propio de la época y que sigue respondiendo al modelo más o menos previsible de expresión de la intimidad dentro de las voces de mujeres. María José Porro apuntaba que "(f)ue habitual entre la crítica contemporánea considerar que el intimismo, la cotidianidad, la inspiración juanramoniana o machadiana eran notas específicas de una poesía menor cultivada casi exclusivamente por mujeres" (2013: 222).

A partir del n. 4 (octubrenoviembre, 1946) se comienza a reseñar de manera intermitente a poetas internacionales, en especial a poetas latinoamericanas, debido muy probablemente al contacto que Joan Fuster tenía con Cintio Vitier. Se inaugura así en la revista la sección "Poesía Americana" con la presentación en España de la poeta chilena Stella Corvalán (1913), quien hasta la fecha había publicado *Sombra en el aire* (Ateneo, Buenos Aires, 1940) y *Palabras* (Imp. Universitaria, Santiago, 1943), de quien se publica ahora el poema "Canto al mar", y con dos poemas, "Pastoral" y "Me ha besado en las manos", de la poeta de Costa Rica Myriam Francis. Del mismo número es la primera colaboración de Carmen Conde con "Los adolescentes de Orihuela". Este mismo apartado de "Poesía Americana" continúa en el n. 5 (diciembre, 1946), donde se recogen dos nuevos poemas de la poeta cubana Gloria Castañeda, "Vengo" y "Puente". Junto a ésta encontramos de nuevo la colaboración de Carmen Conde con el poema "Desierto Sajara" —perteneciente al libro *Mi fin en el viento* (1947)— y

los poemas "El camino", "La sed", "Soledad III", "Poema I", "Poema V", "La Historia, I", "El camino", "El secreto I", "El secreto II", n. 32 (eneromarzo, 1963).

se inauguran Mª Esperanza Marina Buendía con el poema "A la Inmaculada Concepción" y Mª Ernestina Martin con "Carta lírica a José Albi en recuerdo de otra Navidad".

Los nombres de las colaboradoras en estos primeros números de la revista parecen repetirse. Por ejemplo, en el n. 7 (extraordinario de primavera) encontramos a la poeta catalana Mª Marcela Sánchez Coquillat con el poema "Jardín íntimo" y de nuevo a la poeta chilena Stella Corvalán con "Preludio de la patria". Y en el n. 8 (julioagosto, 1947), además de a la poeta cubana Gloria Castañeda, que ya había sido recogida en el n. 5, esta vez con un poema de corte más convencional titulado "Pensando en ti", de nuevo otra vez aparecen tanto Mª Marcela Sanchez Coquillat con el poema "Semana Santa vegetal" como Stella Corvalán con el poema "El viento y la muerte". Precisamente, de la poeta chilena se vuelve a hablar en el n. 13 (noviembrediciembre, 1948), dentro del apartado "Señal de libros", donde hallamos una reseña de su libro de poemas, *Alma*, (Valencia, 1948), compuesto por 32 poemas. La reseña crítica va firmada por las iniciales C.T.L y el tono empleado en ella no difiere del usado para hablar de otros libros de la época escritos por mujeres, insistiendo más bien en aspectos convencionales como la delicadez o la frescura a través de poemas en los que palpita "una sensibilidad intensamente lírica y una intuición genuinamente femenina". Estos aspectos, sin duda matizables, continúan forjando una imagen de la mujer encerrada en los temas más íntimos y estereotipados: "Amor, serenidad, melancolía y gozo, trenzan en este libro la selva idílica de los sentimientos. La poetisa se expresa con versos que abren una puerta luminosa a su espíritu". Lo más grave es que se continúa indagando no en la calidad de los versos sino en la parte más personal y convencional de lo que debe ser *lo femenino*: "Los temas son los de la eterna poesía, y aunque el libro no descubre ningún horizonte inédito, tiene la gracia y la frescura de una delicada artesanía florecida entre los dedos enamorados de una mujer".

A partir del n. 9 (octubre-noviembre, 1947) encontramos mayor afluencia y sobre todo mayor variedad en los nombres de las poetas mujeres. La revista empieza a abrirse a las poetas más relevantes de estos años, aquellas que empiezan a ser conocidas a nivel nacional o a aquellas que

mantuvieron una biografía llena de particularidades. Este último caso es el de Trina Mercader, poeta nacida en Torrevieja (Alicante) en 1919 aunque exiliada a Marruecos en 1940, donde fundó la revista *Almotamid*. De ella se publica ahora el poema reivindicativo "Oculto anhelo" en el que predomina la función apelativa a un "vosotros", a los otros que ignoran la verdad de una voz que representa a la de tantas mujeres silenciadas durante la posguerra: "No lo sabréis. He dado siete vueltas a la verdad/para borrar este duro silencio delator que me rodea". La poeta se sitúa en medio de una duda, escoger entre la rabia y la acción o la pasividad y la contemplación asumiendo el papel que la sociedad le otorga: "¡Tranquilizaos! Quiero vivir/ dulcemente enterrada, con vosotros, sin la orilla sedienta/ que me resume toda en esta luz de arcángel". Al final, sin embargo, la poeta asume su rol de pasividad, de madre generosa: "Quiero ser vuestra, sí. Quiero ser sólo madre./ Oh mujer. Mujer sólo, sin reverso ni orilla./ Y amaros en silencio, dulce o pasivamente./ He de negarme, sí. No lo sabréis. Lo juro". Sonia Fernández, en un trabajo sobre la autora, decía que tomar conciencia del otro

> no elude el desconcierto de su irrupción, lo propicia y genera el problema de la identidad y la diferencia: la unidad de la identidad, esto es, la cuestión de lo mismo y el conflicto o contradicción de la diferencia, aquella que posibilita el poder hacer diferencia para poder reencontrar la identidad, la que se expresa como alteridad en la que la memoria y el discurso no pueden quedar indiferentes (2006: 24).

De la poeta onubense María Luisa Muñoz de Buendía (1898) aparece en el n. 10 (febrero, 1948) una pequeña selección que responde a poemas breves de factura muy tradicional, casi con vocación de canción popular en torno a las penas de amor, que perpetúan la imagen de la joven mujer enamorada esperando inútilmente al amado que no llega: "Sardinas", "De plata y nieve", "No fue la luna", "Invierno" y "Nubecillas blancas", de clara huella juanramoniana. Llama la atención este tono tan tradicional y anacrónico para estos años viniendo de una mujer que había adquirido, gracias al poder adquisitivo de su familia, una alta formación intelectual en Inglaterra y cuyo primer libro *Bosque sin salida* fue prologado por Juan

Ramón Jiménez, al que le unió una enorme amistad[3]. Otro poema que se recoge en el mismo número es "Alma gris" de María Ontiveros, formado por cinco estrofas de seis versos endecasílabos. En él hallamos de nuevo a un sujeto que expresa sus sentimientos mediante una serie de tópicos románticos como la identificación del yo con la naturaleza "siento en mí la tristeza del paisaje" o la indiferencia del amado ante la visión idealizada: "Oh, tú que pasas sin saber siquiera/ mi nombre, mi ambición ni mi quimera,/ acércate un instante".

En líneas generales, la poesía escrita por mujeres no escapa en los años cuarenta al modelo de sociedad patriarcal diseñado por el nacionalcatolicismo manteniendo en los poemas una imagen femenina que responde a estereotipos sociales de sumisión amorosa, de delicadeza, de feminidad o de espera pasiva ante la llegada del amado. Como apunta José Jurado Morales,

> la mujer teje su identidad en función de los otros, especialmente de los varones de la casa (padre, marido, hijo), es decir, edifica su identidad a partir de la alteridad, no de la mismidad, lo que puede repercutir en un estado de frustración y un sentimiento de irrealización vital (2014: 527).

Es especialmente llamativo el retroceso de algunas poetas mujeres de posguerra aquí representadas con respecto a los grandes hallazgos de las modernas mujeres de la República (Mangini, 2001) que habían incluido en los programas el principio de igualdad jurídica y que en su juventud habían gozado de una libertad económica y legal sin parangón.

A finales de los años cuarenta, especialmente a partir del n. 11 (abril-mayo, 1948), empezamos a comprobar que la revista incorpora de manera más natural a poetas mujeres que se atreven a presentar ya en sus poemas una voz disidente con el momento en el que les ha tocado escribir, conscientes de que la época franquista supuso un claro retroceso en sus derechos y que diseñan un claro punto de rebeldía con respecto a la imagen más tradicional que se tiene de ellas. Es el caso de Concha Zardoya, con

[3] Véanse las palabras que de dedicó Juan Ramón Jiménez: http://www.uhu.es/biblioteca/labuhardilla/wp-content/uploads/2015/09/MLUISA249.jpg

el poema "Las manos del espejo" —dedicado precisamente a Pablo Neruda, del libro inédito entonces *Las manos y los pájaros*—, quien en el n. 15 (marzo-abril, 1949) publica el poema "La escalera del tiempo voy subiendo" y en el n. 16 (mayo-julio, 1949) el poema "Las ciudades (Toledo)". Cabe destacar que en la revista se reseñaron también algunos trabajos suyos. Por ejemplo, en el n. 21 (febrero, 1951) Joan Fuster comenta su trabajo *Eugene O'Neill, a la luz del expresionismo* —publicado en México en 1949 y recogido posteriormente por la editorial Edhasa en *Verdad, Belleza y expresión* en 1966— y en el n. 26 (julio, 1952) se reseña *La hermosura sencilla*, (Hispanic Institute in the United States, 1953) resaltando sobre todo su "voz llena de transparencias, de una leve riqueza esencialmente lírica", sin hacer alusión en ningún momento a su condición de género. Es también el caso de Ángela Figuera Aymerich, quien publica el conjunto "El fruto redondo" con cinco breves poemas que aparecerán en su primer libro *Mujer de barro* (1948) aunque no en el mismo orden ni con los mismos títulos. Así, por ejemplo, el poema "Poesía pura" es el que después pasará a llamarse propiamente "El fruto redondo" por la poética que encierra; frente a la poesía pura ella prefiere esos versos que "nacen redondos como frutos/envueltos en la pulpa caliente de mi carne"; de los otros se conservan "Pereza" y "Otoño", mientras que desaparecen del libro "Dormir" y "Preguntando". De este libro se hará una crítica en el n. 12 (julio-agosto, 1948) en el habitual apartado de reseñas titulado "Señal de libros" junto con otros autores que publicaron libros en 1947 o 1948 como Manuel Pinillos (*A la puerta del hombre*, 1948), Rafael Múgica (*La soledad cerrada*, 1947), E. Gutiérrez Albelo (*Cristo de Tacoronte*, 1947) o Pablo García Baena (*Mientras cantan los pájaros*, 1948).[4] La crítica que se le hace, firmada bajo las siglas J.V., ado-

[4] En este n. 12 se recoge una encuesta titulada "Posiciones y puntos de vista" para determinar cuál es el mejor libro de poesía publicado en 1947 en España. El libro más favorecido es *Los muertos* de José Luis Hidalgo con diez opiniones favorables; le sigue *Más allá de las ruinas* de Germán Bleiberg, con tres opiniones favorables, y empatan con una opinión favorable cada uno los libros *Alegría* (Premio Adonais de ese año) de José Hierro y *Mujer sin Edén* de Carmen Conde. Leopoldo de Luis ofrece su opinión sobre los mejores libros de 1947 publicados en España y entre ellos destacan cuatro escritos por mujeres: *Mujer sin Edén* de Carmen Conde, *Dominio del llanto* de Concha Zardoya, *Todavía la vida* de Aldecoa y *Sea la luz* de Carmen Conde.

lece todavía de una imagen excesivamente convencional y estereotipada de lo que se entendía que debía ser la poesía escrita por mujeres:

> Es este un libro de versos que sólo pudo haberlos escrito una mujer. Una sensibilidad tan plenamente femenina y a la vez tan íntegra y tan cálidamente humana, que llega a la Poesía con la misma sencillez con que hasta ella llega la vida sin concesiones de ninguna clase a cualquier norma o cualquier estética.

Esto llama especialmente la atención en 1948 si atendemos a que en esa época era muy palpable la influencia inexcusable de Dámaso y Aleixandre con sus respectivos *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso*, la de la revista *Espadaña,* en la que Figuera aparece hasta en veinte ocasiones, así como la de los primeros libros de los poetas sociales, por lo que ya se respiraba en el ambiente el giro a una poesía de signo comprometido. La crítica continúa haciendo hincapié en el reducido círculo poético de Figuera, limitado al hogar y la vida familiar, aunque se apuesta por su poderoso temperamento lírico, capaz de romper estos límites y salir hacia otros problemas más sociales de la poesía contemporánea. Esta concepción sobre su poesía va a ir cambiando a medida que se vayan reseñando sus siguientes libros; por ejemplo, en el n. 26 (julio, 1952), pese a la inicial comparación de *Soria pura* (1949) con Machado, pronto se dice que nada tienen que ver sus versos con los del sevillano ya que presenta "un impresionismo sin complejidades, una sensibilidad siempre al borde del grito, todo vertido en un lenguaje directo, claro, a tono con la inmediatez de las experiencias que canta". Sin embargo, a medida que la crítica avanza encontramos de nuevo esa mirada de género: "siente una femenina ansia de entrega que, en poemas como 'Baño', 'Río' o 'Cañaveral' alcanza un relieve poderoso". Otros libros de Figuera fueron también reseñados en *Verbo*, como ocurrió con *Víspera de la vida* (Madrid, Colección Nebli, 1953), en el n. 28 (diciembre, 1953). Aunque la reseña no está firmada, se señala la distancia entre los primeros libros de Figuera y este nuevo: "El encanto vivo y sensual de sus primeros versos se ha convertido en esta ardiente llamarada de densidad y fortaleza. Todo en ella se nos ofrece grávido, pleno, sin resquicios, a través de su voz recia, hiriente, entre perentoria e imprecativa". Se señala en ella una tensión inacabable llena de humanidad y de sinceridad "que nos hace

llegar la verdad con una tal carga de realismo poético, que a veces nos abruma". Esta concepción de su poesía más cercana al realismo es la que empieza a consolidarse cuando en el n. 29 (diciembre, 1954) Manuel Molina, en el apartado "Cuatro poetas de hoy", habla sobre Celaya, Blas de Otero, Ángel Crespo y Ángela Figuera Aymerich. Como recuerda, aunque la poeta ya había publicado *Soria pura* y *Mujer de barro*, el conocimiento de la poeta llegó a *Verbo* con *Vencida por el ángel*, con el que obtuvo el premio en el concurso de la revista convocado en 1950. De estos poemas destaca especialmente su "contenido sustancial, denso y vigoroso" que opera en las almas más sensibles: "duelen estos poemas de amor, de desesperación y de ternura infinita". Años después fue galardonada con el premio de la "Colección Ifach" por *El grito inútil*, libro del que Molina destaca que "es un grito de impotencia, de derrota, de desesperación última; una llamada al vacío de la soledad sin remedio". Eso sí, Molina continúa remarcando su condición de género, es decir, resaltando sus cualidades en comparación únicamente con otras mujeres poetas: "ninguna mujer poeta, que yo sepa, aborda tan brava, tan crudamente, el tema de la guerra y sus consecuencias catastróficas para la humanidad civilizada". La poeta toledana Mercedes Chamorro (1925) aparece también representada en el n. 13 (noviembre-diciembre, 1948) con una selección de poemas —"Primavera", "Florecer", "Regreso al amor", "Tú me sabías", "Es abril y estoy sola", "La estatua" y "Presencia del hombre"— que al año siguiente compondrán su libro *Primavera,* publicado precisamente por *Verbo*.[5] Aparece una brevísima nota biográfica donde solo se dice que nació en Toledo en 1925 y que en 1945 publicó en Madrid su primer libro de poemas, *Ramo de romeros*. Aparte de este libro, únicamente había aparecido en algunas revistas, por lo que se presupone que esta selección de versos es una apuesta por la entonces joven Mercedes Chamorro, de quien en el n. 12 ya se había publicado el poema "Mis manos". De estos nuevos poemas antologados se destaca en

[5] Mercedes Chamorro comenta en la antología de Conde: "Yo sentí la inclinación a la poesía desde muy pequeña. Los primeros versos los escribí a eso de los trece años. Por fin, en 1945, publiqué en Madrid mi primer libro, *Ramo de romeros*, que recogió toda mi obra adolescente. Y en 1949 publicó la colección 'Verbo', de Alicante, *Primavera*, un pequeño cuaderno que tuvo mucha aceptación de público" (Conde, 1954: 103).

especial la sensibilidad del tono poético, dado que es el amor el centro de la inspiración poética, pero aun así

> hay que situarla en el ribazo sereno donde el lenguaje y la idea florecen hermanadas con perfecto equilibrio. Equilibrio sí, pero ímpetu también. Ímpetu joven que quiere decir luz, aire, aurora, pero su propia hondura poética le devuelve a veces otros ecos: Dolor, Hombre, Tiempo.[6]

Llama la atención que en la nota que acompaña a la autora se diga que su voz clara y vital sacude las nieblas de nuestro espíritu "demasiado saturado de humanidad dolida y de angustiosos presentimientos". Para María Payeras, su propia sexualidad, conflictiva en la media en que su verbalización se opone a las imposiciones culturales heredadas, es un tema importante que aparece en *Primavera*, libro en el que

> la mujer parece haber conseguido despojarse de los prejuicios morales. La aceptación de su faceta sensual, la expresión del erotismo, tienen en ella, por lo general, un carácter jubiloso, en tanto que celebran a vida y la afirmación en la propia identidad (Payeras Grau, 2009: 181).

Del mismo modo, otras poetas conocidas como María Beneyto son antologadas en la publicación. Aparte del poema "Confesión de noche", que aparece en el n. 29 (diciembre, 1954) con una ilustración a cargo de Melchor Aracil, encontramos en el n. 32 (enero-marzo, 1963) los poemas "Duro tiempo", "Con el mar" y "Mi padre" con una nota en la que se apunta que la suya es quizás la mejor voz femenina de la generación actual. Y ello es en parte porque nace de un inicial impulso estético que va desembocando, como se indica, en la miserable realidad de los hombres. Sin embargo, todavía no se apunta a la dimensión social de su poesía, sino más bien a una dimensión de pureza estremecedora y una claridad para decir las cosas, para convertirlas en materia poética: "María Beneyto es dueña de una de las más maravillosas, claras, hondas, apasionadas y finísimas sensibilidades de nuestra poesía contemporánea". Además, encontramos también en el mismo número tres fichas poéticas correspondientes a tres libros de María Beneyto. Del primero de ellos, *Eva en el tiempo* (1952), se dice que es un libro sencillo y hondo como son los de la autora, en el que se desprende una armonía tras la que se esconde el asombro y la ternura por todo lo que sufre "por todo lo impuro, lo desterrado, lo sombrío. Hay en ello una radical actitud femenina, suave y humilde pero llena de fuerza, de decisión e incluso de potencia trágica". De *Tierra viva* (1956) se destaca más una faceta poética y humana que tiende a lo bello, a la alegría, a la luz, pero que se solidariza de manera casi maternal con el sufrimiento de los que le rodean y ello es porque sabe del dolor y en todo "pone su ternura y su enorme capacidad de amor; y ahonda buscando, por detrás de la realidad inmediata, una razón trascendente". De *Poemas de la ciudad* (1956) se apunta que es el libro que tal vez objetiva de un modo más inmediato, más directo, su preocupación social, ya que está menos vinculado a los estados anímicos: "Duele la ciudad y duele su abandono y su desesperanza; se vislumbra, se palpa un halo de ternura, pero la visión, en general, es algo más seca que en libros anteriores".

[6] Esta misma nota, firmada por José Albi, es la que aparecerá en el apartado "Señal de libros" del n. 15 (marzo-abril, 1949) cuando se reseñe precisamente la aparición del libro *Primavera* en ediciones *Verbo*.

El interés por seguir dando muestras de poetas americanas sigue en el n. 12, donde hallamos un romance tradicional de la argentina Rosita Stella Elizondo Córdova titulado "Baila mi moreno", y en el n. 13 (noviembre-diciembre, 1948) con dos poemas de la uruguaya Orfila Bardesio Vila, "Danza en el viento" y "Esclavitud", que van acompañados de una nota en la que se resalta la juventud y originalidad de la poeta, su "apasionada intuición de la vida, que parece haber heredado algo de la potencialidad magnífica de Delmira". De nuevo, en el apartado "Señal de libros" del n. 14 (enero-febrero, 1949), aparece la reseña del libro *Fuga* (Barcelona, Colección Ariel) de la puertorriqueña Ana Inés Bonnin Armstrong, de quien se nos dice que la suya es una poesía "no filiada a ninguna escuela, correcta, atildada, con una vena cálida y tumultuosa de soterrado lirismo". Parece, pues, una poesía serena que fluye sin sobresaltos, ceñida a los temas eternos, en la que destaca "la elegancia pulcra y preciosa de un alma elemental y apasionada. Elegancia en el decir lacónico y exacto". De la misma sección es la reseña al libro de Carmen Conde *Cartas a Katherine Mans-*

field[7] (Zaragoza, Doncel) publicado en 1948, en la que se hace hincapié en que es precisamente en el género epistolar donde más precisas muestras literarias nos han prodigado las mujeres. En este mismo número aparecen también las primeras colaboraciones de María Beneyto, con el poema "Santiago de Compostela", y Ángeles Escrivá con los poemas "Alamedas en noviembre" y "La mañana", del libro entonces en preparación *Canciones de tiempo bueno*. En el n. 18, (agosto-septiembre, 1950), se ocupan de la poeta hondureña Ada María Navas (Juticalpa, 1908) y de su único poemario publicado, *Sin amarras* (Tegucigalpa, 1937). Es significativo que se reseñe la única obra de una autora hondureña pese a que su opinión sobre ella no resulta muy favorable, puesto que se la acusa de estar desconectada de la espléndida tradición de la lírica femenina hispanoamericana, quedando más bien "en los límites palabreros y musicaloides del modernismo, del peor modernismo el de Villaespesa o el de la 'monja laica' que fue Amado Nervo", aunque reconocen que tiene algunos aciertos apreciables. De la poeta cubana Fina García Marruz[8] Joan Fuster reseña en el n. 26 (julio, 1952) *Las miradas perdidas* (La Habana,1951). Se trata de una crítica un tanto convencional que de nuevo clasifica a la poeta por su género y se la contempla únicamente desde ese punto de vista, pues su primera sorpresa al leer el libro "ha sido el contraste que ofrece con el clisé fatigado por la poetisa en sus diversas variedades: la sensual, la sensiblera, la energúmena. Fina García Marruz no responde a ninguna de estas actitudes tópicas". Sin embargo, añade que su sensibilidad lírica no sólo es excepcional respecto

[7] Sobre la poeta británica Katherine Mansfield se publican en el n.17 (octubre-diciembre, 1949) tres poemas: el primero, "El hombre de la pata de palo", escrito cuando la autora solo tenía trece años, y los otros dos, "Las voces del aire" y "El abismo", muy posteriores. En los tres poemas, traducidos por Matola Ramón, según indica la nota que acompaña a la autora, "reencontramos la misma irisada sencillez, la misma poesía dulce y viva que nos robaron el corazón en sus cuentos y narraciones". El mismo número recoge también un "Soneto" de la escritora estadounidense Edna Saint Vicent-Millay (traducido por Emilio Ballagas), quien había ganado el Premio Pulitzer de Poesía en 1923 por *The Ballad of the Harp-Weaver.*

[8] Recordemos que en el n. 17 (octubre-diciembre, 1949) Joan Fuster se encarga de reseñar la antología *Diez poetas cubanos (1937-1947)* de Cintio Vitier, entre los que se encuentra una única mujer: Fina García Marruz.

de la poesía femenina corriente de allá, sino que lo es en absoluto pues es "una sensibilidad avezada al ejercicio de la nostalgia y a la comunión sosegada con la lumbre de lo trascendente". Una nueva muestra antológica de poesía latinoamericana se produce en el n. 31 (primavera 1958) bajo el epígrafe "La joven poesía femenina de México", en la que se presenta un único poema de cinco jóvenes poetas con una breve nota biográfica cada una de ellas. De Margarita Paz Paredes se publica el poema "Solo yo" y se comenta que quizás sea la que mayor popularidad ha alcanzado entre las más jóvenes promociones literarias mexicanas. De ella se destaca su voz, eminentemente lírica, por la que fluye una "melancolía que se entremezcla a un impulso de gozo que brota de la tierra y de la carne —una carne dijérase espiritualizada, transida—". El poema de Dolores Castro es "Vino la hoz" y con él se ejemplifica una poesía que encierra un fondo de patetismo, la muerte queda por detrás de la tristeza, pero su expresión guarda tal finura, tal limpidez lírica "que transfigura y clarifica toda su carga de pasión y de dolorosos presentimientos". Otro carácter tiene la voz de Rosario Castellanos, de quien se publica el poema "A los danzantes de las ferias". De su poesía sobresale la serenidad y hondura, algo que viene de muy dentro, del alma y de los siglos de la tierra, poesía esencialmente indígena en la que se "agolpan en la sangre todas las resonancias ancestrales de su raza, que ella busca y halla en su propio dolor". La poesía de Enriqueta Ochoa, de quien se publica el poema "El río de tu vida", es en cambio más bien religiosa, "de apasionada búsqueda, se estremece en su propia reciedumbre, en la plenitud serena y a la vez violenta de una voz que sangra de amor y de alto empeño". Por último, el poema "Soledad", de Gloria Riestra, la poeta más joven de todas, cierra la antología. De ella se señala una pasión íntima, más bien contenida y rica en matices: "Una intensidad que no se vuelca de golpe, sino que parece irse diluyendo hasta agazaparse tras cada palabra, para mantener así una tensión constante, pero sutil y siempre armoniosa".

Un apartado especial merecerían las colaboraciones de las escritoras como críticas literarias, en las que sin lugar a dudas presentan una postura más objetiva y menos condicionada por prejuicios estéticos que la de sus colegas hombres. En el número doble 19-20 (octubre-diciembre, 1950), dedicado al homenaje a Gerardo Diego, además del breve texto en prosa de Gabriela Mistral "Un poema", dedicado al poema "El ciprés de

Silos" y fechado en Madrid en julio de 1934, y de los poemas de Carmen Conde "En el homenaje a Gerardo Diego" y Ángela Figuera Aymerich "Ángeles de Gerardo", Concha Zardoya firma el ensayo "Historia de una insistencia temática: Castilla". En él parte de los poemas de Diego en los que se refleja la impresión de Castilla que el poeta cántabro ha sentido y que la autora ve significativamente unidos a los de Antonio Machado pese a las diferencias de matiz entre ambos poetas. En su opinión, Machado es más pintor y más filósofo; Gerardo Diego, más dibujante y más conceptual. Pero no hay panteísmo en ninguno de los dos: "Ni el uno ni el otro se pierden en la Naturaleza, abrazándose a ella lánguidamente, entre perfumes y rumores". Machado le resulta más recio, sobrio e intenso; en cambio, Diego, más ecléctico, ágil y moderno: "El andaluz es más melancólico, pero más uniforme y constante. Diego es de aristas más fuertes y bien talladas, de aquí su polifacetismo lírico". Después de esa comparación entre ambos poetas, se centra en la evolución de la obra de Gerardo Diego, desde *Soria* (1923), concretamente en los poemas "Romance del Duero", "San Baudelio de Berlanga" y "Tejados de Soria", pasando por *Versos humanos* (1925), en concreto con los poemas "El ciprés de Silos" y "Nuevo cuaderno de Soria", hasta llegar a *Alondra de verdad* (1943) para concluir que a lo largo de estos tres libros lo que al principio era una aproximación al secreto de Castilla, en el último libro citado se ha concretado y acendrado en versos y poemas de síntesis radiosa y trascendente. Todo culmina en una realidad plena y absoluta:

> Castilla no es una entelequia ni una metáfora: es una realidad y una vivencia, un caudal de luz en eterna fluencia: es reino de vida y espíritu, el paisaje de más alta categoría estética y espiritual de toda España y quizá del mundo entero.

Otra de las autoras más prolíficas en cuanto a su participación como crítica en la revista valenciana fue María de Gracia Ifach, seudónimo de Josefina Escolano, que en el n. 22 (junio, 1951) firmó el trabajo "La poesía de José Hierro". Se queja la autora de la poca atención que se ha dedicado al poeta en la prensa y en las revistas literarias, por ello, tal vez "no diga todo lo que merece, pero se han ocupado tan poco de esta auténtica, humana y varonil poesía que cuanto quede anotado debe resultar interesante

por sentido y sincero". María de Gracia Ifach hace un recorrido por la obra del poeta desde *Tierra sin nosotros* (Proel, 1947): "Del primero al último de sus poemas identifican al hombre que fue desde su adolescencia en lucha con un destino adverso, de cuyos obstáculos casi siempre salió victorioso". La suya es una crítica que ve constantes conexiones con la biografía del poeta: "José Hierro comenzó a ser poeta empujado por la fuerza de su hombría más que por una blanda y pasiva posición espiritual". No en vano, considera Ifach que la sustancia principal de sus versos es precisamente la vida, así al hablar de su siguiente libro, *Alegría* (1947), concluye que la suya es una poesía llena de experiencias, de vivencias líricas, de recuerdos y presencias, añoranzas y recuperaciones. El último libro comentado, *Con las piedras, con el viento* (1950), es para ella el más pleno "por esencialmente amoroso, traza un zigzagueo de sinsabores y venturas que complican el alma del poeta transiéndola de amargura o inundándola de felicidad". La misma autora en el n. 28 (diciembre 1953) es la encargada de realizar la crítica a cuatro libros de mujeres: *La sangre*, de Elena Quiroga; *Fiesta al Noroeste,* de Ana María Matute; *La muerta*, de Carmen Laforet y *Nosotros, los Rivero*, de Dolores Medio. De ellos comenta que han aparecido casi simultáneamente y que han servido para desempalagarse del gran número de poetas que se está generando desde la postguerra, fenómeno que no ocurre entre los prosistas. Justo un año más tarde, en el apartado "Crónicas" del n. 29 (diciembre, 1954), destaca una crítica de María de Gracia Ifach titulada "Antologías", en la que repasa algunas de las antologías de poesía más destacadas de esos años. Entre ellas, *Poemas* de Carmen Conde, publicada en Milán; la *Antología Poética* de José Hierro, Premio Nacional; *Poetas españoles contemporáneos*, de Roque Stefan Scarpa, en Santiago de Chile; *Poèmes d'Espagne*, traducidos por Noële y André Piot, en París: el *Panorama de la poesía moderna española*, de Enrique Azcoaga en Buenos Aires o la *Antología de la poesía femenina viviente* de Carmen Conde. Sin embargo, se detiene en otras dos: *Antología biográfica de escritoras españolas* de Isabel Calvo de Aguilar (Madrid, Biblioteca Nueva, 1954) y *Antología de Adonais* de José Luis Cano. El extenso volumen presentado por Isabel Calvo —son exactamente 891 páginas que recogen datos biográficos, fotografías y colaboraciones de 85 mujeres de letras— adolece, en palabras de María de Gracia Ifach, "de armonía o unidad cualitativa". De hecho, el

volumen presenta a las autoras por estricto orden alfabético sin contemplar distinciones de categorías o de calidad literaria, por lo que la antóloga se ha preocupado más "de ofrecer un documento informativo sobre casi todas las escritoras contemporáneas, que ya forman ejército en España, con más valor biográfico que literario". La antología no recupera únicamente a las autoras más conocidas, sino a un amplísimo mosaico de voces que aun así no representan para María de Gracia Ifach la totalidad de nombres, ni siquiera los más valiosos, pues en su opinión faltarían los de Eugenia Serrano, Pino Ojeda y Trina Mercader, entre otras escritoras conocidas, sin olvidar que tampoco aparece Elena Quiroga porque se negó a participar en la antología. Un aspecto me resulta significativo, sin embargo. Me refiero al hecho de que se compare siempre al colectivo de escritoras entre sí y no en contraste con el colectivo de escritores hombres: "a poco que se conozca el panorama literario femenino, se observa en este abundante grupo tan grandes diferencias que, en ciertos casos, resultan como antípodas entre sí, tan diametralmente opuestos se hallan sus escritos". La autora menciona también la diferente preparación intelectual de las colaboradoras y como consecuencia natural, son diversos también y aun opuestos sus modos de concebir la obra de creación. No da nombres, pero sí alude a la nimia calidad de algunos textos, "relatos sin posible salvación de puro cursis", aun a pesar de la heterogeneidad señala que es de agradecer la laboriosidad y el entusiasmo de la publicación. En cuanto a la antología de Cano en torno a la colección Adonais, comenta Ifach que con este volumen extraordinario se conmemora la salida número 100 de la colección y en él se recogen los sesenta poetas que publicaron en la colección madrileña desde 1943. En el orden de interés nuestro, entre esos poetas representados se reúnen poetas como Ernestina de Champurcín, Carmen Conde, Susana March, Concha Zardoya y Juana García Noreña, seudónimo de José García Nieto. De todos ellos se ofrece una nota biobibliográfica, dos poemas y una fotografía, exceptuando el caso de la poeta más joven. La idea de esta publicación fue de José Manuel Blecua y el valor del volumen crece exponencialmente con el prólogo de Vicente Aleixandre "y ensamblado con la historia, un resumen de la poesía hispánica en 1939 y su evolución hasta nuestros días". Pero la labor como crítica en la publicación valenciana de María de Gracia Ifach no acaba aquí. En el n. 30 (abril, 1956)

comenta los "Últimos libros de Carmen Conde", es decir: *Poesía femenina española viviente* (Madrid, Arquero, 1954), *Vivientes de los siglos* (Madrid, Los Poetas, 1954) y *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914-1920)* (Tetuán, Intimad, 1955). Este último son sus recuerdos de niña, sus primeras reacciones ante la naturaleza, los animales, el mar, descritos de manera que dan "la impresión en muchos casos de que fuese la niña Carmen quien los describiera. Así son de tiernos, de sencillos y sinceros estos pequeños relatos del comienzo de su vida". Comenta María de Gracia Ifach que con *Vivientes de los siglos* celebra Conde sus bodas de plata con la poesía, en este libro nos ofrece lo que "permanece en el espacio a través del tiempo, patrias y destierros del hombre mortal, eternizado en sus descendientes, es un libro que consolida la madurez humana y metafísica de la poeta pero sin ampliar su órbita poética". Aunque, sin duda, mucho más importante para dar a conocer la obra de las mujeres escritoras fue la antología *Poesía femenina española viviente* (1954) al recuperar la voz de veintiséis mujeres.[9] Este volumen fue ampliado con una segunda antología publicada en 1971 con el título *Poesía femenina española (1950-1960)*, donde recoge a otras treinta y tres poetas nuevas. Ifach destaca que, a pesar de la diversidad de estéticas que hay entre las poetas antologadas, todas ellas son excelentes, aunque hace una mención especial a Celia Viñas. La antología reúne una lírica femenina actual que no es mimética ni imitadora del poeta hombre, "sino que tiene color, sentido propio, obedeciendo a la responsabilidad que cada poetisa tiene como mujer, ante su tiempo y el caos universal que lo integra". Como indica Blas Sánchez Dueñas, inquieta comprobar que las primeras antologías de los años cincuenta carezcan de una representación femenina cuando algunas de las poetas de

[9] Como recuerda María José Porro Herrera (2013), anteriormente Mª Antonia Vidal había ya abierto el panorama en su libro *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana* (1943), pero fue la aportación de Conde la que mayor repercusión tuvo. Las poetas antologadas en ella fueron: María Alfaro, Ester de Andreis, María Beneyto, Ana Inés Bonnín, Carmen Conde, Mercedes Chamorro, Ernestina de Champurcín, Beatriz Domínguez, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Angelina Gatell, Clemencia Laborda, Chona Madera, Susana March, Trina Mercader, Pino Ojeda, Pilar Paz Pasamar, Luz Pozo, Josefina Romo, Alfonsa de la Torre, Josefina de la Torre, Montserrat Vayreda, Pilar Vázquez Cuesta, Pura Vázquez, Celia Viñas y Concha Zardoya.

este período "protagonizaron iniciativas importantes para este grupo poético y convivieron en las revistas, premios, actividades, lecturas, colecciones y demás actos que envolvieron la vida de este grupo hasta definirlo" (2013: 229-250). En las primeras recopilaciones generacionales no se incluía a ninguna mujer, como ocurrió con la de José Ángel Valente "Once poetas" de 1955; un año después, en 1956, Mariano Roldán solo recoge dos poemas de Pilar Paz Pasamar en su pequeña muestra antológica y Rafael Millán en *Veinte poetas españoles* (1955) únicamente incorpora el nombre de una mujer, Ángela Figuera. José Luis Cano recoge a ocho autoras en la segunda edición de *Antología de la nueva poesía española* (1963): Carmen Conde, Ángela Figuera, Concha Zardoya, Susana March, Gloria Fuertes, María Beneyto, María Elvira Lacaci y Nuria Parés. José María Castellet en *Veinte años de poesía española* (1959) también recupera a Ángela Figuera, Gloria Fuertes y María Beneyto. Mayor es la presencia femenina en la antología de Luis Jiménez Martos *Nuevos poetas españoles* (1961) pues, de los once poetas antologados, cuatro son mujeres: Gloria Fuertes, María Elvira Lacaci, Concha Lagos y Pilar Paz Pasamar. Deberíamos contar igualmente con la antología de Leopoldo de Luis *Poesía social (1939-1964)* de 1965 que reúne a Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Mª Elvira Lacaci y María Beneyto. La última aparición de Carmen Conde en la revista fue precisamente en el n. 33 (julio-septiembre, 1963) con un poema reivindicativo titulado "Poemas". Destaca la nota que lo acompaña, pues de nuevo se insiste en compararla con la poesía escrita por mujeres y en valorarla en esa dirección restrictiva al indicar que la valiosa personalidad y la potencia creadora de Carmen Conde han abierto caminos a la poesía femenina contemporánea. Sin duda, se siguen manejando estereotipos a la hora de definir la poesía escrita por mujeres: "Carmen Conde ha borrado los últimos equívocos sobre la posible supeditación de la actitud creadora femenina a los mínimos ideales de una trivial sensiblería".

En resumen, la revista *Verbo* estuvo atenta a cuantas manifestaciones estéticas y culturales surgieron durante los años en que estuvo vigente. En sus páginas hallamos no únicamente poemas, narraciones, ensayos y piezas teatrales sino también traducciones de autores extranjeros, crónicas europeas y americanas, pintura, reseñas de libros, revistas y publicaciones críticas tanto nacionales como internacionales, que nos ofrecen un panorama bastante completo y sobre todo sorprendente del arte y el pensamiento de los años cuarenta y cincuenta. De manera lógica, aunque sorteando las dificultades propiciadas por una sociedad patriarcal que no les permitía manifestarse de manera natural, los dos directores de la revista, José Albi y Joan Fuster, supieron que la voz de las mujeres debía ser escuchada y acogieron desde el primer número hasta el último una elevada representación de poetas mujeres. Si bien es cierto, como hemos comprobado, que todavía la mirada sobre sus libros adolece al inicio de ciertos componentes estereotipados y convencionales, también debemos señalar que lentamente se avanza hacia una mayor consideración de su voz. Las propias poetas fueron conscientes de esa restricción social y cultural a la que eran supeditadas, por ello clamaron desde sus poemas y desde sus trabajos críticos un lugar desde el que poder legitimar su discurso. No siempre fueron escuchadas de manera objetiva y dejando atrás prejuicios de género. Sabemos que no se las incluyó en el marco canónico generacional, pero publicaciones como *Verbo* constatan que su existencia fue real y, aunque no llegaran a ser protagonistas de un panorama poético reduccionista que las eliminó de la historiografía literaria, su firma está ahí para quien quiera comprobar la injusticia a la que han sido y siguen siendo sometidas.

Recibido: 8/5/2017

Aceptado: 5/6/2017

Referencias bibliográficas

Candel Vila, Xelo (2016): "El poeta José Albi en la revista *Verbo* (1946-1963)", en *Fuera de foco. Aproximaciones a la diversidad poética de medio siglo*, ed. de María Payeras Grau, Madrid: Visor, pp. 87-102.

Cano, José Luis (1963), *Antología de la nueva poesía española*, Madrid: Gredos.

Castellet, José María (1959), *Veinte años de poesía española*, Barcelona: Seix Barral.

Conde, Carmen (1954), *Poesía femenina española viviente,* Madrid: Arquero.

--- (1967), *Poesía femenina española (1950-1960),* Barcelona: Bruguera.

Fernández Hoyos, Sonia (2006), *Una estética de la alteridad. La obra de Trina Mercader*, Madrid: UNED.

Jiménez Martos, Luis (1961), *Nuevos poetas españoles*, Madrid: Ágora.

Jurado Morales, José (2014), "El discurso patriarcal en la poesía femenina del primer franquismo", *Revista Signa*, 23, pp. 525-544.

Luis, Leopoldo de (1965), *Antología de la poesía social (1939-1964),* Madrid: Alfaguara.

Mangini, Shirley (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de vanguardias*, Barcelona: Península.

Millán, Rafael (1955), *Veinte poetas españoles,* Madrid: Ágora.

Payeras Grau, María (2009), *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959),* Madrid: UNED.

Porro Herrera, María José (2013), "Escritoras en los *Cuadernos de Ágora*", *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon,* ed. de María Payeras Grau, Sevilla: Renacimiento, pp. 209-228.

Prieto de Paula, Ángel Luis (1993), *Antología de poesía española 1939-1975*, Alicante: Aguaclara.

Roldán, Mariano (1956), "Doce nuevos poetas", *Revista de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Antioquia, Medellín,* 124, enero-marzo, 119-140

Sánchez Dueñas, Blas (2013), "Voces poéticas de mujer en la órbita de las antologías conformadoras de la generación del 50", *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon,* ed. de María Payeras Grau, Sevilla: Renacimiento, pp. 229-250.

Valente, José Ángel (1955), "Once poetas", Índice, n. 79, abril.

Vidal, Mª Antonia (1943), *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana,* Barcelona: Olimpo.

UNED. *REI*, 5 (2017), pp. 93-122

ESCRITORAS EN DIÁLOGO*

(ALFONSA DE LA TORRE, CAROLINA CORONADO Y LUISA SIGEA)

MARÍA PAYERAS GRAU

Universitat de les Illes Balears
maria.payeras@uib.es

RESUMEN: Negadas por la sociedad patriarcal, la inteligencia de la mujer y su capacidad para crear productos artísticos está en el centro de la reflexión desarrollada en torno a tres escritoras de distintos períodos de nuestras letras: Alfonsa de la Torre, Carolina Coronado y Luisa Sigea. Estas tres autoras pueden ser vistas como vértices de una reflexión en torno a las huellas que la inteligencia femenina ha ido dejando a través de los siglos y que, casi borradas para las generaciones posteriores, otras mujeres intentan rescatar, reconstruyendo fragmentariamente un pasado en el que, de alguna manera, ven reflejadas sus propias inquietudes y en el que reconocen el reflejo de su propio esfuerzo intelectual y artístico. En este caso, Alfonsa de la Torre, es poeta y autora de una tesis doctoral sobre Carolina Coronado. Coronado, a su vez, es autora de una obra narrativa en torno a Luisa Sigea. La historia y la obra de estas tres mujeres ejemplifica la lucha de la mujer por ver reconocido su talento intelectual y artístico.

PALABRAS CLAVE: Literatura de autoría femenina, tradición literaria femenina, Alfonsa de la Torre, Carolina Coronado, Luisa Sigea.

* Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal "Poéticas del 50: proyecciones y diversificaciones", ref. FFI2013-41321-P (*AEI/FEDER, UE*).

WOMEN WRITERS IN CONVERSATION (**Alfonsa de la Torre, Carolina Coronado and Luisa Sigea**)

ABSTRACT: Women's intellectual prowess and creativity, denied by patriarchal society, are at the core of this reflection about three Spanish women writers from different historical periods: Alfonsa de la Torre, Carolina Coronado, and Luisa Sigea. These three authors may be seen as three cornerstones to consider women's intellectual traces in history and how, although nearly obliterated for future generations, other women have tried to recover their fragments, reconstructing a history that reflects their own concerns as well as their own intellectual and artistic efforts.
In this case, the poet Alfonsa de la Torre wrote a doctoral dissertation on Carolina Coronado, while Coronado wrote a novel about Luisa Sigea. The history and works of these three women illustrate women's struggle to have their intellectual and artistic talent acknowledged.

KEYWORDS: Women's literature, women's literary tradition, Alfonsa de la Torre, Carolina Coronado, Luisa Sigea.

Aunque desde los tiempos más remotos la mujer ha tomado la palabra para expresar, en verso o en prosa, su mundo interior, su imaginación, su realidad, sus miedos y sus anhelos, la coerción ejercida tradicionalmente sobre el colectivo femenino, desautorizando su intelecto y su capacidad artística, ha derivado en la incorporación tardía e irregular de las mujeres al mercado editorial y ha invisibilizado su trabajo en la historiografía literaria. Esta anomalía ha impedido en muchos casos y dificultado gravemente en otros la transmisión de una generación a otra del patrimonio literario de autoría femenina. La tradicional deslegitimación de la mujer como voz autorizada ha dejado a cada nueva generación de escritoras, al menos hasta fecha muy reciente, sin referentes de su mismo género, reconocidos y consolidados, en la creación literaria.

Debido a la falta de tradición propia, cuando una determinada escritora revisa la historia de la literatura, podrá encontrar, según la tesis de Bloom, un espacio saturado de voces que dificultan el hallazgo de una

voz propia y original, como cualquier otro autor. Pero si lo que busca es el trazado de unas voces femeninas que se remonten en el tiempo y en los que pueda reconocer su filiación artística, no hallará superproducción sino vacío. Esto explica que, desde tiempos remotos, muchas de las mujeres que se han sentido impulsadas a la creación literaria, hayan tenido, también, la iniciativa de conocer a aquellas que las han precedido o que las acompañan contemporáneamente en el uso de la palabra, a la vez que han promovido la difusión y el respeto hacia las obras de sus colegas.

Ni las discrepancias de base ni la diversidad de estrategias y de puntos de partida deben engañarnos acerca de un objetivo común para todas las escritoras que es el de alcanzar y mantener el respeto a la autoridad de la mujer como intelectual y como creadora, siendo los homenajes y agradecimientos cruzados una forma de promover y potenciar el reconocimiento de todo el colectivo que, desde antiguo, se ha practicado.

Conscientes de que una de las formas de minimizar la inteligencia femenina es reducir los logros de las más sobresalientes a una consideración de excepcionalidad, muchas de ellas, lejos de sentirse halagadas por esa excelencia que las diferenciaría de otras, muestran su deseo de integrarse en una tradición literaria femenina. La inteligencia y la dignidad aconsejan no aceptar como halago personal una posición que degrada a todo su colectivo.

Un ejemplo remoto de esta postura, se encontraría en la anónima escritora peruana del siglo XVI a quien Ricardo Palma denominó "Clarinda" (1977: 390), autora de un "Discurso en loor de la poesía", en el que, con los convencionalismos propios de su tiempo, reivindica la capacidad de la mujer como poeta. Se remonta al origen de todas las asimetrías de género en nuestra tradición cultural, es decir, al Génesis y a las figuras de Adán y Eva, buscando una imagen, si no igualitaria, por lo menos más equitativa respecto a la visibilidad de la mujer como poeta:

> De esta región empírea, santa y bella
> se derivó en Adán primeramente,
> como la lumbre Délfica en la estrella.

> ¿Quién duda, que advirtiendo allá en la mente
> las mercedes que Dios hecho le había
> porque le fuese grato y obediente,
>
> no entonase la voz con melodía,
> y cantase a su Dios muchas canciones,
> y que Eva alguna vez le ayudaría? (Mexía de Fernangil, 1608:11-12)

Aunque dejando a Eva reducida a "ayudante", Clarinda, cuando menos, la eleva a la categoría de poeta. Complementariamente, ejercita la memoria para demostrar que existen precedentes de mujeres dedicadas a la creación poética desde los tiempos más remotos. Y no conforme con trazar la genealogía femenina del oficio, declara no ser la única contemporánea en manejar con destreza el arte poética, mencionando la existencia de tres damas "que han dado en la poesía heroicas muestras" (Mexía de Fernangil, 1608:19). Todo su argumentario confluye en la tesis principal defendida por Clarinda en su "Discurso": la de que la poesía de autoría femenina es un hecho históricamente consolidado, y una actualidad –ya en el siglo XVII– incontestable.

La práctica de reforzar el reconocimiento colectivo promoviendo el mutuo respeto y consideración ha atravesado los siglos. En tiempos más recientes nos ha recordado Shirley Mangini en su libro sobre *Las modernas de Madrid* que, entre las intelectuales y artistas españolas de la primera mitad del siglo XX, se crearon numerosos lazos de amistad y mutuo reconocimiento. Prácticas similares se produjeron a lo largo de la posguerra franquista (Payeras, 2009a: 250-252). Por otra parte, la defensa del colectivo femenino y sus capacidades intelectuales y artísticas, ocupa gran parte del discurso crítico de las autoras a lo largo de los siglos.

Tanto el empeño de recuperar el legado literario femenino como las estrategias para el reconocimiento del talento de este colectivo guarda relación con la necesidad de legitimación del saber de las mujeres y de su capacidad artística, que la tradición patriarcal niega:

> La autoridad social –la *auctoritas* latina–, lo que entendemos como el saber socialmente reconocido, está unida al ejercicio

> del poder, la *potestas*. *Potestas* que, por lo pronto, no ostentan las mujeres.
>
> Esta falta de autoridad social está asentada en el desconocimiento que existe de las contribuciones que a lo largo de la historia han hecho las mujeres a la cultura y al desarrollo humano. Y el desconocimiento de esta tradición de saber femenino es la consecuencia de la práctica exclusión de las mujeres de los referentes sociales que conforman nuestra visión de mundo y nuestra cultura (López-Navajas y López García-Molins, 2012: 27).

La irrupción de los estudios de género en la realidad académica contemporánea ha contribuido considerablemente a visibilizar la literatura de autoría femenina. La conciencia de que no solo el reconocimiento de su labor, sino incluso la práctica misma de la escritura se le ha presentado a la mujer como un camino cuajado de obstáculos, ha conducido a la elaboración teórica de un discurso crítico que contribuye a afianzar y consolidar el valor de la misma como creadora de productos culturales.

Los siglos pasados ofrecen destacados ejemplos de cómo la mujer ha luchado por desarrollar su vocación intelectual, así como de la magnitud de las fuerzas que han logrado distraer o doblegar su voluntad. El ejemplo de sor Juana Inés de la Cruz firmando con sangre la renovación de sus votos religiosos, finalmente plegada a la voluntad de sus superiores que era la de no permitirle escribir ni estudiar, es sobrecogedor, sobre todo si se coteja con la valentía de sus escritos y la independencia de carácter que demuestran. Sor Juana fue finalmente reducida al silencio, quizás porque su voz se había elevado en exceso. De igual modo, la voz de muchas mujeres ha sido silenciada por un método simple y expeditivo: el de limitar su capacidad intelectual negándole la formación adecuada, el de callar sus méritos, el de mencionarlos como una excepción, el de señalarlos como inferiores a los de sus colegas varones, etc. (Nichols, 1995).

La cualidad disruptiva y en gran parte soterrada de la tradición literaria femenina señala al olvido como el principal enemigo a combatir, mucho más, incluso, que la crítica hostil, que otorga, aunque sea negativamente, cierta visibilidad. Es de lamentar que no haya sido hasta la se-

gunda mitad del s. XX cuando el desembarco de mujeres cualificadas en el mundo universitario, editorial, creativo, etc., ha permitido la gradual afirmación de un colectivo dispuesto a consolidarse en sus posiciones y a reivindicar a sus predecesoras. En el campo de los estudios literarios solo esta situación ha permitido un avance constatable en la recuperación, la catalogación y el estudio del legado literario femenino.

A pesar de este proceso, la situación previa de precariedad en cuanto a la consolidación de la *auctoritas* femenina arrastra hasta el presente un desconocimiento considerable por parte de las mujeres de su propia tradición. Siendo esto así en la actualidad, pocas veces las escritoras han podido reclamar en épocas anteriores el magisterio de sus predecesoras, aunque sí sea posible, desde la atalaya del presente, señalar algunos elementos que, como conexiones diacrónicas, pueden puntear el mapa literario femenino en torno a algunos nexos aglutinadores. Entre estos nexos, la conciencia de la mujer como autora y receptora de productos literarios, es decir, como integrantes de una relación especular que vincula lectura y escritura, es uno de los que brindan interesantes motivos de reflexión.

Partiendo de este principio me he propuesto representar, a través de la línea genealógica formada por tres escritoras de distintos siglos: Alfonsa de la Torre (siglo XX), Carolina Coronado (siglo XIX) y Luisa Sigea (siglo XVI), el esfuerzo de las mujeres por ir rescatando el legado de generaciones anteriores a medida que la mano del tiempo y la inercia de la discriminación lo iban difuminando.

Las tres escritoras seleccionadas reflejan el deseo de las creadoras de conocer y reconocer a sus antecesoras, algo que llevan a cabo de forma limitada e intuitiva, pero con conciencia de legitimarse a sí mismas mediante la recuperación de figuras del pasado en las que reconocen el mérito de haber destacado entre sus contemporáneos por sus dotes intelectuales y artísticas. La elección de estas tres autoras no es mía. Yo solo elegí a la primera de ellas, Alfonsa de la Torre. El trabajo restante lo hicieron ellas, eligiéndose unas a otras como objeto de interés y reflexión.

1. Alfonsa de la Torre investiga a Carolina Coronado

Elegí a Alfonsa de la Torre como objeto de investigación cuando descubrí su obra en mitad de un trabajo que estaba llevando a cabo sobre la poesía de autoría femenina durante los primeros veinte años de la posguerra. En un contexto marcado por la represión franquista, que sofocaba los avances en materia de derechos sociales conquistados por la mujer en la etapa republicana, encontré a una autora que defendía la capacidad intelectual de las mujeres y que, de muchas maneras, me desafiaba a comprenderla. En relación a su obra he intentado ya varios acercamientos (Payeras 2008, 2009a, 2009b, 2010 y 2011) que espero ampliar en próximos trabajos. Siendo anteriormente una autora prácticamente desconocida, el interés por la obra de Alfonsa de la Torre ha ido creciendo en los últimos años, lo que se refleja en varias publicaciones acerca de la autora (Castro, 2014; González de la Torre, 2009; Molina, 2015). En 2011 se editó la poesía de Alfonsa y recientemente ha sido reeditado uno de sus poemarios, *Oratorio de San Bernardino*, con un prólogo de Elena Medel (2016). Esto último permitiría ampliar la línea genealógica que estoy trazando, pero me ceñiré a la tríada que he mencionado.

A instancias de su amigo José Cruset, Alfonsa se definió a sí misma como "una flecha lanzada hacia lo alto, en busca de una respuesta" (1970: 265). De manera consecuente, su poesía parece, en gran medida, el instrumento de esa búsqueda personal, desarrollada desde una actitud de profunda independencia artística e intelectual. Entre sus temas recurrentes se encuentran el paisaje natural de su tierra, una religiosidad de apariencia superficialmente ortodoxa —y más que probable filiación en veneros esotéricos y teosóficos—, y un tratamiento subversivo de las figuras femeninas representadas en su obra, siendo especialmente sobresaliente en su representación la defensa de la mujer como detentadora y generadora de saber. La galería de personajes femeninos que aparecen en su obra refleja claramente modelos de feminidad alternativa respecto al modelo tradicional. En un contexto político, social y cultural como el de la España franquista, Alfonsa de la Torre genera un discurso en defensa de la mujer muy patente en *Oratorio de San Bernardino* (1950) y *Plazuela de las obediencias* (1969). En ambos poemarios aborda —aunque disimuladas bajo una den-

sa red de alusiones culturales, que es otro de los méritos principales de su poética— cuestiones como la sexualidad femenina y la contribución de la mujer al progreso del conocimiento que chocan frontalmente con el modelo de mujer asexuada, retraída de la vida pública e incompetente en materia intelectual que el régimen pretendía imponer. En este sentido, su obra se caracteriza por problematizar la realidad de la mujer a través de representaciones femeninas muy apartadas de lo convencional.

Otro conflicto con la ideología dominante en la posguerra estriba en la abundante temática religiosa de su obra, que solo en apariencia se acomoda al modelo de espiritualidad propia de la época y que pronto ofrece indicios de un doble discurso al servicio de inquietudes y especulaciones intelectuales propias, ya que, por un lado, desarrolla un discurso culturalista, mientras que por el otro vuelca su interés en torno a la magia y el esoterismo.

En otro sentido, la obra de Alfonsa de la Torre se anticipa notablemente al culturalismo característico de las poéticas novísimas y afines, acumulando en su obra referencias a las artes plásticas e incorporando un sinnúmero de referencias propias de la erudición académica, especialmente relacionadas con la literatura, la historia del arte, la simbología, etc. No solo la extensa erudición acumulada en materias convencionales tiene reflejo en su obra, sino también aquella que la liga a los saberes esotéricos, la cultura popular —singularmente centrada en su amor al romancero y al cancionero tradicional—, llegando a incorporar cuestiones propias de lo que entonces se llamaban "ecos de sociedad", e incluso, a referirse a movimientos contraculturales . Su obra literaria es versátil en todas estas fuentes, y la suma de todas ellas es su característica más inconfundible.

Explorar los límites del conocimiento humano fue el acicate principal en la vida intelectual de Alfonsa, así como un tema esencial de su poesía que se desarrollaría siempre como vehículo de sus obsesiones y de su vasta cultura, convirtiéndose, a la vez, en soporte de una creatividad totalmente original que desviaba la intención del texto hacia terrenos en los que andaba buscando, ante todo, la expresión de una subjetividad individual diferente, alternativa, definitivamente "otra" en el contexto artístico, social y moral de la época.

Alfonsa de la Torre, fue, por otra parte, una de esas "modernas" del Madrid de los años 30 de las que nos ha hablado Shirley Mangini. Era por aquel entonces una joven artista e intelectual, amiga de Josefina Romo y de Carmen Conde, que estudió en la Universidad de Madrid (hoy Complutense) siendo alumna de Dámaso Alonso, Pedro Salinas y Joaquín de Entrambasaguas. Este último fue quien le dirigió su tesis doctoral sobre Carolina Coronado.

Las razones que llevaron a Alfonsa a interesarse por esa figura decimonónica se asocian más a la oportunidad académica que al gusto previo por la lectura de su obra. Sin embargo, con el trabajo, se va abriendo en ella interés por la obra de la escritora de Almendralejo y acaba encontrando en ella, como en un espejo, la imagen de su propia verdad. El acicate primero, sin embargo, se lo brinda la detección de un tema con lagunas que investigar y el reciente interés sobre la poeta romántica despertado por la obra de Ramón Gómez de la Serna, su sobrino-nieto, que había escrito en 1931 un artículo sobre su tía y publicado posteriormente su opúsculo "Mi tía Carolina Coronado" (1942).

El ensayo académico hace patente la lejanía de Alfonsa respecto a Carolina. Para empezar, una mujer moderna como ella revela cierta condescendencia con una antepasada romántica, dejando que un tonillo inequívocamente irónico impregne la descripción del momento histórico al que pertenece la autora estudiada. Después de explicar que ha sido necesario que transcurriera un tiempo suficiente para que la gente moderna aprendiera a apreciar de nuevo el legado decimonónico, escribe: "Y sobre todo, por encima de todo rebasando este amor la calidad de lo cursi, la ternura que sentimos hacia determinados aspectos del siglo XIX, a los que no atribuimos calidad estética plena, pero que tienen una delicada e irónica gracia, una suave ingenuidad" (Torre, 1944: 2).

Respecto a la propia Carolina se arranca diciendo que

> su nombre parece salido de un marcador de nombres para bordar pañuelos, y tiene la fonética monjil, entrecortada, de los nombres pronunciados clandestinamente por colegiales en sus corrillos. Con el canapé y la consola, con la araña y el candela-

bro se ha puesto en moda Carolina y no sin razón porque era una flor isabelina de suspiros y tirabuzones" (Torre, 1944: 2-3).

La descripción de Carolina, ajena al lenguaje y a los procedimientos académicos, ridiculiza a su antecesora. La mujer moderna que es Alfonsa se esfuerza en marcar distancias con su predecesora. Se encamina hacia ella presa, por una parte, del discurso emancipador que abandera, en la vanguardia de una feminidad alternativa a la tradicional, y presa, por otra parte, del discurso patriarcal sobre la creación de autoría femenina, sin acabar de ver plenamente —aunque en algún momento pueda llegar a intuirlo— el carácter de Coronado como su predecesora en la causa feminista. No obstante, y a pesar de que señala su distanciamiento intelectual respecto al objeto de estudio, la interpretación que hace de este no deja de revelar afinidades soterradas entre estudiosa y estudiada.

Aunque los estándares académicos hayan variado considerablemente en la universidad española desde aquella época, parece —según se señala en una reseña de Cristóbal de Castro sobre Égloga— que la tesis le valió a su autora el Premio Extraordinario de Doctorado (1945: 7). Pese a su éxito académico, es de lamentar que la tesis de Torre sobre su antecesora haya permanecido inédita hasta hoy. Su mérito principal consiste en haber reconstruido la biografía de Coronado a partir de datos fidedignos, desmontando algunas leyendas difundidas por sus anteriores biógrafos y confirmando algunos aspectos realmente novelescos de su vida, como sus ataques de catalepsia, la falsa noticia de su muerte, la negativa, durante largos años, a enterrar a su marido, que permaneció embalsamado en la capilla de la quinta portuguesa donde Carolina pasó sus últimos años, etc. Alfonsa pudo reconstruir de forma fidedigna la vida de esta autora, no solo a través de la documentación bibliográfica y hemerográfica, sino también accediendo directamente a los archivos de familiares de la escritora y entrevistándose con quienes la conocieron. Alfonsa escribió su trabajo académico a una distancia relativamente corta de la vida de la autora estudiada. Coronado había fallecido en 1911 y Torre presentó su tesis, como he dicho, en 1944. Quedaban entonces con vida familiares cercanos y personas que la habían conocido y tratado.

El segundo elemento valioso consiste indudablemente en la elección del tema. Hay que considerar como un hecho significativo que se aplicara a la recuperación de una figura literaria femenina contemporánea. Sin hacer expresa mención de ello, existe la tácita intención de preservar su memoria para generaciones futuras. Reconoce que el interés por la autora se había revitalizado en cierta medida "desde que uno de sus descendientes la exhumó del olvido" (Torre, 1944: 3). Se refiere, como he dicho anteriormente, a Ramón Gómez de la Serna, cuya abuela materna era hermana de Carolina.

Sin duda, contaría también el consejo del director de la tesis sobre el interés y la oportunidad de exhumar la obra de la escritora romántica del semiolvido en que permanecía. Y lo cierto es que Alfonsa no aduce razones de gusto o interés personal, sino razones esencialmente pragmáticas ligadas a la oportunidad del momento.

La tesis de Alfonsa de la Torre obedece principalmente al propósito de reescribir la biografía de Carolina a partir de datos fiables y solo en una medida muy relativa cabe considerar su contribución al mejor conocimiento de la obra de su antecesora.

La tesis de Alfonsa de la Torre aborda inicialmente su estudio desmintiendo informaciones erróneas divulgadas por anteriores biógrafos (entre otras, la de su fecha de nacimiento y su falsa relación amorosa con Espronceda, a quien ni siquiera llegó a conocer, según demuestra Alfonsa), y sobre cuya vida existían lagunas que ella pretende y consigue rellenar. Un dato importante es el de su fecha de nacimiento, que Cascales, en su biografía de 1911, había datado correctamente en 1821, aunque trabajos posteriores habían introducido fechas erróneas. Alfonsa confirma el dato de Cascales en el archivo de la iglesia parroquial de Almendralejo. En relación a ese período histórico, los archivos parroquiales son las fuentes más fiables en cuanto a la datación de natalicios. No obstante, como es frecuente que suceda, todavía hay discrepancias, según las fuentes, en cuanto a la fecha de nacimiento de Coronado, que muchos fijan en 1820.

En su trabajo de investigación, Alfonsa de la Torre coteja las distintas biografías disponibles sobre Carolina Coronado, y todas ellas, a su

vez, con la documentación existente y con los testimonios directos. En su descripción acerca de la metodología adoptada, la estudiosa afirma haber viajado a Portugal para documentarse sobre la etapa final de la vida de la poeta romántica, una etapa oscura en que la personalidad de la poeta de Almendralejo sufre las consecuencias de la quiebra económica, el olvido social y el desequilibrio psicológico que la convierten en un personaje verdaderamente excéntrico. La autora documenta este período entrevistándose con testigos de la vida de la escritora extremeña en Paço d'Arcos, una pequeña población costera portuguesa cercana a Estoril.

La, en cualquier caso, sucinta biografía, se redacta, eso sí, apoyándose en la obra poética de Coronado, profusamente citada a lo largo de la tesis. El propósito no es en ningún caso explicar la poesía de la autora recurriendo a un mejor conocimiento de su obra, sino a la inversa, apuntalar la biografía con fragmentos de una obra que Torre parece considerar esencial —y casi exclusivamente— desde una perspectiva autobiográfica. Su interpretación directamente autorreferencial de los textos conduce, incluso, a la lectura de un autorretrato poético de Carolina como una descripción fehaciente y literal de sí misma (Torre, 1944: 78). La reputación de la poesía romántica como marcadamente confesional habrá contribuido también a la orientación crítica adoptada por la estudiosa.

El recurso a la poesía de la autora para fundamentar en ella la biografía de quien la escribió es otro de los rasgos endebles del trabajo académico. Si bien hay que valorar positivamente el uso de la documentación original y los testimonios para fundamentar el trabajo, mucho menos fiables pueden considerarse los propios poemas como fuente documental.

Solo una parte ínfima de la tesis (un breve capítulo) se dedica propiamente a la obra poética de Coronado, y en ella Torre no se muestra particularmente elogiosa. Acusa a su antecesora de que su misma facilidad versificatoria la conduce a excesos circunstanciales y tópicos, afirmando que su principal fortaleza consiste en la traslación del mundo natural al que se sentía tan apegada.

La condescendencia con que valora la época de Carolina Coronado, a la que anteriormente me he referido, tiene también su equivalencia

en la evaluación ambigua e inestable que hace de su obra. Alfonsa, a ratos se convierte en valedora de su antepasada y, a ratos, señala sus flaquezas. Ambas posiciones son, desde luego, admisibles, e incluso conciliables en una imagen global de la autora. Lamentablemente, ni los aciertos ni los fallos están lo suficientemente justificados ni se incorporan a una visión de conjunto acerca de su poética.

Existen algunas razones para explicar las características de este trabajo, su escasa incidencia en el estudio del texto literario. La principal, de índole académica, guarda relación con el positivismo historicista que caracteriza a la tradición filológica española y que en aquellos años apenas se había visto influenciado por las corrientes de la crítica literaria interesadas en el estudio estético del lenguaje, como la estilística, que comenzaría a introducirse en España, justamente, en los años de posguerra.

Estas carencias vendrían compensadas, desde la perspectiva actual, por dos cualidades que la hacen interesante. Por una parte, y eso es de interés general, sería destacable la imagen documentada de la experiencia vital de Carolina Coronado que emerge de la tesis doctoral. Pero la nitidez documental y testimonial se emborrona a trechos por el afán de rellenar lagunas biográficas tomando como fuente de toda solvencia la poesía de la autora. Un ejemplo destacado de este procedimiento guarda relación con la historia de Alberto, el misterioso amado juvenil de Carolina. Notando la doctoranda que en ninguno de los estudios biográficos disponibles se aborda la relación con este personaje, decide llenar la laguna "y para ello —escribe— me he valido del estudio concienzudo de sus poemas eróticos, sacando a luz todo detalle, que para el caso me parecía precioso, de este modo he podido reconstruir gran parte de la historia, ya que Carolina, como siempre que escribe, hace autobiografía" (Torre, 1944: 99). Sin especificar la fuente, identifica al muchacho con Alberto Coronado, primo de la escritora. Seguidamente, en unas páginas que deben mucho a la fabulación de Alfonsa como escritora y que se apoyan en fragmentos poéticos de Carolina, se reconstruye lo que pudo ser la relación entre los dos jóvenes. Alfonsa da por cierta la existencia de ese enamorado que hay quien considera imaginario. Paradójicamente, afirma con rotundidad que la biografía

de Ramón está llena de inexactitudes, siendo únicamente una recreación literaria de la vida de su tía.

Por otra parte, desde el punto de vista de quien se acerca a este trabajo de investigación con el propósito de conocer mejor a su autora, como es mi caso, la tesis de Alfonsa sobre Carolina Coronado contiene algunos puntos de interés como espejos de la personalidad de la propia Alfonsa, y a ellos quiero referirme para trazar la línea de continuidad que, subjetivamente, enlaza a la una con la otra.

Entre los reflejos de la personalidad de la cuellarana en su interpretación de Carolina Coronado, el más evidente, a mi modo de ver, es el hecho de que repara en la sensibilidad de esta por la naturaleza, especialmente la relacionada con su tierra natal, como uno de sus aciertos literarios. En este aspecto evidencia el valor que Alfonsa le concede en su propia obra, sobre todo en Égloga (1943) y en la primera parte de *Plazuela de las Obediencias* (1969) a la representación del entorno natural de su infancia. La época en que Alfonsa escribió esos dos grupos de poemas, se corresponde aproximadamente con la de la redacción de la tesis. Es curioso, sin embargo, que Alfonsa no haya valorado en su lectura de la poesía de Carolina (no se refiere a otros géneros literarios), sus reivindicaciones sociales o feministas, máxime cuando estas últimas ocuparán un destacado espacio en la obra posterior de la escritora segoviana. Aunque su principal objetivo fuera reconstruir fidedignamente la vida de Coronado, esta omisión no deja de ser sorprendente.

Si la atención al paisaje natal es un tema que revela afinidad entre las dos escritoras, hay un segundo reflejo de la estudiosa en su trabajo de investigación que me parece digno de señalarse, y es el que hace referencia a la poesía de tipo religioso, que Alfonsa cultiva, aunque la suya diste mucho de ser una religiosidad al uso. Tal vez por su propio interés en el tema, repara en la poesía religiosa de Carolina viendo también en ella indicios de herejía, aunque no llega a profundizar en la cuestión.

Para Alfonsa, Carolina tiene una relación oportunista y frágil con la idea de Dios. De acuerdo con su interpretación, "Carolina no puede adorar a un Dios abstracto" (Torre, 1944: 65), por lo que traspone la idea

de Dios a la de un hombre joven y atractivo, trasladando así el lenguaje religioso al amoroso, estrategia que se inscribiría en la herencia que amalgama la tradición mística cristiana y la neoplatónica. Por otra parte, si bien afirma la verdad de la fe en Carolina, hace una lectura laicista de su religiosidad, interpretándola como "Aspiración del alma a lo infinito". Aunque, contradictoriamente, afirma la verdad de la fe en Carolina, detecta en su obra ecos panteístas y neoplatónicos, así como vacilaciones en torno al concepto de Dios, que tanto se vincula a la imagen idealizada del amado como a la idea del Dios vengativo del Antiguo Testamento. Esta última variante aparece asociada a hechos biográficos de la autora en los que hace responsable a Dios de la amenaza que se cierne contra su integridad familiar cuando el padre de Carolina enferma y cuando sus amores con Alberto tienen un final trágico. En la percepción de Alfonsa, cuando el padre de Coronado recobra la salud, "su arpa mística vuelve a enmudecer y será necesaria la tragedia de su amado Alberto para que vuelva a pulsarla" (Torre, 1944: 73).

Otros reflejos de la imagen de Alfonsa de la Torre que ella misma proyecta sobre Carolina Coronado serían los siguientes:

En primer lugar, asocia la necesidad de escribir poesía, por parte de Carolina, con la extraña dolencia que padecía, que la hizo sufrir episodios de catalepsia. Paralelamente, la iniciación de Alfonsa a la poesía guarda relación con una enfermedad infantil que le causó una ceguera transitoria: "Ciega a los tres años hasta los seis de edad y acompañada durante tiempo por familiares y soledad, Alfonsa deja volar su imaginación y dicta a su madre, en los jardines de casa, versos desunidos pero con cierto apunte de poesía madura" (Quevedo, 1986: 12). De este modo, la vocación de la escritura se habría despertado en ambas a raíz del trauma ocasionado por sus respectivos problemas de salud.

En segundo lugar, Alfonsa atribuye a su antecesora cierta capacidad visionaria. Alfonsa era muy inclinada a las creencias esotéricas. Entre otras cosas, creía en la reencarnación y practicaba ejercicios de "regresión" con los que creía poder acceder a sus vidas pasadas. Leía también las cartas e interpretaba los sueños como premoniciones. La magia le interesó sobremanera, hasta el punto de recopilar un importante archivo con el que

organizó un ensayo, inédito a su muerte y hoy perdido, que llevaba por título *Supervivencias mágico-místicas en la provincia de Segovia*. Alfonsa traslada este tipo de creencias a la interpretación que hace de Carolina, atribuyéndole la capacidad de hacer predicciones (Torre, 1944: 145). Entre otras cosas, afirma que Carolina presiente un complot contra la reina y predice la muerte de su propia hija.

Se establece, pues, una relación especular que, pese a la distancia con que la investigadora aborda su objeto de estudio, acaba revelando una cercanía mayor que la esperada.

En este contexto sorprende, sin embargo, el poco realce que tiene la cuestión que implica mayor afinidad entre las escritoras, como sería la defensa, por parte de ambas, de posiciones feministas.

Respecto al feminismo de Coronado, Torre no lo advierte —o, cuando menos, no lo señala— en la lectura de sus poemas, aunque lo detecta justamente en un aspecto que para ambas es decisivo: la defensa del talento creador de la mujer.

En relación a esta temática, la tesis recoge en el apéndice dedicado al epistolario inédito de la extremeña una carta donde Carolina Coronado habla de mujer, talento y poesía. Se trata de una carta rotulada como "Contestación a Madame Amelie Richard" (Torre, 1944: 215-218). De forma vigorosa defiende la literatura "nacional" frente a la francesa, y tributa un homenaje a Santa Teresa a la que considera, con Safo, una de las principales poetas del mundo.

Las consideraciones nacionalistas dejan paso a la cuestión sobre el talento femenino. Entiende Coronado que "la facultad poética es un talento innato", pero defiende también que la literatura es un arte que exige un aprendizaje. Plantea que, contrariamente a lo que sucede en Francia, donde son abundantes las escritoras por haber allí una educación literaria para las mujeres, en España hay poetas geniales, que lo son únicamente por su talento, sin formación alguna. La carta abierta, publicada en 1850 en el *Semanario pintoresco español*, aunque se pierde en rivalidades nacionales, argumenta a favor de la formación femenina.

Coronado se muestra en su carta como una polemista hábil, a la vez que pone de manifiesto la existencia de un talento femenino susceptible de manifestarse, incluso, en condiciones adversas para su desarrollo. Salvando las distancias, ese es también su caso. A diferencia de Alfonsa de la Torre, Carolina, según su biógrafa y estudiosa, aprendió a versificar antes de aprender a escribir, como consecuencia del descuido que afectaba a la formación académica de las niñas, del que tanto se lamentaba Coronado. La extremeña logró que le enseñaran a leer y a escribir. Luego, fue autodidacta en materias que le apasionaron, como la Literatura, la Historia y la Geografía. Aunque su madre reprimía la natural inclinación de Carolina al estudio, ella memorizaba los poemarios que le prestaban, para seguir disfrutándolos cuando los devolviera. Alfonsa, por el contrario, recibió una educación esmerada, una formación académica muy superior a la que recibían las mujeres de su tiempo. Fue, en este sentido, una adelantada.

No se percibe con claridad el motivo de que Alfonsa de la Torre no advirtiera o no desarrollara la vertiente feminista de Coronado. Obviamente, su objetivo académico era la reconstrucción de la vida de esta autora, no el análisis de su obra. Quizá la propia autora no había definido totalmente sus pensamientos en esa etapa juvenil. Su silencio en torno a esta cuestión es uno de los muchos rasgos contradictorios que se detectan en estas modernas de primera hora. Puede conjeturarse, también, que la situación en la universidad española no estaba madura para la presentación de tesis que destacaran la vertiente protofeminista de autoras a las que la historia les negaba, aún, su sitio.

2. Carolina Coronado inventa a Luisa Sigea

Al igual que Alfonsa de la Torre eligió a Carolina Coronado, ésta eligió a Luisa Sigea como objeto de atención, dedicándole, no un estudio, pero sí una recreación novelada de su vida en la corte portuguesa, al servicio de la infanta Dª María, hija de D. Manuel I el Afortunado. Se trata de una recreación histórica con un elevado componente ficcional. No es difícil suponer que Coronado eligió a Luisa Sigea como centro de la acción novelesca por encarnar el tipo de mujer erudita y cultivada desde la

infancia que ella misma hubiera querido ser. Sobre la imagen de esta *puella docta* construye Coronado su proyección negativa personal sobre las posibilidades de éxito del talento femenino en una sociedad gobernada por y para el varón. Al igual que hemos recalcado la imagen especular de Alfonsa en su representación de Carolina, no faltan ya estudios que plantean el reflejo de Carolina en la imagen que construye de Luisa. Oliva Blanco, particularmente, ha presentado la proyección autobiográfica que supone *La Sigea*, en tanto que Marina Mayoral ve en la novelesca imagen de una Sigea sometida a los dictados patriarcales la imagen del sentimiento de derrota de la propia Coronado.

Blanco plantea los ejes temáticos sobre los que pivota la narración de Coronado ("el juego biografía/autobiografía, el binomio Religión/Política y el concepto de Nación"), recalcando el "juego de espejos" que se produce entre la narradora y su personaje

> desdoblándose entre espectadora del vivir ajeno y protagonista del propio vivir a la vez que le posibilita la manera de afrontar el hecho doloroso del paso de sus reflexiones secretas a pública confesión en una última oportunidad de volver a ganar lo que se ha perdido, que es lo que caracterizaría a la autobiografía como tarea de salvación personal (2007 :359).

Mayoral ve también en *La Sigea* el reflejo de las trabas que se oponen al éxito de los proyectos femeninos individuales, no solo para el común de las mujeres, sino también para las dotadas de un talento y una formación excepcionales que, pese a poder alcanzar entre sus contemporáneos el reconocimiento a su sabiduría, se ven privadas por completo del poder que les permitiría guiar, cuando no el destino de la comunidad, sí, al menos, el suyo propio. Así, dice de la estudiosa que

> si hubiera que caracterizarla con una frase habría que decir que es la constatación de una derrota. En ella Carolina, basándose en hechos históricos, viene a decir a sus contemporáneas: la situación de las mujeres ha sido injusta y lo sigue siendo, pero de momento no hay remedio y yo tiro la toalla (Mayoral, 2008).

El discurso de Carolina Coronado en torno a Luisa Sigea se plantea como un doble movimiento: por un lado, encarece la inteligencia y las prendas morales de tres damas de la corte portuguesa en el siglo XVI: la princesa María de Portugal, su preceptora, la escritora y humanista Luisa Sigea, y Catalina de Ataide, la mujer que, según se cree, inspiró la "Natércia" de Camões. Por otra parte, da por inevitable el fracaso de sus aspiraciones personales, sistemáticamente asfixiadas por la sociedad patriarcal. No importa que la corte de Dª María de Portugal fuera el escenario excepcional donde se dieron cita mujeres que alcanzaron a los ojos de sus contemporáneos la cima del conocimiento y la virtud. "Os coevos pintaram a sua casa como domicílio das Musas e universidade feminina", escribe Carolina Michäelis de Vasconcelos, añadiendo que para "afugentar sombras, medos e horrores feministas" fue también "escola de virtudes e honestidade" (1902: 27). Es este marco irreprochable, este templo moral e intelectual, el que elige Carolina Coronado para diseminar en la primera parte de la novela un conjunto de reflexiones reivindicadoras de la función social de la mujer en torno a los tres personajes femeninos sobre los que se urde la trama, construidos como representaciones vivas de las mejores cualidades, solo para desmontar, con el desenlace, las ilusiones sobre un posible "empoderamiento" femenino que la hábil y solidaria estrategia de estas tres mujeres pudiera haber llegado a construir. Al fondo, en efecto, está el sentimiento de fracaso de Carolina, anegando de negatividad el discurso y cimentando la idea de que la excelencia no es en la mujer garantía alguna de respeto social.

La ambientación histórica de la novela era óptima por distintas razones que abarcan tanto la penetración del Humanismo en la sociedad ibérica, como los conflictos políticos y religiosos del momento, en cuya reconstrucción pueden verse reflejados distintos aspectos de la personalidad y de las convicciones de su autora. Por una parte, la novela refleja de forma poco complaciente la época renacentista, recalcando el oscurantismo de sus prácticas represoras, apuntaladas por el poder terrible del Santo Oficio. La admiración romántica por la cultura renacentista, que los intelectuales románticos alemanes calificaron como "Humanismo" ofrece, en paralelo con la época a la que perteneció Coronado, destellos de afinidad que los propios románticos se esforzaron en señalar y cultivar. Ella, formada en el

ideario y la estética propias del Romanticismo, es, no obstante, una autora limítrofe con las posiciones propias del realismo y en esta dicotomía da a luz gran parte de su obra. En este sentido, la imagen del Renacimiento que ofrece dista mucho de ser complaciente, como no lo es, sin duda, la imagen de la realidad histórica que vive.

Carolina no es una mujer pasiva ni indiferente a la realidad social y política en la que vive. Los antecedentes progresistas de su familia, cuyo padre llegó a sufrir prisión por sus ideas (y cuyo abuelo había hallado también la muerte por ellas), forjan en la escritora un carácter que la lleva a criticar literariamente la realidad de su tiempo y a intervenir activamente en ella en la medida de lo posible.

La vida de Carolina Coronado coincide históricamente con el último tramo del reinado de Fernando VII y conoce el choque de intereses que acaba provocando la Primera Guerra Carlista (1833-1840), en la que Carolina tomó partido por Isabel frente a las pretensiones de su tío Carlos. Este posicionamiento le valió a la escritora el afecto y el apoyo de la soberana, que ella utilizó, en unos tiempos críticos donde se luchaba por la plena derogación del Antiguo Régimen, para hacer valer su protección sobre rebeldes y sublevados, cuyas penas de muerte lograba, con sus influencias, conmutar. Carolina Coronado disfrutó durante un intenso tramo de su vida de influencia en la corte y en los círculos diplomáticos, de la que se valió para defender sus principios.

Alfonsa de la Torre era consciente de que el nacimiento de Carolina Coronado se produjo en un momento de crisis y sublevaciones militares: "El año 1820 era el año de las conspiraciones y sublevaciones militares de Porlier, Richart, Lacy, Mina y Bertran de Lis que culminaron en la sedición de Cabezas de San Juan", recalcando posteriormente que la familia de la autora "y en especial su padre y su abuelo eran fervientes constitucionales", lo que les convertiría en víctimas de la reacción absolutista (Torre, 1944: 8). Pese a este conocimiento, la vertiente subversiva de Carolina, heredada de sus familiares, apenas se abre paso en la interpretación de la estudiosa. No obstante, la invención que la extremeña hace de la vida de Luisa Sigea sí que proyecta destellos de sus propias convicciones personales. Su oposición a la pena de muerte y la conciencia de la existencia, en su

propia realidad política y social, de fuerzas oscurantistas y represoras que luchaban por perpetuarse en el poder, se representan de forma explícita en las escenas referidas a los autos de fe, los suplicios aplicados por la Inquisición, la ausencia de garantías procesales sufridas por los reos, etc. Repetidamente y con mucha contundencia se explaya acerca de la aberración que supone la quema de supuestos herejes y argumenta contra la idea de que sean eclesiásticos quienes se empleen en estos tormentos que deberían repugnar a la conciencia de cualquier buen cristiano. El argumentario piadoso se asocia momentáneamente a fundamentos legales laicos, llegando a escribir unas palabras que trasladan a su novela los principios de su amiga Concepción Arenal, con quien fue cofundadora de la Sociedad Abolicionista de Madrid. Bajo la indudable influencia de la jurista, Coronado pone en boca de Luisa Sigea, en el momento más grave que el personaje atraviesa a lo largo de la novela, las siguientes palabras: "yo debo despreciar la calumnia y compadecer al calumniador" (Coronado, 1854: I, 177), eco indudable de la máxima "odia el delito y compadece al delincuente" en la que afirmó el ejercicio de su profesión Concepción Arenal.

La imagen de la institución monárquica es poco favorable en la novela. El rey Juan III, personaje de la obra, aparece como débil moral e intelectualmente y sometido en todo momento a presiones ajenas. Es posible también que la imagen degradada que las protagonistas de *La Sigea* ofrecen de Felipe II sea también la proyección del menosprecio hacia el absolutismo de Fernando VII. Del primero se dice en *La Sigea*: "Es hijo de un héroe y de la Inquisición. Heredará los laureles de su padre para quemarlos en la hoguera de su madre" (Coronado, 1854: I, 52).

Los aspectos positivos en relación a la época histórica recreada en la novela se refieren, todos ellos, a la creación artística y a la difusión del saber. En este sentido, no vacila en reconocer el talento de los creadores de la época, especialmente el de Camões, mientras que en relación al talento erudito y el amor al saber destaca a Luisa Sigea, aunque hace a la propia infanta Dª María partícipe de sus excepcionales cualidades. En boca de Luisa Sigea pone una vez más Coronado un lamento que, inevitablemente, siente ella como propio, referido a un supuesto autodidactismo mucho más cierto en ella que en su personaje: "Porque yo, señor, he sido sola para

disipar mi ignorancia, sola para esclarecer mi inteligencia, sola para elevar mi espíritu" (Coronado, 1854: I, 169). Solo la virtud y el amor al conocimiento de estas mujeres contrarrestan en la novela la sujeción al Santo Oficio del que no escapa siquiera la corona y que se expande hacia todos los estamentos sociales.

Otro rasgo especular del temperamento coronadiano en su novela guarda relación con la brujería. Es sabido que el Renacimiento es la época histórica en que arrecia la persecución de pobres mujeres acusadas de sometimiento al poder demoníaco por hechiceras y herejes. Alfonsa de la Torre, que en uno de sus poemas defiende a esas mujeres como eslabones en la cadena del conocimiento femenino y que era, ella misma, aficionada al saber esotérico, pinta a Coronado como visionaria y capaz de predecir acontecimientos futuros. En este sentido es interesante comprobar que la novela dedica todo el primer capítulo del segundo tomo a temas relacionados con las predicciones, las supersticiones, la brujería, etc. El punto de vista de la narradora contempla estos fenómenos como extensiones de la ciencia convencional:

> Allí donde ha habido magos, sibilas, oráculos o brujas, allí ha existido un gran foco de talento que después de haber apurado las ciencias hasta el fondo y hallando que las cosas visibles y ordinarias no bastan a explicar todos los fenómenos de la vida, han acudido a lo invisible y a lo extraordinario para hallar la verdad (Coronado, 1854: II, 7).

Acerca de la capacidad de predicción, que al parecer ella misma se atribuye, no la computa entre las desviaciones heréticas ni las asocia al dominio satánico, sino, por el contrario, a personalidades especialmente sensibles:

> El sabio cuyo fin está cercano. La madre que da el último adiós a su hijo próximo a perecer en combate, la doncella que se separa de su amante para no volver a verle, son los que sienten presentimientos. Seres de órganos delicados, de fibras sutiles, de exquisita sensibilidad, que no pertenecen al vulgo, son los que

> sienten esas impresiones que los ignorantes llaman *superstición* (Coronado, 1854: II, 8).

La escritora da, pues, como positivo para el conocimiento general lo que el fanatismo inquisitorial persigue.

La perspectiva de Coronado sobre la época histórica que ambienta su trama novelesca es, como antes dije, crítica, salvo en lo referente al cultivo de las letras y el saber. Por otra parte, es indudable que no ve ese tiempo como un período en el que se afiance la situación social de la mujer. Varios modelos femeninos se exponen a lo largo de la novela. Por un lado, aparecen las mujeres amantes, sabias y valerosas que encarnan completamente la infanta Dª María y su preceptora, y solo parcialmente Catalina de Ataide. Por otro, las anónimas brujas, perseguidas por el Santo Oficio, pero reputadas por parte de la narradora como detentadoras de una sabiduría alternativa. Junto a estas, otros personajes representan a la esposa sumisa e ignorante (la esposa de Juan III) o a la soltera a su pesar (Dª Graciana de Macedo). Todas ellas encuentran, de algún modo, comprensión por parte de la narradora, pero ninguna alcanza a representar un modelo de feminidad realizada. La triste moraleja de la historia es que el Humanismo no satisface los anhelos del colectivo femenino, sino que, por el contrario, los reprime. Los reprime, por supuesto, en las brujas que son sistemáticamente perseguidas y quemadas como herejes. Los reprime en las mujeres casadas, sometidas al dominio del varón, de las que dice: "A ti, a ti, que has nacido para ser eternizada te reducirán a la condición de esas humildes portuguesas, pobres esclavas sujetas al ciego egoísmo de sus dueños" (Coronado, 1854: II, 154). Porque la educación romántica de Coronado la llevaba a exaltar y sublimar el amor, pero su experiencia de la vida y su vertiente realista la llevan a advertir a las mujeres (como venía siendo práctica común entre las escritoras desde el Siglo de las Luces) acerca de los peligros que este encierra para ellas: "El amor está lleno de sacrificios. El amor, además, nivela los caracteres e iguala los derechos de ambos sexos, y el hombre no se conforma con ese nivel ni está satisfecho más que con el dominio de la autoridad" (Coronado, 1854: II, 168). Los reprime en las solteras, cuyo estado desata un menosprecio social al que la propia Coronado parece sucumbir en ocasiones, pues solo el matrimonio

o, eventualmente, la vida religiosa, justifican socialmente la existencia de la mujer: "No hay, Doña María, sino dos maneras de justificar el honroso nombre de mujer que nos da el mundo, o consagrándose como vos a Dios […] o consagrándose a los deberes de esposa y madre" (Coronado, 1854: I, 167). Estas palabras, pronunciadas por Sigea al despedirse de su discípula, representan el reconocimiento de su derrota, de la necesidad de renunciar al amor ideal y a la solitaria vida de estudio como las opciones personales más apetecibles. Las circunstancias obligan a ambas a abandonar sus proyectos de vida, encaminándose la una hacia el claustro y la otra hacia un matrimonio concertado a conveniencia. Las historias cruzadas de María de Portugal, Luisa Sigea y Catalina de Ataide son el ejemplo para Coronado de la imposibilidad de desarrollo individual femenino en una sociedad que domina a las mujeres y sepulta sus vías de acceso a la realización personal a causa de la ambición y los conflictos de los hombres, únicos en detentar y disputarse, unos a otros, el poder. Esta constatación se aviene, igualmente, con los versos que Coronado dedica "A Lidia":

> Error, mísero error, Lidia, si dicen
> los hombres que son justos: nos mintieron.
> No hay leyes que sus yugos autoricen.
> ¿Es justa esclavitud la que nos dieron,
> justo el olvido ingrato en que nos tienen?
> ¡Cuánto nuestros espíritus sufrieron!
> Mal sus hechos tiránicos se avienen
> con las altas virtudes que, atrevidos,
> en tribunas y púlpitos sostienen.
> Pregonan libertad; y sometidos
> nuestros pobres espíritus por ellos,
> no son dueños de alzar ni sus gemidos. (Coronado, 1852: 100)

Carolina Coronado traza una ambientación histórica sobre la que despliega una trama novelesca que no se apoya tanto en el rigor documental como ella pretende en sus digresiones, pero que es reflejo de sus propias inquietudes personales, más que de su biografía en sentido estricto. De este modo, uno de los reflejos de la personalidad de Carolina es el que incide repetidamente en las reacciones adversas que se producen contra el talento

femenino. Achaca a la envidia y a la mediocridad la persecución misógina: "Ya lo hemos dicho, hay una secta de hombres implacables que, con su odio colectivo a todas las mujeres ilustres, antiguas y modernas, se han armado de la sátira, del desprecio y de la calumnia" (Coronado, 1854: I, 126). A este modelo masculino pertenece el personaje de Juan Meurcio, cuyo referente histórico explica Mayoral (2008), a quien la autora atribuye un amor no correspondido por Sigea que se desvía hacia "un empeño tiránico por esclavizar una inteligencia de mujer que reconocía superior a la suya" (Coronado, 1854: I, 125). Su envidia y su afán de dominio sobre Sigea son la causa de que intente destruir el buen nombre de la mujer. También en su obra poética aborda Coronado el tema de la misoginia como consecuencia de la envidia masculina sobre el talento de la mujer, como hace, por ejemplo, en "A las poetisas", a quienes exhorta en los siguientes términos:

> ¡Mil veces venturosa
> la compañera que en su tierna frente,
> esa fresca y airosa
> guirnalda trasparente
> entre nosotras alce alegremente!
>
> Orne prenda tan bella
> a la que eleve más el claro acento:
> el ruiseñor, aquella
> será del coro atento,
> y el búho la que envidie su talento. (Coronado, 1852: 97)

La defensa de la condición femenina es una de las cuestiones que la poesía de la extremeña aborda en repetidas ocasiones y, desde luego, es motivo central en *La Sigea*, aunque también lo sea el sentimiento de frustración y de fracaso referido a las posibilidades de promoción del colectivo. De manera especular, el Renacimiento y el Romanticismo representan momentos en la evolución del pensamiento occidental que no tienen, en la situación de las mujeres, el impacto positivo que debieran haber tenido. Aunque algunas elegidas tuvieron el privilegio de cultivar el saber al amparo del pensamiento humanista —y en este sentido, Sigea sería un ejemplo de mujer erudita—, el antropocentrismo que, como prin-

cipio general, iluminó el pensamiento de la época, no fue, de hecho, sino un androcentrismo ya que las mujeres, según se ha historiado, no tuvieron su Renacimiento (Kelly, 1990). Paralelamente, el Romanticismo bajo cuya influencia se formó el temperamento de Carolina, fue, como es sabido, una época de exaltación de las libertades individuales, pero no así para las mujeres: "Durante el Romanticismo, un 'yo' casi siempre desgarrado, apasionado, desorientado y libre, escribía generalmente a un 'tú' discreto, angelical y en sombra en el que, sinceramente, no sabía que pudieran darse sus mismo sueños" (Prado, 2003: 25). Es ese angelical "tú" quien, mediante la palabra escrita, se encarga de darle a conocer sus aspiraciones, unas aspiraciones que entran en conflicto con siglos de prejuicio, que abren una pequeña brecha en la separación de los sexos, pero que también provocan reacciones sociales adversas y que, sobre todo, se enfrentan a situaciones de hecho que impiden la normal expansión de los proyectos individuales femeninos. Según Susan Kirkpatrick, el ansia de introspección individual de las mujeres, alimentado por las representaciones románticas del yo, y la "norma dominante de la condición doméstica de la mujer" (1991: 33) entran en conflicto provocando respuestas diversas. En el caso de Carolina Coronado, la construcción del sujeto lírico —siempre según Kirkpatrick— se abre paso sin contradecir el concepto de feminidad dominante, aunque "lo que hace que Coronado se salga de la docilidad y la modestia mediante las cuales suele expresar su feminidad, es su conciencia del sometimiento compartido por las mujeres" (1991: 208).

Coronado es bien consciente de la dialéctica de contrarios en la que queda aprisionado el impulso liberador femenino de su tiempo, cuando escribe con amargura su poema "Libertad":

> Risueños están los mozos,
> gozosos están los viejos
> porque dicen, compañeras,
> que hay libertad para el pueblo.
> […]
> Muchos bienes se preparan,
> dicen los doctos al reino,
> si en ello los hombres ganan

> yo, por los hombres, me alegro;
>
> mas, por nosotras, las hembras,
> ni lo aplaudo ni lo siento,
> pues, aunque las leyes se muden
> para nosotras no hay fueros.
>
> ¡Libertad! ¿qué nos importa?
> ¿qué ganamos, qué tendremos?
> ¿un encierro por tribuna
> y una aguja por derecho?
>
> ¡Libertad! ¿de qué nos vale
> si son los tiranos nuestros
> no el yugo de los monarcas,
> el yugo de nuestro sexo? (Coronado, 1852: 71-72)

Sugiere Mayoral (2008) que tal vez, la novela, inconclusa en una primera fase y retomada para su finalización años después, hubiera sido distinta, más rebelde y menos pesimista, de escribirse sin ese intervalo de tiempo. No lo sabremos. Pero la conclusión tal como la conocemos es coherente con las circunstancias de un tiempo que abrió caminos a la escritura femenina y alimentó sus impulsos de construcción identitaria, pero les negó las herramientas para realizarlos.

3. Conclusión

La moraleja de *La Sigea* es amarga, pero no debe serlo nuestra lectura actual de la lucha que emprendieron Luisa, Carolina y Alfonsa, cada una en su tiempo. Todas ellas afrontaron un camino que situaría sus conocimientos por encima de la media de las mujeres de su época. Todas desarrollaron una obra propia y se las arreglaron para divulgar sus posiciones en defensa del colectivo al que pertenecieron. Todas ellas cayeron, antes o después, en el olvido. El rescate de sus antecesoras, en el caso de Torre y Coronado representa la restauración de un orden roto, un simbólico acto de justicia que las reivindica, también, a ellas mismas.

Recibido: 10/3/2017

Aceptado: 5/5/2017

Referencias bibliográficas

Blanco Corujo, Oliva (2007), "Contra tópicos y prejuicios: apuntes sobre *La Sigea*, de Carolina Coronado", *Revista de estudios extremeños*, 63, nº 1, pp. 351-368.

Castro, Cristóbal de (1945), "Alfonsa de la Torre o la *Égloga*", *ABC*, Madrid (16 de octubre), p. 7.

Castro, Elena (2014), "Alfonsa de la Torre", en *Poesía lesbiana queer*, Barcelona: Icaria, pp. 59-63.

Coronado, Carolina (1852), *Poesías de la señorita Doña Carolina Coronado*, Madrid: Imprenta del Semanario Pintoresco Español y de La Ilustración.

--- (1854), *La Sigea*, Madrid: A. Santa Coloma, 2 tomos.

Cruset, José (1970), "Alfonsa de la Torre: en sus iluminadas soledades sin tiempo" en *Valores de mi tiempo. Notas de Literatura Española*, Barcelona: Taber, pp. 259-265.

Gómez de la Serna, Ramón (1931), "La última romántica. Mi tía Carolina Coronado" , *ABC*, Madrid (4 de enero), pp. 19-30.

--- (1942), *Mi tía Carolina Coronado*. Buenos Aires: Emecé.

González de la Torre, Jesús (2009), *Alfonsa de la Torre*, Madrid: Eila editores.

Kelly, Joan (1990 [1977]), "¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?", en James Amelang y Mary Nash eds., *Historia y género. Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia: Alfons el Magnànim, pp. 93-126.

Kirkpatrick, Susan (1991), *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850)*, València: Universitat.

López-Navajas, Ana y López García-Molins, Ángel (2012), "El desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres", *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, XVII, pp. 27-40.

Mangini, Shirley (2000), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia,* Barcelona: Península.

Mayoral, Marina (2008), *Autobiografía y sociedad en* La Sigea, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [Consultado el 23 de agosto de 2016]: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2j6v0>

Medel, Elena (2016), "Alfonsa de la Torre: mujer con bosque", en Alfonsa de la Torre, *Oratorio de San Bernardino*, Madrid: Torremozas, pp. 7-23.

Mexía de Fernangil, Diego (1608), *Primera parte del Parnaso Antártico*, Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra. [Consultado el 1 de diciembre de 2017]: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=6708>

Michäelis de Vasconcelos, Carolina (1902), *D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*, Porto: Artur José de Souza & irmão.

Molina, José Luis (2015), *Alfonsa de la Torre (1915-1993) en la poesía de la primera postguerra*, Vitruvio: Madrid.

Nichols, Geraldine (1995), "Ni una, ni 'grande' ni liberada: la narrativa de la mujer en la España democrática", en José B. Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad*, Madrid: Akal, pp. 197217.

Palma, Ricardo (1977), "Las poetisas anónimas", en *Cien tradiciones peruanas*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 390-395.

Payeras, María (2008), "Figuras femeninas en la obra de Alfonsa de la Torre", *Signa,* 17, pp. 249-272.

--- (2009a), *Espejos de palabra,* Madrid: UNED.

--- (2009b), "La liturgia de Eros en la poesía de Alfonsa de la Torre y Ana Rosetti" en *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee*, ed. de Mercedes González de Sande, Roma: Aracne editrice, pp. 151-160.

Payeras, María (2010), "Dos aproximaciones a Alfonsa de la Torre" en *Celdas para aparcar azucenas azules* de Alfonsa de la Torre, Cuéllar: Ayuntamiento, pp. 7-21.

--- (2011), "La poesía de Alfonsa de la Torre en sus paradojas existenciales" en Alfonsa de la Torre, *Obra poética*, Madrid: Eila editores/Ayuntamiento de Cuéllar.

Prado, María (2003), "La vida vislumbrada", en Anna Caballé dir., *La vida escrita por las mujeres II. La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*, Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 21-40.

Quevedo, Juan Pablo (1986), "Alfonsa de la Torre, poetisa de Castilla", *El adelantado de Segovia* (29 de agosto), pp. 12 y 13.

Torre, Alfonsa de la (1943), *Égloga*, Madrid: Hispánica.

--- (1944), *Carolina Coronado, poetisa romántica*. Tesis doctoral inédita. Universidad Central de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras.

--- (1950), *Oratorio de San Bernardino*, Madrid: Imp. Silverio Aguirre.

--- (1969), *Plazuela de las obediencias*, Madrid: Imp. Aguirre.

UNED. *REI*, 5 (2017), pp. 123-150

LAS POETAS ESPAÑOLAS CONTRA LA GUERRA DE VIETNAM

JULIO NEIRA JIMÉNEZ

UNED

jneira@flog.uned.es

RESUMEN: Se estudia la abundante participación de las poetas españolas en la antología *Con Vietnam*, elaborada por Angelina Gatell en 1968 y finalmente prohibida por la censura. La guerra de Vietnam despertó una oleada de protestas en toda la sociedad occidental. Las atrocidades causadas por la maquinaria de guerra norteamericana en la población civil y el medio natural conmovieron la sensibilidad de los poetas españoles, hombres y mujeres, que desde posiciones ideológicas y estéticas muy variadas se unieron en un acto colectivo de protesta que tenía evidentes implicaciones antifranquistas.

PALABRAS CLAVE: Guerra de Vietnam, poetas españolas de posguerra, Angelina Gatell, *Con Vietnam*, lucha poética antifranquista.

* Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal "Poéticas del 50: proyecciones y diversificaciones", ref. FFI2013-41321-P (*AEI/FEDER, UE*).

SPANISH WOMEN POETS AGAINST VIETNAM WAR

ABSTRACT: This essay analyses the ample participation of Spanish poets in the anthology *Con Vietnam*, prepared by Angelina Gatell in 1968. The Vietnam War generated multiple protests in Western society and, as a result, the anthology was finally banned by Spanish censorship. The atrocities caused by the United States army among the civil population and the natural environment drew Spanish poets' attention; men and women who joined in a collective act of protest. This protest was formulated from a wide range of ideological and aesthetic positions and it had clear anti-Francoist implications.

KEYWORDS: Vietnam War, Spanish postwar poets, Angelina Gatell, *Con Vietnam*, anti-Francoist poetry.

Los sitios web más utilizados por los estudiantes de todos los niveles, pese a su más que dudosa fiabilidad, como Wikipedia, etc., incluso páginas web de centros educativos, públicos y privados, y blogs de esa intención divulgativa coinciden en afirmar que la guerra de Vietnam fue uno de los motivos característicos de los poetas españoles que se dieron a conocer en la segunda mitad de los sesenta, nacidos a partir del fin de la guerra civil en 1939, a quienes la crítica ha venido denominando novísimos, venecianos, poetas del lenguaje, generación del 70 o, a mi parecer más propiamente, generación de 1968 (Lanz, 2011). Con variaciones mínimas —es bien conocida la capacidad clonadora de estos recursos web— vienen a coincidir en que:

> Desde el punto de vista temático, aparecen en las creaciones de estos poetas temas personales (la infancia, el amor…), junto a temas a los que podríamos calificar de «públicos» (la guerra del Vietnam, la sociedad de consumo…); y mezclan tonos graves

> con frívolos (Marilyn Monroe se codea con Che Guevara, Carlos Marx con Groucho Marx…). De cualquier modo, lo que es claro es su desligamiento de la poesía social, a la que rechazan.[1]

Se trata de una de tantas simplificaciones y verdades a medias en que incurre la historiografía aplicada a la pedagogía, que pretende encajar realidades literarias complejas en esquemas críticos simples. No cabe duda de que muchos de los poetas agrupados en tales etiquetas (Manuel Vázquez Montalbán, José Miguel Ullán, Pere Gimferrer, Antonio Martínez Sarrión, José Mª Álvarez, Leopoldo María Panero, José Infante, el grupo Claraboya —Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José Antonio Llamas—, Cristina Peri Rossi, etc.) escribieron textos que protestaban contra esa guerra o denunciaban su injusticia, la desproporción de las armas empleadas o las atrocidades producidas. Es más, en la famosa antología realizada por Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (Castellet, 1970), que sirvió de promoción a ese grupo, tres de los poemas seleccionados se referían en mayor o menor medida a ella. Pero el asunto no fue privativo de ellos. En la década de los 60 podemos documentar textos de esa temática en la obra de poetas de todas las promociones desde León Felipe, que superaba los ochenta años y moriría poco tiempo después. Hay composiciones de los poetas nacidos en la última década del siglo XIX y la primera del XX (Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Ángela Figuera, Rafael Alberti); de la siguiente, como Salvador Espriu, Juan Bernier, Celso Emilio Ferreiro, Blas de Otero y Leopoldo de Luis; de los llamados poetas del 50, como José Manuel Caballero Bonald, Ángel González, Alfonso Sastre, José Agustín Goytisolo, Carlos Álvarez, Julio Alfredo Egea, Gloria Fuertes, Gabriel Ferrater, Carlos de la Rica y José Ángel Valente; y de otros más jóvenes, como Francisca Aguirre y Félix Grande. En suma, el motivo interesó y ocupó a buena parte de los poetas españoles de cualquier edad. No se trató de una marca generacional, sino de un signo de la época, transversal a las distintas promociones activas en esa década.

[1] En https://docs.google.com/document/d/120BRvB9Ba1xr5dWImziup9JcnJb6Y0_cME9R-vUDB6nk/edit?pli=1 [Consultado el 01/08/2015]; párrafo que parece proceder del manual de Lengua Castellana y Literatura de 2º de Bachillerato, firmado por Vicente Tusón y Fernando Lázaro Carreter, de la Editorial Anaya.

Dentro de ese conjunto amplio voy a considerar en estas páginas una perspectiva específica: la de las poetas, generalmente relegadas a la invisibilidad por una historiografía literaria tan androcentrista como la nuestra; y un corpus concreto recientemente recuperado: la antología *Con Vietnam*, elaborada en 1968 por Angelina Gatell, prohibida por la censura gubernativa en 1969, bajo la autoridad del ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne —camuflado como demócrata en la Transición tras la muerte del dictador en 1975— y publicada recientemente (Neira, 2016). Daré algunos datos sobre esta antología. Fue elaborada por encargo del Partido Comunista dentro de la estrategia de "agitación poética" que originó también las antologías *España canta a Cuba* (AA.VV, 1962)[2] y *Poemas al Che* (AA. VV., 1969).[3] La idea surgió durante el Congreso Cultural celebrado en La Habana del 4 al 11 de enero de 1968, al que asistió una abundante representación de escritores y artistas españoles, entre los que se contaron Gabriel Celaya y Amparo Gascón, José Manuel Caballero Bonald, José Ángel Valente, Luis Goytisolo, Juan García Hortelano, Jaime Gil de Biedma, Félix Grande, Juan Antonio Bardem, Alfonso Sastre y Eva Forest; desde el exilio acudieron Adolfo Sánchez Vázquez, José Bergamín, Jorge Semprún y José Martínez, editor de Ruedo Ibérico.

Al recibir la petición de poemas de Angelina Gatell, Gabriel Celaya contestó el 17 de febrero de 1968: "¿No sabes que, recordando el *España canta a Cuba*, tengo en proyecto un *España canta a Vietnam*? Se me ocurrió durante mi estancia en La Habana, y lancé la idea. Tenemos que hablar de esto. Recuérdalo antes de disponer de los poemas que recojas" (Neira, 2016: 17). Pero Angelina Gatell no se amilanó por el tono conminatorio de Celaya y siguió su labor de recogida con entusiasmo. Era la persona

[2] Reúne poemas, entre otros, de Blas de Otero, Rafael Alberti, Carlos Álvarez, Ángel Crespo, Lauro Olmo, Jesús López Pacheco, Ángel González, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Leopoldo de Luis, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Juan Rejano, Pere Quart, Ángela Figuera y Gabriel Celaya.

[3] Entre los poetas españoles participantes en esta ofrenda lírica destacan Vicente Aleixandre, Victoriano Crémer, Gabriel Celaya, Carlos Bousoño, J. A. Goytisolo, José A. Valente, Rafael Ballesteros, Carlos Sahagún, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Carvajal y José-Miguel Ullán, Celso Emilio Ferreiro, Manuel de Pedrolo y Gabriel Aresti.

idónea: todos la apreciaban como organizadora con José Hierro, Aurora de Albornoz y José G. Manrique de Lara de la tertulia Plaza Mayor en la librería Abril, foro poético de mucho prestigio entonces; por su lengua materna era de confianza para los poetas catalanes, y colaboraba con Carmen Conde en la elaboración de una antología de poesía femenina (Conde, 1971), por lo que se trataba con las poetas de toda España; además su compromiso político antifranquista desde la adolescencia le acreditaba sobradamente para la tarea. Todos esos rasgos de su perfil se manifiestan en el resultado final: una antología abundante y ecléctica, pues entre los autores reunidos encontramos gran variedad ideológica, temática y formal, con una proporción de mujeres inusualmente alta en las antologías del periodo, sensible también a la presencia de las diferentes lenguas peninsulares.

Asumió el proyecto la editorial Ciencia Nueva, vinculada al PCE, que presentó el original a censura el 14 de septiembre de 1968. El expediente contiene informes de varios censores, cuyas firmas no siempre son reconocibles. Un primer informe, del 8 de octubre, dice:

> El libro es todo un muestrario de denuestos contra los americanos, de los horrores de la guerra, tortura, sangre, muerte, melodramas de niños descuartizados, etc. (Cfr. la primera poesía de Alberti). Pero no se hace el menor panegírico del comunismo. En EE.UU. se han publicado críticas tan severas como estas. ¿Vamos a ser nosotros más papistas que el Papa? Se incluyen gráficos poco menos que indescifrables.[4]

Los censores pedían supresiones de versos o de estrofas, pero en general contemplaban la autorización. Sin embargo, la decisión gubernativa fue denegar la publicación el 28 de enero. El motivo es que cuatro días antes el gobierno había decretado el estado de excepción en todo el territorio nacional (Real Decreto 1/1969. BOE, 25/01/69). La situación política venía convulsionándose desde hacía meses por la onda expansiva del Mayo del 68 francés. Se extendían las huelgas y manifestaciones de obreros y estudiantes. Los campus universitarios eran escenarios de escaramuzas

[4] Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares. Caja 21/19216; expediente 7620/68.

con los "grises" diariamente y la represión policial crecía exponencialmente. El detonante final fue la muerte en Madrid el 20 de enero del estudiante de la Universidad Complutense Enrique Ruano, militante del Frente de Liberación Popular, detenido por lanzar en la calle propaganda política y literalmente defenestrado desde un séptimo piso por la policía. El asesinato de Ruano levantó una oleada de protestas y movilizaciones inusitadas y el gobierno temió que se volvieran incontrolables, por lo que decretó el estado de excepción por primera vez en toda España. Una de las primeras consecuencias sería el endurecimiento de la censura de prensa y *Con Vietnam* se convirtió fue una de sus víctimas.

La labor recolectora de Angelina Gatell se vio muy favorecida por el rechazo unánime de la sociedad española y sus poetas a una guerra sentida como injusta y genocida, que la televisión introducía en los hogares españoles todos los días con imágenes de bombardeos, de pueblos y selvas devastados por el napalm o de matanzas de civiles como la de My Lai, aldea arrasada por las tropas norteamericanas, que violaron a mujeres y niñas y asesinaron a cientos de personas en marzo de 1968. Además, la que comenzó siendo una guerra de independencia de la península Indochina contra Francia, la potencia colonial, tras la II Guerra Mundial, acabó transformándose en un conflicto más de la Guerra Fría, como el de las dos Coreas: el Norte comunista contra el Sur y el neo-imperialismo de los EEUU. En España la guerra de Vietnam tuvo una lectura interna dada la alianza norteamericana con la dictadura de Franco, por lo que el apoyo al Vietcong y el rechazo a la injerencia americana eran una forma más de lucha antifranquista, de manera que se sintieron concernidos los poetas de conocida militancia o colaboración en el ámbito de la izquierda (Alberti, Otero, Celaya, González, Goytisolo, Albornoz, López Pacheco, Caballero Bonald, etc.). Por vía de la empatía solidaria con el sufrimiento de los seres humanos, se solidarizaron otros sin militancia, como Enrique Badosa, los hermanos Murciano, etc., de manera que entre unas y otras causas llegaron a coincidir desde Gerardo Diego hasta Rafael Alberti, por citar a los dos quizás más separados ideológicamente, desde el conservadurismo del santanderino hasta el comunismo del gaditano (Neira, 2001). Angelina Gatell, recientemente fallecida a la edad de noventa años, buscó la colaboración

de todos ellos sin distinciones ideológicas o estéticas con el objetivo de que el clamor contra la guerra de Vietnam fuese lo más amplio posible.

Con Vietnam reúne poemas de sesenta y siete autores, de los que catorce son mujeres, cifra bastante más elevada de la habitual en antologías generales, y no es difícil deducir que se debe a que la antóloga fue una mujer. Blas Sánchez Dueñas (2013) ha estudiado la presencia de mujeres en las principales antologías del medio siglo, cuya importancia canonizadora nadie discute, y considera que su escasa representación en ellas es causa principal de la invisibilidad de la mujer en la historiografía sobre la poesía de esa época, lo que no era inaudito, pues lo mismo ocurre respecto a épocas anteriores: ausencia en las antologías, invisibilidad y postergación en el canon. Veamos algunos ejemplos. En la antología *Veinte poetas españoles* compilada por Rafael Millán (1955) para la colección Ágora solo se incluye una mujer: Ángela Figuera Aymerich. En la de José María Castellet *Veinte años de poesía española* (1959) solo se incluyeron tres mujeres: Ángela Figuera, María Beneyto y Gloria Fuertes. Luis Jiménez Martos incluyó cuatro autoras en *Nuevos poetas españoles* (1961): Gloria Fuertes, María Elvira Lacaci, Concha Lagos y Pilar Paz Pasamar. En la segunda edición de su *Antología de la nueva poesía española* (1964) para Editorial Gredos José Luis Cano incluye sesenta y cuatro nombres, de los que ocho son mujeres: Carmen Conde, Ángela Figuera, Concha Zardoya, Susana March, Gloria Fuertes, María Beneyto, María Elvira Lacaci y Nuria Parés. Leopoldo de Luis en *Poesía social* (1965) entre los treinta autores totales incluye a Ángela Figuera, Gloria Fuertes, María Beneyto y María Elvira Lacaci. En 1968 José Batlló publicó *Antología de la nueva poesía española* y sólo Gloria Fuertes le pareció digna de estar entre los diecisiete seleccionados. Las antologías elaboradas en décadas posteriores —con pretendida perspectiva histórica— no mejoran la presencia de mujeres: ni García Hortelano (1978) ni Antonio Hernández (1978) incluyen ninguna, y este anuncia que habrá una antología exclusivamente femenina. Como se aprecia, todos los antólogos habían sido hombres.

Las cartas conservadas por Angelina Gatell nos permiten comprender que pidió a las poetas a la vez textos para esta antología y para la específica que elaboraba con Carmen Conde, pues algunas se refieren a las

dos en sus respuestas. Estas —como en general todos los epistolarios de escritores— resultan de sumo interés para conocer el "taller" de los textos, las circunstancias de su escritura, las dudas sobre el resultado, y nos permiten contextualizar con mucho detalle el proceso de elaboración de la antología. Por esta razón, incluimos las cartas más significativas en la edición de *Con Vietnam* y las aprovechamos en las páginas que siguen para conocer mejor la aportación de las poetas. La mayoría de las requeridas aceptó colaborar y envió poemas alusivos, aunque alguna se disculpara por no disponer en ese momento de ningún texto ni de oportunidad para escribirlo. Destaca en ese sentido la respuesta de su gran amiga desde la juventud **María Beneyto** (Valencia, 1925-2011). Se trataba de una voz reconocida y apreciada en el ámbito de la lírica española. Se había dado a conocer con los libros de poemas *Canción olvidada* (1947) y *Eva en el tiempo* (1952) en castellano y *Altra veu* en catalán en 1953. Durante la década de los 50 obtuvo el Premio Valencia de poesía en 1954 con *Criatura múltiple*, un accésit del Premio Adonais de 1955 con *Tierra viva* (1956), un accésit del Premio Boscán con *Poemas de la ciudad* (1956) y el Premio de poesía catalana Ciutat de Barcelona 1956 con *Ratlles a l'aire* (1958). Les seguiría *Vida anterior* (1962) y en 1965 la antología *Poesía (1947-1964)* publicada por la prestigiosa colección de Plaza y Janés. Pero no pudo ofrecer a Angelina ningún poema. Su carta es muy reveladora de las dificultades de las mujeres en la España de la época para poder dedicarse a la escritura sin las limitaciones que les imponía su condición de mujer que debía ocuparse de la familia:

> Valencia, 8 de marzo, 1968
>
> Querida Angelina:
>
> No sabes cómo lamento no poder complacerte en las peticiones que me haces de esos poemas. El problema del Vietnam, como es natural, me escuece, me irrita, pero estoy convencida de que sólo con la indignación no se hacen buenos poemas y yo estoy ahora muy poco propicia a la creación poética. Ya ves, ni siquiera a mi madre le he dedicado los poemas que le debo, cosa bien significativa, conociendo como conoces mi casi idolatría por ella.

> Ahora me pillas aturdida, desesperada, Angelina. Incapaz de nada que valga la pena. Atendiendo a un hermano mío —ya sólo me quedan dos— que sufre unas dolencias del todo demenciales y que me lleva de cabeza, con un gasto horroroso —que ojalá sirva para algo— una dedicación constante y el nerviosismo consiguiente por lo grave y difícil del poema. A duras penas atiendo mi colaboración en *Levante* —ahora hago "El cuento del domingo"— y muy poco más puedo hacer. Es posible que no hiciera este trabajo tampoco de no pagármelo bien y necesitarlo, porque hay veces que me cuesta verdadero esfuerzo atenderlo. Ese es mi panorama.
>
> Para quitarme algo esta obsesión de mi hermano, aguardo con impaciencia el momento de ir a dar dos lecturas a Canarias que me distraerán y que, además están estupendamente compensadas, aparte de viajes y estancia allá. Si paso por Madrid te llamaría. De momento aún no sé las fechas exactas.
>
> Repito mi pena de no poder complacerte. Algo que hice en ese sentido, al principio, se perdió y además era muy malo. Algún día volveré, supongo, a la poesía. (O quizás no, quién sabe).
>
> Un abrazo, y perdona la tardanza a tu amiga María[5]

En el archivo de Angelina Gatell se conservan otras respuestas de poetas que finalmente no aparecerían en la antología. **María Eugenia Rincón** se disculpa porque no tiene ningún poema del tema solicitado. El caso de **Concha Lagos** (1907-2007) es distinto, pues envió un poema el 30 de enero de 1968 ("el único donde concretamente nombro al Vietnam"). Mencionaba otro, "Los borrados", publicado recientemente en *Poesía española*, "que, sin nombrarla, está más directamente relacionado con esa guerra en particular y con todas en general", pero Angelina Gatell debió de considerarlo inadecuado por ese carácter indeterminado y no lo incluyó. Merece la pena señalar que Angelina Gatell se interesó también por la

[5] Todas las cartas que se reproducen, salvo expresa mención contraria, pertenecen al archivo de Angelina Gatell, que las puso a mi disposición con una generosidad extraordinaria. Agradezco a sus hijos la autorización para citarlas.

participación de **Francisca Aguirre**. Sería su marido, Félix Grande, quien la disculpara. El 4 de marzo de 1968 contesta:" En cuanto a Paquita, no ha hecho nada ni creo que pueda por el momento. Empezó a trabajar y ahora ni ella ni yo tenemos tiempo libre para nada" (Neira, 2016: 132). Le sugiere que utilice un poema suyo que ya había publicado en *Blanco Spirituals* (1967), galardonado en Cuba con el premio Casa de las Américas de 1966, el titulado "Recuerdo de infancia". Y Francisca Aguirre quedó fuera de la antología. Sin embargo, años después en su poema "La chiquita piconera" del libro *Los trescientos escalones* mencionará la guerra de Vietnam como uno de los acontecimientos que jalonaron su vida (Aguirre, 2000: 150).

Como ocurre con los poetas varones, también en el caso de las mujeres presentes en esta antología encontramos una gran variedad tipológica. En cuanto a su edad, la mayor de todas es Ángela Figuera Aymerich (1902-1984), coetánea por tanto de Luis Cernuda y Rafael Alberti. Nacidas en la segunda década del siglo, como Blas de Otero, por ejemplo, son Concha de Marco (1916-1989), Gloria Fuertes (1917-1998) Pura Vázquez (1918-2006) y María Luisa Chicote (1920-1989). De la tercera década —coincidente con los llamados poetas de los 50, Barral, Valente, Caballero Bonald, etc.—, son la mayoría: Aurora de Albornoz (1926-1990), Angelina Gatell (1926-2017), María de los Reyes Fuentes (1927-2010), María Elvira Lacaci (1928-1997), Elena Andrés (1929-2011), Sabina de la Cruz (1929), Cristina Lacasa (1929-2011). Se trata sin duda del grupo generacional dominante. Las más jóvenes, cronológicamente encuadrables en la generación de 1968, son Josefa Contijoch (1940) y Marta Pessarrodona (1941). Dos son gallegas: María Elvira Lacaci (Ferrol) y Pura Vázquez (Orense), aunque sus poemas están escritos en castellano; cuatro son catalanas: Angelina Gatell (Barcelona), María Luisa Chicote (Barcelona) —aunque ella se consideraba manchega por haber crecido allí (Conde, 1971: 165)—, Josefa Contijoch (Manlleu) y Marta Pessarrodona (Tarrasa), pero solo las dos últimas ofrecen poemas escritos en catalán.

Si atendemos al contenido de sus poemas, la variedad abarca desde la denuncia política (Aurora de Albornoz, Concha de Marco, Angelina Gatell, Josefa Contijoch, Cristina Lacasa, etc.) a la oración religiosa (María Elvira Lacaci, Pura Vázquez), con un amplio espectro de muestras de em-

patía con el sufrimiento del pueblo de Vietnam en el resto de autoras, con especial atención a la infancia devastada por la guerra. Algunas muestran preocupación por los efectos medioambientales que producen las armas empleadas, la deforestación de la selva por el napalm, (sobre todo Josefa Contijoch, Angelina Gatell, Ángela Figuera Aymerich), y no falta la denuncia del beneficio económico que obtiene el conglomerado industrial-militar (Elena Andrés, Cristina Lacasa, Marta Pessarrodona). Algunos poemas hacen expreso su origen en la contemplación de una fotografía de las atrocidades bélicas (Aurora de Albornoz, Ángela Figuera Aymerich, Marta Pessarrodona). También hay heterogeneidad notable en aspectos formales, desde la poesía libre y visual de Josefa Contijoch al isosilabismo heptasilábico de María de los Reyes Fuentes; aunque hay bastante coincidencia en la combinación de versos imparisílabos conocida como silva libre impar. Es general la ausencia de rima. Veamos con cierto detalle los textos de estas poetas que clamaron contra la guerra de Vietnam.

La contribución de Ángela Figuera Aymerich (Bilbao, 1902-Madrid, 1984) es una de las significativas de la antología. En una primera respuesta a Angelina Gatell del 13 de marzo de 1968 se disculpa por su tardanza en contestar y pide más tiempo:

> Me interesa mucho figurar en el libro, desde luego. Tengo —tenía— algunos esbozos; pero soy muy mala para improvisar en un momento dado y nada me gusta. Tampoco quiero darte algo que no sea digno no ya de mí sino del Vietnam: una tontería para salir del paso. Ando a vueltas con ello y de tanto que quisiera decir, no alcanzo la precisión, la sobriedad llena de fuego interno que deseo y el tema requiere. Yo escribo mejor mirando hacia atrás, con el tema decantado que en plan choque con las cosas.
>
> En fin, no creas que no quiero mandarte nada. Espera tanto como te sea posible y yo trabajaré. Que no alcanza, mala suerte. (Neira, 2016: 109-110)

Destaca en esta carta su empatía con el tema y el respeto a la propia creación poética: trabajo y reflexión frente a improvisación y efusión

sentimental, tópicos con que se suele caracterizar la imagen autorial de las mujeres. Para entonces, Ángela Figuera era una mujer muy respetada en la poesía española y era incluida en las principales antologías del momento, pero sus circunstancias personales la habían alejado de la vida literaria. Como se ha dicho ya, había sido la única mujer incluida en la antología compilada por Rafael Millán (1955) y su voz estuvo presente también en la de José María Castellet, *Veinte años de poesía española* (1959), y en la de Leopoldo de Luis, *Poesía social* (1965) (Sánchez Dueñas, 2013). Profesora de instituto represaliada tras la guerra por su lealtad republicana, siempre había mantenido su disidencia con el régimen franquista, lo que la vinculaba a poetas "sociales" como Blas de Otero y Gabriel Celaya, pero no frecuentó nunca tertulias ni círculos poéticos. Se había dado a conocer tardíamente, pues publicó su primer libro *Mujer de barro* (1948) a los cuarenta y seis años. Siguieron *Soria pura* (1949), *Vencida por el ángel* (1950), *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953), *Víspera de la vida* (1953), *Belleza cruel* (1958) —publicado en México con prólogo de León Felipe—, y *Toco la tierra: letanías* (1962). Desde 1961 vivía en Avilés, donde su marido era ingeniero de la empresa siderúrgica Ensidesa, y esa distancia de la capital la mantenía aún más alejada de los cenáculos madrileños (González de Langarica / Zabala Aguirre, 2012).

El motivo del retraso con que había recibido la petición de Angelina Gatell era un viaje a Madrid, pero sus viajes no tenían propósito literario, sino eminentemente familiar: "Son tan rápidos que, para el trabajo, son un trastorno, aunque para mi felicidad (por estar con los hijos y la nieta, son un tesoro)". No obstante, apenas quince días más tarde, el 29 de marzo, Ángela Figuera envía su texto para la antología. La carta empieza disculpándose de nuevo porque no ha podido hacerlo antes: "Hemos estado días en Madrid porque operaron inesperadamente a una hermana de mi marido. Salimos de repente. Allí imposible hacer nada" (Neira, 2016: 111). Parece evidente que la actividad creadora de Ángela Figuera se supeditaba por completo a la condición de madre, abuela, esposa, cuñada, etc., lo que era habitual según las pautas sociales en esos años del clericalismo franquista, y ella lo asume sin manifestar ninguna discrepancia. Como venía siendo norma en la sociedad patriarcal española desde hacía siglos, la

actividad literaria de las mujeres era considerada muy secundaria respecto a sus obligaciones familiares, cuando no claramente reprobable.

Ángela Figuera envía una serie de cinco poemas, compuestos en silva libre impar con versos de siete, nueve, once sílabas y alejandrinos, bajo el título "Vietnam. Primeros planos", que remite al ámbito del lenguaje visual. Y en efecto, como si de un documental cinematográfico se tratara, nos presenta los efectos de la guerra sobre "Los viejos", "El arroz", "La selva", "Los niños" y "Las madres", las víctimas más indefensas del conflicto, perspectiva acorde con la mantenida en toda su trayectoria poética de empatía con el sufriente, con el desvalido (Payeras, 2003: 17-60). El primer verso de "Los viejos": "Vemos al yanqui con su presa", que se refuerza en el cuarto ("Le vemos vacilar") y se repite al inicio de la tercera estofa, revela su carácter de écfrasis. Parece guiarnos a través de uno de tantos reportajes televisivos sobre la guerra a que antes nos referimos. Describe sus imágenes, la del anciano que es víctima temblorosa ("No de temor. Su cuerpo se estremece/ de vejez y de ira") y la del victimario que lo apresa ("ese bigboy de metralleta al hombro/ y un rubio cigarrillo entre los labios"), que sin embargo sí tiene miedo porque sabe que en esos cuerpos de apariencia frágil "se oculta un rojo corazón gigante/ con espoleta de odio inextinguible,/ un explosivo extraño y peligroso". Los dos siguientes poemas denuncian la devastación forestal producida por el armamento norteamericano para impedir la alimentación y el cobijo que ofrece la naturaleza a los vietnamitas ("Pero la selva tiene entrañas/ maternales y próvidas/ para los hijos de su tierra / que la conocen y la aman"). En "Los niños" insta a contemplar las imágenes del genocidio infanticida ("Mirad, mirad los niños aplastados,/ acuchillados, rotos, perforados, roídos/ por el napalm; mirad sus carnes puras...") producido por quienes se consideran amorosos padres: ("El yanqui escribe a la familia/ y manda besos a los pequeñines.)". Y, finalmente, el poema "Las madres" exalta la "indomable voluntad de vida" de esas mujeres que "vemos" cargando con los hijos a la espalda, o abrazándolos, protegiéndolos, huyendo de las zonas de combate, preservando ese único bien que poseen y es la esperanza de futuro de su pueblo.

Concha de Marco (Soria, 1916–Madrid, 1989) envió a Angelina Gatell el 1 de febrero de 1968 el poema "Cuaderno de ejercicios", uno de los

más originales de la antología. También ella era poeta de iniciación tardía. Hasta entonces sólo había publicado *Hora 0,5* (1966) y *Diario de la mañana* (1967), a los que seguirían cinco libros más: *Acta de Identificación* (1969), *Congreso en Maldoror* (1970), *Tarot* (1972), *Las Hilanderas* (1973) y *Una noche de invierno* (1974). Y no era el único rasgo que la vinculaba a Ángela Figuera, pues también había sufrido la marginación de los vencidos en la posguerra. Licenciada en Ciencias Naturales por la Universidad Central de Madrid, tuvo que ganarse la vida dando clase en un colegio de Castuera (Badajoz) mientras su marido, el historiador del arte Juan Antonio Gaya Nuño, estuvo preso. Luego, en 1943 le acompañó en su destierro en Bilbao y en sus traslados a Madrid, Barcelona y finalmente Madrid. Como tantas otras mujeres de aquellos años, supeditó su carrera profesional a la de su marido y su labor poética era bastante recóndita (Martínez Laseca, 2016).

"Cuaderno de ejercicios" (Neira, 2016: 157-159), compuesto también en silva libre impar, utiliza el recurso del manuscrito encontrado, en este caso el cuaderno escolar de un niño vietnamita de once años, Dinh Hung, medio roto y con manchas que parecen de sangre, pero podrían ser de tinta roja, para dar voz a las victimas más desvalidas de la guerra. Los cinco versos iniciales y los ocho finales describen el cuaderno y enmarcan las anotaciones que contiene desde el 11 y el 27 de enero. En la parte central del texto leemos en primera persona las tareas escolares ("Estudiamos los verbos auxiliares. / Ejemplos de oración subordinada), las consignas ("El esfuerzo de todos puede ganar la guerra"), los efectos devastadores de los bombardeos sobre la naturaleza ("Las bombas de fósforo destruyen los campos de arroz. / Mueren los peces en el río y flotan [...] El napalm quema todo cuanto toca, / no se puede apagar.").

La guerra lo ocupa todo, la vida (el 19 de enero llega a la escuela una niña nueva a la que enterraron viva y vio morir a su madre decapitada) y los ejercicios escolares, de redacción ("Cómo se enfrentó Huang Van Thu al pelotón de ejecución [...] Ejercicio de redacción. / El perro loco es una granada"), o de matemáticas: calcular el número de cuchillas de acero que tiene cada una de esas granadas. La entrada del 27 de enero es la última. La página contiene el dibujo de un río con una casa, un árbol, pájaros y un sol con rayos y esta nota: "Así será mi casa cuando recuperemos nuestra tierra,/ cuando los soldados america...". La palabra truncada es el signo de la muerte del niño, que corroboran los "mil borrones de sangre" del resto de las páginas, de los que nos informa la voz narradora en la estrofa final. Es lógico pensar que un bombardeo ha destruido la escuela, la casa o el poblado entero. Se trata sin duda de un planteamiento muy eficaz en la denuncia de las atrocidades: dar la voz a las víctimas y evidenciar los efectos reales sobre la vida humana que tiene una guerra tan desproporcionada. Similar preocupación por la infancia hemos visto en Ángela Figuera y encontraremos luego en otras autoras, pero no es privativo de las poetas, como demuestran los poemas de José Albi ("Niña y muerte en el Vietnam"), Enrique Badosa ("Canción para despertar a los niños del Vietnam"), Miguel Fernández ("Coplas tristes para el Vietnam"), Joaquim Horta ("Vietnam"), Carlos Murciano ("Epitafio para Wendy Biuh"), José G. Ladrón de Guevara ("Los niños del Vietnam"), Leopoldo de Luis ("Escalada"), Manuel Maria ("Si pensó no Vietnam") o Alfonso Sastre ("Lejano Viet-Nam").

El caso de **Gloria Fuertes** (Madrid, 1917-1998) es bien distinto. Su trayectoria editorial era ya extensa (*Isla ignorada*, 1950, *Aconsejo beber hilo*, 1954, *Antología y poemas del suburbio*, 1954, *...Que estás en la tierra*, 1962, *Ni tiro, ni veneno, ni navaja*, 1965, *Cangura para todo*, 1967). Ese mismo año publicaría *Poeta de guardia*, 1968, y uno después *Cómo atar los bigotes del tigre*, 1969; con Ángela Figuera era la poeta más antologada. De familia proletaria, la suya es una historia de superación personal. Estudió taquigrafía y mecanografía y entre 1939 y 1958 trabajó como secretaria en una fábrica. Estudió biblioteconomía en el Instituto Internacional entre 1955 y 1960, donde empezó a trabajar como bibliotecaria en 1958. Entre 1961 y 1963 disfrutó una beca Fullbright en Estados Unidos, donde impartió clases de literatura española en las universidades de Bucknell, Mary Baldwin y Bryn Mawr. A su regreso impartió clases de español para estudiantes norteamericanos en el Instituto Internacional. En 1972 pudo dedicarse en exclusiva a la literatura gracias a una beca Juan March para literatura infantil (Méndez, 2000).

Aunque desde 1939 había escrito cuentos y poemas para niños como redactora de la revista *Maravillas*, en 1968 no era asociada exclusivamente con la literatura infantil, como ocurriría a raíz de su trabajo en

Televisión Española a partir de los años setenta. Se la vinculaba antes con el vanguardismo postista, a través de su amistad con Carlos Edmundo de Ory y su colaboración en las revistas *Postismo* y *La Cerbatana*; con la poesía femenina a través del grupo *Versos con faldas*, que fundó en 1951 con Adelaida Lasantas, dedicado a organizar lecturas en bares y cafés de Madrid; con la revista *Arquero*, que dirigió entre 1950 y 1951; y con la poesía realista de oposición al Régimen, pues no en vano su libro ...*Que estás en la tierra* fue publicado en la colección Colliure junto a los de Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Caballero Bonald, Gabriel Celaya, Ángel Crespo, Ángel González o José Ángel Valente. Con muchos de ellos, y como única mujer, fue incluida ese mismo año en la *Antología de la nueva poesía española* de José Batlló, a cuyo cuestionario respondió: "Tengo tanta fe en la nueva —y buena— poesía, que podríamos hacer con ella una nueva religión, y desde ella —desde y con—, la poesía, destruir la injusticia, y el odio —o sea, las guerras—." (Batlló, 1968: 337-338).

Desde esa convicción, Gloria Fuertes envió dos poemas para la antología: "Cuando la tonelada de tierra entierra viva la sonrisa de un niño —que no sabe qué pasa—" y "Extranjero noticias". Angelina Gatell incluyó solo el primero, que abunda en la denuncia del desastre ecológico y el infanticidio, con los juegos de palabras habituales de su poética, rimas ripiosas y paronomasias: "El río Perfume/ ya huele mal,/ no flotan pétalos/ flotan cachos de carne flotan/ de los chicos de la flota/ y de los guerrilleros de la cota". Y desechó el otro, tal vez por su brevedad, tan característico de su personalidad que parece oportuno recuperarlo ahora:

17-2-68 EXTRANJERO-NOTICIAS

Yo, la tan pacífica,
estoy impacífica impaciente.
Yo, la tan tranquila
estoy de sostén de fuerza
de camisa de vietnamita (norte o sur)

ese cristo del siglo XX
muerto por nosotros,
('no amen')

Este poema sería incluido ese mismo año en su libro *Poeta de guardia*, junto a otros dos, "Poeta de guardia" y "Porqueses" con alusiones a Vietnam. En el primero de ellos el fin de la guerra sería la mejor noticia posible:

...¡Otra noche más! ¡Qué aburrimiento!
¡Si al menos alguien llamase llamara o llamaría!
[...]
O que la radio dijera finamente:
"¡La guerra del Vietnam ha terminado!" (Fuertes, 1968:9)

Pura Vázquez (Orense, 1918–2006) tenía una larga trayectoria literaria y la crítica la reconocía entre poetas más destacadas, junto a Carmen Conde, Alfonsa de la Torre, Ángela Figuera, María Elvira Lacaci y Gloria Fuertes. Pero su emigración a Venezuela en 1955 la había desconectado del ámbito poético español. Acababa de regresar y ejercía como maestra en Marchena (Sevilla). Desde allí escribe a Angelina Gatell el 18 de marzo de 1968 por iniciativa propia, deseosa de recuperar antiguas relaciones:

Querida Angelina: ¿Recibiste mi libro *Presencia de Venezuela*? Te lo mandé hace ya tiempo.

Por Mercedes Saorí sé que estás preparando un libro sobre el Vietnam. Como yo tengo ese poema que te envío, tú verás si te sirve para incluirlo. De paso, te ruego me escribas unas líneas para saber directamente de ti. Yo creo que iré a Madrid en Semana Santa, pero todavía no es seguro. Por si no voy te escribo estas líneas.

También me dice Mercedes que entre Carmen Conde y tú vais a sacar una nueva edición de Antología Viviente. Enhorabuena, mucho me alegra todo lo que sea salir cosas nuevas a la luz del sol. En breve podré mandarte mi libro número 15, ya está para salir.

Y nada más, sino desear verte pronto, y que no me olvidéis, que estoy muy sola por esta inmensa Andalucía...

Con un saludo a tu esposo, recibe un fuerte abrazo de tu amiga.

Pura

Aunque desde muy joven escribía también en gallego, envió un poema en castellano, "Oración por Vietnam y Vietcong", en efecto, muy apropiado para la antología, que cerraría por el orden alfabético de autores adoptado. Se trata de una plegaria en verso libre que reclama el cese de las atrocidades ("¡Señor! ¿No hay nada que detenga ese afán de exterminio [...] ¡Señor! Disipa la tiniebla, apaga el sollozo, levántalos" (Neira, 2016: 215-216)), pero también un grito de denuncia de los motivos reales de la intervención militar estadounidense en Vietnam: "el fanatismo alza su bandera de intereses inconfesables [...] esta lucha feroz de ambiciones, la herrumbre del odio despiadado"; y proclama su empatía con los seres que sufren sus terribles efectos: "Allá lejos —pero tan cerca—, Vietnam y Vietcong agonizan [...] de los campos lejanos, encenagados por la guerra,/ de las ciudades destruidas, de los niños hambrientos,/ de las mujeres viudas, de los hombres asesinados".

Apenas tenemos datos de **María Luisa Chicote** (Barcelona, 1920-Madrid, 1989). Ella misma es muy escueta en la "Noticia bibliográfica" que envió por esas fechas para la antología *Poesía femenina española* (Conde, 1971: 165): sólo afirma haber cursado Bachillerato superior en el Instituto de Ciudad Real, haberse trasladado a Madrid en 1945, donde se casó y tuvo dos hijas. Habría empezado a escribir en 1960 y sólo había publicado un libro, *Jirones* (1965), en la que parece una autoedición. En 1970 apareció *Esquina doblada* en Editora Nacional. María Luisa Chicote envió a Angelina Gatell el poema "Yo pecador" con una carta fechada el 8 de febrero de 1968 en la que mostraba algunos recelos sobre si encajaría en el libro y "aun si será publicable o no". Seguramente sus dudas se referían tanto a la calidad del texto, algo habitual en la mayor parte de las cartas de estas autoras, como a la viabilidad de que superase el filtro de la censura gubernativa. No dejaba de ser razonable su sospecha por tan entusiasta panegírico sobre los soldados vietnamitas:

> Diminutos gigantes de marfil escarlata
> que sabéis de la pólvora sobre el llanto y el beso.
> Guerrilleros del sol.
> Hijos de la mañana

> que os sembráis generosos
> abonados con sangre.
> A vosotros:
> Vietnamitas o mártires con símbolo de estrellas.
> [...]
> hijos de la quimera (Neira, 2016: 81)

Y por los denuestos con que menciona los Estados Unidos: "imperio/ de tarados y razas que se escuda/ en el símbolo del baldón democracia", en línea con el poema de Rafael Alberti "Desprecio y maravilla de la Guerra del Vietnam" que abre la antología. Frente a la heroica resistencia del pueblo vietnamita en lucha tan desigual, la poeta se avergüenza de la "pasividad de bueyes", de la comodidad con la que se leen o escuchan las informaciones en la sociedad española, que despiertan sus gritos de furia, asco, pena, y ese despertar de conciencia con que entona su *mea culpa*.

Con **Aurora de Albornoz** (Luarca, Asturias, 1926-Madrid, 1990) se inicia la serie de poetas cuya edad corresponde a la llamada Generación del 50. Pertenecía a una conocida familia de intelectuales y escritores republicanos. Su tío abuelo, Álvaro de Albornoz fue ministro de la República y presidente del gobierno en el exilio en París y en México. Su tío, Severo Ochoa de Albornoz, obtuvo el Premio Nobel de Medicina en 1959. Desde 1944 su familia vivía exiliada en Puerto Rico, en cuya Universidad ella estudió bajo el magisterio de Juan Ramón Jiménez. Regresó a España para doctorarse en la Universidad de Salamanca en 1966. Volvió entonces como profesora de la Universidad de Puerto Rico, pero la lejanía de España y de su lucha por la libertad se le hizo insoportable. Volvió definitivamente en 1968 como profesora de la Universidad Autónoma de Madrid y de la Universidad de Nueva York en España. Fue activa militante de Partido Comunista de España en el frente de la cultura. Como filóloga fue muy reconocida su obra crítica sobre poesía española contemporánea: Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Hierro y el exilio republicano sobre todo. En 1968 había publicado los libros de poesía *Brazo de niebla*, 1957, *Poemas para alcanzar un segundo*, 1961, *Por la primavera blanca. Fabulaciones*, 1962, y *En busca de esos niños en hilera*, 1967, y hasta su muerte publicaría siete más.

Aurora de Albornoz hizo llegar a Angelina Gatell el poema "Ante una fotografía" en una carta escrita todavía desde Puerto Rico el 9 de febrero de 1968, en la que le explicaba: "Sobre Viet Nam, te envío este poema inédito (creo que va a ser publicado también aquí y en Cuba). Como ves, Vietnam es aquí más bien un pretexto 'anti-imperialista'. Espero, sin embargo, que te sirva. De todos modos, tengo otros en preparación sobre el mismo tema." No olvidemos que en Puerto Rico hay también un importante sentimiento contra los Estados Unidos que es sentido en muchos ámbitos como potencia colonial, por lo que la empatía con el pueblo vietnamita era tan grande como la de Cuba. Pero como su título expresa, el poema se refiere más a los sentimientos personales de la autora ante la fotografía de un adolescente asesinado en Vietnam que a la guerra misma. Consumiendo esos cigarrillos a los que era tan aficionada, la poeta siente la culpa de quienes viven una vida cómoda, insensible ante el sufrimiento vietnamita:

Hoy quiero confesarme ante este cuerpo.
Culpable de enredar
recuerdo
y sueño
y humo.
Culpable de callar,
y hasta de hablar,
a veces...
Culpable de hacer versos,
mientras hay gentes que asesinan niños
y pretenden vender su mercancía
a niños de otros pueblos
—¡San Juan de Puerto Rico!—
para que vivan siempre
—ya por siempre—
de no saber,
de no pensar...,
de plazos cómodos.

Angelina Gatell (Barcelona, 1926-Madrid, 2017) se había dado a conocer con *Poema del soldado* en 1955, libro galardonado con el premio Valencia de poesía, y había publicado *Esa oscura palabra* en 1963; año en que fue firmante de la carta de ciento tres intelectuales al ministro Fraga en protesta por la represión de los mineros asturianos y de sus mujeres, episodio que la marcó como sospechosa para el Régimen. Antes se ha explicado ya su situación estratégica en la poesía española de 1968. Un año después publicó *Las claudicaciones*, y en 1971 la primera biografía española de Pablo Neruda; pero luego mantendría un silencio poético de casi cuarenta años, refugiada en la traducción, la literatura infantil y su trabajo como actriz de doblaje, hasta que en los primeros años del siglo XXI la recuperó la editorial Bartleby (*Los espacios vacíos* y *Desde el olvido,* 2001, *Ceniza en los labios*, 2011, *La oscura voz del cisne*, 2015, *En soledad, con ella*, 2015). El poema que incluye en su antología es "Vietnam", que expresa en primera persona el dolor que le produce en el desvelo nocturno el sufrimiento del pueblo vietnamita y la destrucción de su tierra, así como su impotencia:

Pero no puedo contestar.
Acaso oyes mi dolor. No sé. Quisiera
con este largo oficio de silencio,
decirte, desgarradoramente,
que estoy contigo, que contigo muero
un poco cada día.

María de los Reyes Fuentes (Sevilla, 1927-2010) era una poeta de corte mucho más tradicional. Desde 1946 era funcionaria del Ayuntamiento de Sevilla, con cuyo patrocinio fundó en 1953 la revista *Ixbiliah*, que dirigió hasta 1959. También dirigió la revista radiofónica *Poesía* en Radio Nacional de España en Sevilla. Su vinculación a la cultura de su ciudad fue notable (Círculo Hispalense, Ateneo, Universidad, Club La Rábida, etc.) y promovió numerosas tertulias e iniciativas literarias, que impulsaron la creación poética de los jóvenes que vendrían en denominarse "generación sevillana del cincuenta y tantos" (Jurado Morales, 2016). Se había dado a conocer como poeta a finales de los cincuenta (*Actitudes*,1958, *De mí hasta el hombre*, 1958), pero fue en los sesenta cuando su obra alcanzó el apogeo (*Sonetos del corazón adelante*, 1960, *Elegías del Uad-el-Kebir*, 1961, *Elegías*

tartessias, 1964, *Oración de la verdad*, 1965, *Acrópolis del testimonio*, *1966, Concierto para la Sierra de Ronda, 1966, Pozo de Jacob, 1967*). Su contribución a la antología es un breve poema en heptasílabos que ensalza el heroísmo de seres anónimos que luchan por la supervivencia y compara la de Vietnam con la resistencia de los celtíberos de Numancia contra Roma, paradigma español de la dignidad en la defensa de la independencia ante el invasor. Tal pedigrí histórico no le sirvió para evitar que los censores exigieran suprimir la mención a Numancia, como cualquier otra a lugares españoles, obsesionados por borrar cualquier referencia a la realidad española.

La otra gallega presente en la antología es **María Elvira Lacaci** (Ferrol, 1928–Madrid, 1997). Junto a Ángela Figuera era una de las poetas más significativas de aquellos años. Había sido la primera mujer ganadora del Premio Adonais en 1956 con su libro *Humana voz*, en cuya colección publicó también *Sonido de Dios* (1962), y había obtenido el Premio de la Crítica con *Al este de la ciudad* (1963). Fue incluida en la antología de Luis Jiménez Martos *Nuevos poetas españoles* (1961) y en la de Leopoldo de Luis *Poesía social* (1965) (Sánchez Dueñas, 2013). Optó también por una plegaria poética: "Oración por la paz", dentro de la línea de sensibilidad religiosa con que fundió sus preocupaciones sociales, lo que le daba una nota distintiva entre los poetas de esa tendencia reunidos por Leopoldo de Luis, pero contra la tentación de considerar esta temática religiosa como rasgo de "poesía femenina", conviene aducir que también tienen ese carácter el poema de Victoriano Cremer ("Plática anticipada con el niño en Navidad") y la "Pregària pel Vietnam" de Francesc Vallverdú.

También pide la paz para Vietnam **Sabina de la Cruz** (1929), en el único poema que conocemos de esta profesora de literatura en la Universidad Complutense de Madrid, que aquel año empezó su relación con Blas de Otero, recién llegado de Cuba, con quien se casaría y a quien dedicaría su vida personal y su actividad como filóloga. El breve texto denuncia "con palabras de ira/ a dentelladas" la falacia de la "paz armada, desarmada en Vietnam,/ donde los niños se desangran/ con tu nombre en la frente" (Neira, 2016: 94).

También **Elena Andrés** (Madrid, 1929-2011) se había doctorado en Filología Románica por la Universidad Complutense y ejercía como profesora de literatura. Hasta entonces había publicado *El buscador*, 1959, *Eterna vela*, 1961 y *Dos caminos*, 1964, que obtuvo un accésit en el Premio Adonais del año anterior. Su poema, "Presencia del Vietnam" (Neira, 2016: 48-51), es una silva libre impar que incide en la denuncia ecologista ante el desastre natural y la infancia destrozada por la guerra, a la que se dirige ("Para ti, sin distancia,/ desde aquella mañana en que una bomba/ te borró padres, casa,/ y te dejó un silencio/ tan ferozmente tuyo en desconcierto"). Tampoco falta la denuncia del capitalismo como motor del imperialismo que arrasa Vietnam ("Impera en estos días/ una raza de duros/ mercaderes tenaces,/ sus leyes están secas,/ sin lógica ni savia; sólo queda/ sobre la inercia astuta/ de viejas estructuras un letrero/ ya frívola etiqueta:/ enmohecidas palabras"). Su mensaje final es de esperanza, de confianza en que crece la muchedumbre que siente "una aguda noción de dignidad/ universal y humana", que hará ver claro al mundo y detendrá la guerra.

Sobre **Cristina Lacasa** (Tarrasa, Barcelona, 1929–Lérida, 2011) no existen muchos datos contrastables. Su bibliografía hasta 1968 es: *La voz oculta* (1953), *Los brazos en estela* (1958), *Un resplandor que perdonó la noche* (1961), *Con el sudor alzado* (1964), accésit del Premio Ágora, y *Poemas de la muerte y de la vida* (1966), Premio de poesía castellana Ciudad de Barcelona en 1964. Cristina Lacasa respondió con mucha rapidez a la solicitud de Angelina Gatell, como explica en su carta del 2 de febrero de 1968:

> Le incluyo con la presente el poema que me pide sobre el Vietnam, o mejor dicho, la guerra del Vietnam. Anteayer recibí su carta y ayer lo escribí. Como me lo pide con rapidez no tengo tiempo para dejarlo reposar... No estoy segura de él en su forma poética, hubiera querido algo mejor. Pero sí me horroriza esa guerra y repudio la actitud americana. O sea, que, aunque no lo había escrito, sí deseaba escribirlo. Y se lo envío.

Como Angelina Gatell le contestó pidiéndole textos para la antología de poesía femenina y tranquilizándole amablemente sobre el poema, al enviarlos ella volvió a disculparse el 8 de febrero con frases de mucho interés para conocer su imagen autorial:

> Te agradezco tu benévola opinión sobre mi poema del Vietnam. Yo no estoy satisfecha. Hubiera querido rehacerlo y trabajarlo más. Pero no había tiempo. Así me pasa siempre. Que he de hacer todo con esa prisa y luego no me gusta y quedo muy insatisfecha, como casi de todo lo que he publicado.

Sin embargo, luego no debió de juzgar mal el poema enviado, una silva libre impar compuesta de heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos titulada "¿Dónde tu salvación, Vietnam?", pues lo recogió en su antología *Mientras crecen las aguas* (1977). En realidad no difiere en exceso del tono medio del volumen. Denuncia el doble lenguaje norteamericano de bellas palabras ("que muestran sus sonrisas blancas, púdicas, / y hablan de amor, de libertad, de humano/ progreso [...] alzan/ copas de buena voluntad en brindis, bebiéndose tu sangre disfrazada/ con nombres diferentes") y la cosecha mortífera de sus armas con el patetismo de un lenguaje desgarrado, que reproduce imágenes contempladas cotidianamente; eso sí con tendencia a cierta truculencia en la adjetivación ("vísceras sagradas [...] agónicos suspiros [...] gargantas bárbaras [...] invisibles collares de cabezas/ infantiles [...] estoica máscara clavada/ como una cruz ritual sobre el semblante [...] levadura en sortilegio [...] levadura negra [...] delirantes primaveras/ de sangre [...] alas deformes destilando infamia").

Las otras dos poetas de la antología nacieron en años correspondientes ya a la cronología de la llamada Generación del 68 o grupo de los *Novísimos*. Se trata de Josefa Contijoch (Manlleu, 1940) y Marta Pessarrodona (Tarrasa,1941). Ambas enviaron poemas escritos en catalán; no olvidemos que esos años fueron los de la explosión del catalanismo cultural (Nova Cançó, etc.) después de décadas de represión franquista de su lengua. **Josefa Contijoch**, sin embargo, había empezado a escribir en castellano (*De la soledad primera*, 1964, *Aquello que he visto*, 1965, *Tombstone blues* (1967), pero a partir de entonces todos sus libros y novelas lo fueron en catalán. Y este fue el momento de su cambio de idioma. En su carta del 6 de febrero de 1968 cuenta a Angelina Gatell:

> Trabajo poemas catalanes, escribo lento, pero voy cogiendo confianza a la lengua, tengo necesidad total de esta expresión.

> Voy puliendo en vistas a una edición, que será, posiblemente, pronto. Te diré algo en su día.
>
> Respecto al poema con temática Vietnam, sí tengo algo, pero como es reciente, es catalán, claro. Supongo no interesa.

Pero se equivocaba, sí interesaba, y lo envía el 18 de febrero después de corregirlo, con la habitual incertidumbre del creador ante el resultado final ("En fin, ahora mismo -después de corregir y trabajar estas palabras- no sé decirte si merece la pena. Tú veras."); y con algunas advertencias curiosas: "Otra cosa: de publicarse, cuida que conserven la forma, es muy importante (el cajista o linotipista se va a cagar con esta Contijoch del diablo). En fin, paciencia". Era más que justificada la advertencia porque se trataba de un texto muy al día, de la entonces llamada por unos poesía experimental, por otros poesía visual, que encomendaba a sucesivos sangrados en la página la secuenciación del verso. Por si acaso, Angelina Gatell le envió una traducción hecha por ella para que la autora diera su parecer. Esta dio el visto bueno el 29 de febrero con una nota en la que insistía: "Yo no sé en realidad si este 'romanço' vale la pena de tanto follón. Tú puedes verlo más claro". En nuestra edición hemos reproducido el texto original en catalán y la traducción de Angelina Gatell en nota al pie. Se trata de un canto a los jóvenes guerrilleros vietnamitas muertos en plena juventud, antes casi de que pudieran gozar del amor, en una lucha desigual contra el invasor.

Marta Pessarrodona era una joven poeta aún inédita, aunque ese mismo año 1968 publicaría *Primers dies de 1968*. Angelina Gatell no conservó ninguna carta suya, sólo el original mecanografiado de su poema "VIETNAM-ALWAYS", manuscritos su nombre y la fecha "Primavera 1967", lo que quiere decir que no era fruto de la petición de la antóloga. Este es otro texto que parte de la contemplación de una fotografía, la de los campos de arroz arrasados por los bombardeos; denuncia el servilismo de la técnica a esa maquinaria de destrucción e incide en la impotencia del escritor para detener con palabras tanta barbarie: "Els camps romandran

erms i els mots/ no seran un fertilitzant suficient";[6] una perspectiva similar a la del poema de Ángel González.

La consideración global de estas aportaciones de las mujeres a la antología *Con Vietnam* permite concluir que, con la salvedad ya explicada de María Beneyto y Concha Lagos, Angelina Gatell logró reunir a las más significativas poetas del momento, e incluyó con generosidad a otras menos relevantes, que, sin embargo, sumaban en la tarea de despertar conciencias y crear el clima de repulsa generalizada ante una guerra tan cruel, desproporcionada y mortífera. No se trataba de seleccionar calidad literaria, sino de añadir voluntad antibelicista desde la sensibilidad creadora de las mujeres. No otra cosa hizo respecto a los poetas varones. Hay grandes figuras, pero también autores de segundo o tercer nivel. Tampoco los textos de las mujeres desentonan del nivel medio de los hombres: ni se diferencian notablemente en la temática o la forma. En unas y otros hay composiciones de tono religioso; unas y otros se posicionan con claridad en pro del bando más débil y denuncian el carácter genocida de la guerra, su barbarie, la destrucción de la naturaleza, los efectos terribles sobre la población civil, niños, mujeres, ancianos; unas y otros denuncian el carácter mercantil del imperialismo estadounidense; unas y otros emplean una gran variedad formal, inclinadas ellas más a la ausencia de esquemas métricos clásicos.

En suma, no encontramos rasgos definitorios que pudieran tipificar como "femenina" la poesía de las autoras incluidas en esta antología. Hay una misma rabia, una misma sensación de impotencia, un mismo clamor que los de los poetas contra la guerra de Vietnam. Y similares respuestas poéticas. Y ello es relevante en unos años sobre los que la historiografía y la crítica han venido cerrando los ojos a la existencia de un número bastante considerable de autoras. En ocasiones simplemente con el silencio, que les ha conducido a la invisibilidad total, en otras con la etiqueta "femenina" que connotaba por sí sola consideración peyorativa. En todo caso, es momento de acabar con esa postergación. Entre unas y otros hay excelentes, buenos y malos poetas. Juzguemos la poesía de las mujeres por sus valores intrínsecos, por su capacidad para producir una emoción artística en nuestra experiencia lectora. Como cualquier otro texto. Pero estudiémosla desde parámetros específicos, distintos a aquellos que han establecido los críticos para la fijación del canon de una poesía casi exclusivamente masculina; y hagámoslo teniendo en cuenta su contexto real, las circunstancias y los condicionamientos familiares y sociales en que hubieron de desarrollar su creación, solo de esa manera será ecuánime su valoración.

[6] "Los campos permanecerán yermos y las palabras/ no serán fertilizante suficiente". Traducción de Angelina Gatell.

Recibido: 29/3/2017

Aceptado: 7/5/2017

Referencias bibliográficas

AA.VV. (1962), *España canta a Cuba*, París: Ruedo Ibérico.

— (1969), *Poemas al Che*, La Habana: Instituto Cubano del Libro (facsímil Barcelona: Los libros de la Frontera José Batlló, 1976 y 1978).

Aguirre, Francisca (2000), *Ensayo general. Poesía completa (1966-2000)*, Madrid: Calambur.

Batlló, José (1968), *Antología de la nueva poesía española*, Madrid: Ciencia Nueva.

Cano, José Luis, ed. (1958), *Antología de la nueva poesía española*, Madrid: Gredos .

Castellet, José María, ed. (1960), *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona: Seix Barral.

Castellet, José María (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Barral.

Conde, Carmen (1971), *Poesía femenina española (1950-1960)*, Barcelona: Bruguera.

Fuertes, Gloria (1968), *Poeta de guardia*, Madrid: Ciencia Nueva, Colección El Bardo.

García Hortelano, Juan (1978), *El grupo poético de los años 50*, Madrid: Taurus.

González de Langarica, Pablo y José Ramón Zabala Aguirre (2012), *Ángela Figuera Aymerich. Poesía entre la sombra y el barro*, Bilbao: Muelle de Uribitarte.

Hernández, Antonio (1978), *Una promoción desheredada; la poética del 50*, Madrid: Zero-Zix.

Jiménez Martos, Luis, ed. (1961) *Nuevos poetas españoles*, Madrid: Ágora.

Jurado Morales, José (2016), "La trayectoria poética de María de los Reyes Fuentes: una escritora de la 'generación sevillana del cincuenta y tantos'", *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 2, pp. 157-181.

Lanz, Juan José (2011), *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla: Renacimiento.

Luis, Leopoldo de, ed. (1965), *Poesía social*, Madrid: Alfaguara.

Martínez Laseca, José María (2016), *Concha de Marco en carne y verso*, Soria: Ayuntamiento de Soria.

Méndez, Pablo (2000), *Lo que aprendí de Gloria Fuertes*, Madrid: Nostrum.

Millán, Rafael, ed. (1955), *Veinte poetas españoles*, Madrid: Ágora.

Neira, Julio (2001), "Rafael Alberti y Gerardo Diego: confluencias y divergencia en la poesía española (1925-1936)", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 77, pp. 35-62.

— ed. (2016), *Con Vietnam*, selección y prólogo de Angelina Gatell, introducción de Julio Neira, Madrid: Visor.

Payeras, María (2003), *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de posguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Madrid: SIAL Ediciones.

Sánchez Dueñas, Blas (2013), "Voces poéticas de mujer en la órbita de las antologías conformadoras de la Generación del 50", en María Payeras Grau ed., *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*, Sevilla: Renacimiento, pp. 229-250.

CRÓNICA DE INVESTIGACIONES

UNED. *REI*, 5 (2017), pp. 153-159

BIBLIOTECA DE MUJERES EN MADRID

MARISA MEDIAVILLA HERREROS

La *Biblioteca de Mujeres* es una colección, sin espacio propio, que reúne todo tipo de documentos relacionados con las mujeres, sin excluir ninguna de sus vertientes ni por enfoques ideológicos ni por temas, abarcando cualquier aspecto de lo humano que pueda tener relación específica con mujeres, su pasado y su presente.

¿Por qué una biblioteca de mujeres?

Tan pronto como las mujeres tenemos conciencia de nuestra situación en la sociedad queremos saber el porqué de la discriminación, necesitamos conocer cómo han vivido, qué han escrito y qué han pensado nuestras antecesoras, pero no es una información accesible. Todas las bibliotecas de mujeres de principios o finales del siglo XX, de Europa o de Australia, de semejantes o diferentes culturas, se han creado por los mismos motivos: dificultad de conseguir información, necesidad de conocer nuestra historia, preservar la memoria de las mujeres, compartir y facilitar el conocimiento y la información y promover la investigación, pretendiendo que algún día pueda elaborarse otra historia no androcéntrica. Todas estas bibliotecas tienen en común que fueron creadas por mujeres o grupos de mujeres feministas, pues siempre van unidas a la reivindicación y conquista de nuestros derechos. Algunas de las más antiguas todavía siguen funcionando, como la National Women's Library en Londres (antes The

DOI 10.5944/rei.vol.5.2017.20735 ISSN 2340-9029

Fawcet Library), fundada en 1926 por grupos del Movimiento Sufragista. También continúa en París la Bibliothèque Marguerite Durand, creada en 1932 con la colección de la periodista feminista Marguerite Durand, donada al Consejo Municipal de París; se mantiene en Amsterdam ATRIA, fundada en 1935 por tres feministas, y en Dinamarca, KVINFO, fundada en 1964. En Italia han logrado formarse dos: la Biblioteca Italiana delle Donne en Bolonia, creada a finales de los 70 por la Associazione Orlando que sigue gestionándola; y la Biblioteca e Archivio delle Donne "Archivia" en Roma.

En España, uno de los primeros proyectos de una biblioteca feminista después de 1975 fue el de LaSal Bar-Biblioteca Feminista (Barcelona, 1977-1979), aunque solo duró dos años. Según cuenta Elsa Plaza, se creó con la intención de convertirse

> en un centro de información y documentación, ámbito favorecedor del desarrollo de proyectos culturales y sociales ligados al compromiso feminista. Se pretendía que la Biblioteca comenzase a funcionar gracias a las donaciones, y va a llegar a contar con 400 volúmenes, convertirse en un futuro no lejano, en una biblioteca especializada en temas concernientes a la mujer, al estilo de la biblioteca Marguerite Durand, que funcionaba en París.

La Biblioteca de Mujeres en Madrid

La Biblioteca de Mujeres en Madrid (BdM) se crea en 1985 con la finalidad de reunir, organizar, conservar y difundir el mayor número de documentos sobre mujeres, especialmente relativos a la historia de las mujeres en España, y para conservar documentos que otras bibliotecas no consideraron (ni aún consideran) necesario guardar, como evidencia la ausencia en sus catálogos de documentos como los generados por el movimiento feminista y por los grupos de mujeres. Asimismo para ser punto de partida para una gran biblioteca especializada que recogiera lo publicado en España sobre feminismo y las obras de autoras españolas, tanto teóricas como de creación literaria.

Fue fundada por Marisa Mediavilla Herreros, feminista, bibliotecaria y documentalista, y a su proyecto pronto se incorporó Lola Robles Moreno, feminista, filóloga y escritora, hasta 2002. En la Biblioteca de Mujeres han participado muchas mujeres, sin cuya colaboración no hubiese llegado a ser lo que es, siempre con un trabajo voluntario y no remunerado.

La Biblioteca por la que se ha estado trabajando y luchando durante treinta y dos años es un espacio destinado a reunir la cultura y el saber que las mujeres hemos elaborado a lo largo de la Historia. Los pilares y ejes sobre los que se fundamenta su existencia son los siguientes:

1. Su colección es prueba incuestionable de la aportación de las mujeres a la sociedad en todos los campos: arte, ciencia, literatura…
2. Es necesaria para conocer, recuperar y reconstruir nuestra identidad.
3. Es lugar de encuentro y de intercambio de información, conocimiento y experiencias.
4. Facilita y promueve el acceso de las mujeres a la información y al conocimiento desde una perspectiva no androcéntrica.
5. Sirve de apoyo a la enseñanza, a la investigación y a políticas públicas de igualdad.
6. Preserva el reflejo de diferentes tiempos y culturas de las mujeres en el mundo.
7. Debe albergar el archivo feminista que recoja la documentación producida por grupos y asociaciones del movimiento feminista que desaparecen y con ellas su documentación.
8. Constituye un centro de referencia para recibir donaciones y archivos personales, pues por no existir ese espacio se han perdido muchos documentos esenciales para las mujeres.
9. Tendría que tener capacidad para colaborar con otros centros similares, estatales e internacionales.
10. Es la memoria de nuestra historia, testimonio de la vida de las mujeres a través de sus documentos.

Su colección consta de 25.000 a 30.000 volúmenes, entre los que hay una variada tipología documental. Contiene estudios y ensayos fe-

ministas y misóginos de todos los temas, de autoras y autores. También biografías, obras de creación artística, cómics, obras literarias casi todas de autoría femenina, salvo alguna de autores masculinos destacados por su defensa o por su misoginia. En cuanto a la cronología de la colección, aunque hay alguna obra anterior al 1800, la mayoría son posteriores. Del siglo XIX hay bastantes libros de autores, como la obra *Galería histórica de mujeres célebres* de Emilio Castelar en ocho volúmenes, aunque lo más importante son las obras de autoras como Rosario de Acuña y Villanueva, Concepción Gimeno de Flaquer, la poeta Josefa Massanés Dalmau… Del primer tercio del siglo XX hay estudios sobre sexualidad, medios para evitar el embarazo, legislación sobre el trabajo de las mujeres, sobre el divorcio, la reforma eugénica del aborto (Barcelona, marzo de 1937)... temas que han necesitado una espera de casi cincuenta años para volver a ser comentados. Del segundo tercio del siglo XX encontramos obras de la Sección Femenina y otros libros sobre la "extraordinaria misión" de la mujer, cuyos autores son, en su mayor parte, curas, religiosos y médicos**,** lo que determina que el pudor, la castidad, la virginidad y la maternidad sean sus protagonistas. También conservamos una serie de documentos considerados normalmente como *ephemera*, pero que son muy valiosos para comprender el papel de la mujer en este periodo, por ejemplo revistas antiguas y modernas, literatura gris (Jornadas, Encuentros...), colecciones especiales de carteles, fanzines, tebeos para chicas y otros objetos como chapas, sellos, pegatinas, tarjetas… Algunos de estos documentos, comprados en librerías de viejo, Rastro, Mercat de Sant Antoni y Ferias del Libro Antiguo a lo largo de estos años, están ya descatalogados y son imposibles de conseguir hoy día.

En cuanto a sus sedes, hasta ahora la Biblioteca de Mujeres ha tenido cuatro "habitaciones", pero no propias. La primera en la calle Barquillo 44, donde se fundó en 1985, lugar histórico para el Movimiento Feminista de Madrid y en la que permaneció hasta 1997. La segunda, en la que estuvo desde finales de 1997 hasta 2006, se ubicaba en la calle Villaamil 12. Debido a la falta de espacio por el aumento de su colección, se trasladó a la sede del Consejo de la Mujer de la Comunidad de Madrid, con el que se firmó un convenio por diez años (1997-2007), pero en 2005 el Consejo se trasladó a otro lugar y la Comunidad de Madrid obligó a desalojar dicha

sede. Tras la imposibilidad de encontrar un espacio adecuado y ante la falta de recursos económicos, tuvo que donarse al Instituto de la Mujer en noviembre de 2006, para evitar su desaparición, aceptando dicho organismo los fines y objetivos de su creación. La tercera sede, donde estuvo desde 2007 y hasta 2011, fue el Depósito del Instituto de la Mujer. Por último, la Biblioteca de Mujeres se trasladó en 2012 a su actual sede, en el Museo del Traje donde, por amabilidad de sus bibliotecarias, puede consultarse el fondo automatizado (integrado por más de 20.000 documentos) en la sala de consulta de la Biblioteca del Museo. El resto de la colección está en el depósito sin registrar ni catalogar.

Para acceder a la información sobre los fondos de la colección, desde el 8 de octubre de 2010, el fondo automatizado puede consultarse en la base de datos del Instituto de la Mujer (http://www.inmujer.gob.es). Otros catálogos de autoras españolas, revistas, carteles… se pueden consultar en la web de Mujer Palabra, colaboradora de la Biblioteca de Mujeres, que aloja en su web dicho contenido (http://www.mujerpalabra.net/bibliotecademujeres/index.htm).

El reconocimiento de la importancia de esta Biblioteca de Mujeres está avalado, en general, por los agradecimientos de las investigadoras/es en sus publicaciones y, en particular, por la solicitud de algunos de sus fondos para exposiciones. En concreto la colección de la Biblioteca de Mujeres ha tenido presencia en las siguientes:

1. Biblioteca Nacional Española, Madrid: "El voto de las mujeres, 1877-1978", del 4 de noviembre al 7 de diciembre de 2003.
2. Biblioteca Nacional Española, Madrid: "Biblioteca en guerra", del 15 de noviembre de 2005 al 19 de febrero de 2006.
3. Palacio Episcopal, Salamanca: "Los tebeos de posguerra" organizada por el Ministerio de Cultura, del 13 de diciembre de 2010 al 16 de enero de 2011.
4. MUSAC, León: "Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010", del 23 de junio de 2012 al 24 de febrero de 2013.
5. Universitat de València, Valencia: "Memoria y vigencia de un compromiso. Universitarios contra la dictadura", del 13 de marzo al 1 de septiembre de 2013.

Ficha descriptiva

Título del proyecto: Biblioteca de Mujeres. La Biblioteca de Mujeres es un patrimonio cultural de las mujeres del que se había carecido hasta el momento de su creación.

Propósito: La Biblioteca de Mujeres es, en sí misma, un testimonio de la lucha de las mujeres, pues como casi todas las bibliotecas de mujeres se creó en el momento de reivindicación del Movimiento Feminista en España; y también, porque es el resultado de la colaboración de muchas mujeres que han pasado por ella durante más de treinta años y de miles de horas de trabajo no remunerado. Por todo lo expuesto anteriormente, se reivindica para la Biblioteca un espacio propio, personal especializado feminista y recursos para poder llevar a cabo los objetivos y fines para los que fue creada.

Amigas de la Biblioteca de Mujeres: Las Amigas de la Biblioteca de Mujeres (colaboradoras, investigadoras, lectoras…) iniciaron en 2011 la campaña "Por un espacio propio para la Biblioteca de Mujeres". En 2017, con motivo del Premio concedido a Marisa Mediavilla por el Gremio de Libreros de Madrid, se continu**ó** la campaña, realizando actos en la Feria del Libro de Madrid en el Retiro y exposiciones del colectivo de artistas Warmi. Todavía no nos hemos rendido.

Duración: El proyecto comenzó en 1985 y continúa en la actualidad. Desde 2006, fecha del desalojo y de la donación al Instituto de la Mujer, se ha seguido trabajando y recopilando documentos para la Biblioteca de Mujeres en Barquillo 44, su lugar de origen, y desde octubre de 2014 en Bravo Murillo 4, espacio compartido con otros grupos de mujeres.

Publicaciones:

Escritoras de ciencia ficción: bibliografía (1989), Madrid: Biblioteca de Mujeres.

Escritoras de ciencia ficción y fantasía: bibliografía (2000), Madrid: Biblioteca de Mujeres.

Robles, Lola (2001), *Biblioteca de Mujeres*, Madrid: Biblioteca de Mujeres.

El tebeo femenino: catálogo Biblioteca de Mujeres (2004), Madrid: Biblioteca de Mujeres.

Mediavilla Herreros, Marisa y Folla Fernández, Ricarda (2014), *Tesauro de mujeres*, Madrid: Biblioteca de Mujeres. Disponible en: http://www.mujerpalabra.net/bibliotecademujeres/pages/tesauro/TESAURODEMUJERES_BdM2014.pdf

Catálogo de escritoras españolas (actualizado en 2017). Disponible en: http://www.mujerpalabra.net/bibliotecademujeres/pages/catalogos_bibliografias/escr_esp.htm

Catálogo de revistas (actualizado en 2017). Disponible en: http://www.mujerpalabra.net/bibliotecademujeres/pages/catalogos_bibliografias/revistas.htm

Catálogo de carteles (actualizado en 2016). Disponible en: http://www.mujerpalabra.net/bibliotecademujeres/pages/carteles/index.htm

Enlaces y contacto: Hoy día existen otras bibliotecas y centros de documentación especializados, la mayoría está integrada en la Red de Bibliotecas y Centros de Documentación de Mujeres, Red a la que pertenece la Biblioteca de Mujeres desde su fundación en 1994.

Dirección web: http://redcdbibmujeres.blogspot.com.es/
Facebook: https://www.facebook.com/RedBibliotecasMujeres/
Instituto de la Mujer: http://www.inmujer.gob.es/biblioMujeres/portada/home.htm
Mujer Palabra: http://www.mujerpalabra.net/bibliotecademujeres/pages/informacion/informacion.htm
Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Biblioteca_de_Mujeres_de_Madrid

RESEÑAS

Lida, María Rosa & Yakov Malkiel, *Amor y filología. Correspondencias (1943-1948)*. Edición y prefacio de Miranda Lida. Prólogo de Francisco Rico. «Cantigas de amigo» de María Rosa Lida al cuidado de Francisco Rico. Notas y comentarios de Juan Miguel Valero. Barcelona: Acantilado, 2017. 331 pp. + colofón. ISBN 978-84-16748-15-0.

DOI 10.5944/rei.vol.5.2017.19378

Reseña de JUAN-CARLOS CONDE

Magdalen College, Oxford

Todo admirador incondicional de Jorge Luis Borges tiende, por serlo, y con razón, a concurrir y avenirse con sus estimaciones y censuras, que, como personales, podrán ser parciales y hasta atrabiliarias, pero, como suyas, nunca dejan de ser inteligentes y perspicaces. Pero quien escribe esto, que se cuenta entre el número de los integristas borgianos, que los hay, y hasta comparte sus muy críticos puntos de vista sobre el *Persiles*, tiene que trazar una línea infranqueable en el suelo cuando lee, de mano de Adolfo Bioy y de boca de Borges, lo siguiente: "María Rosa Lida es una sonsa. ¿Sabés qué libro ha elegido para dar un curso de todo un año? *Persiles y Sigismunda*. Un libro de aventuras en que se habla de una caverna horrenda, desde cuyo fondo venían gritos descompuestos, a los que respondió Persiles con estas o parecidas razones" (Bioy Casares, 2010: 295).

No, María Rosa Lida no es, no fue una sonsa, qué va. Ni muchísimo menos. Los que tienen la más mínima familiaridad con sus artículos, sus libros, su inabarcable erudición, su elegantísima escritura y sus apabullantes y enciclopédicas notas a pie de página —las mejores y más impresionantes jamás escritas—, saben de sobra que ni como erudita, ni como crítica, ni como historiadora de la literatura y de la cultura, tenía ni un pelo de tonta. Este volumen nos permite apreciar que, además, como ser humano, como mujer, y como mujer enamorada (de un novio tan improbable como *perfect match* y tan erudito como ella: τὸν ὅμοιόν φασιν ὡς τὸν ὅμο ιον, καὶ κολοιὸν ποτὶ κολοιόν), tampoco.

Su núcleo lo constituyen las cuarenta y dos cartas —hay una XXI *bis*— intercambiadas por Lida y Malkiel entre el 20 de septiembre de 1943 y el 23 de enero de 1948, es decir, en el transcurso de unos tiempos marcados por la guerra mundial que derrotaría a la Alemania nazi responsable de que Malkiel tuviera que cruzar el océano y buscar refugio en Norteamérica, y por el ascenso a la presidencia de la República Argentina de Juan Domingo Perón, en último término responsable de la marcha de María Rosa Lida —precedida de la de su amado maestro Amado Alonso— a tierras del septentrión americano. Es un diálogo epistolar, cuya edición ha sido escrupulosamente llevada a cabo por Miranda Lida, que se inicia como intercambio de publicaciones y de subsecuentes agradecimientos por los envíos entre dos colegas en un principio muy lejanos en sus intereses científicos y en sus áreas de trabajo, diálogo que muy pronto se metamorfoseará ante nuestros ojos (que se delectan, conocedores del fin de la historia, y al tiempo se conduelen, por lo mismo) en un fino, sutil y elegante cortejo entre dos académicos que también, qué demonios, tenían su corazoncito. Imperceptiblemente casi se van desplegando ante nuestros ojos los primeros pasos —¿acaso en la hospitalidad que generosamente se ofrece en la carta VII, extremada por las muchas leguas que separan San Francisco de Boston?, ¿en las confidencias que surgen sin duelo ni freno en la VIII?, ¿en la declaración, tan coqueta como cabe asociar al apellido Malkiel, sobre su estado civil que efectúa al final de la IX?, ¿en el alivio ante el común judaísmo askenazí profesado por ambos declarado en la X, carta que contiene también una desarmante declaración de sinceridad plena y sin reservas (en una época en que era sólito abroquelarse tras de muchas)?, ¿en la franqueza con que se paga, con creces, esa sinceridad en la epístola XI?, ¿en los morosos planes que Malkiel traza para asegurar un futuro encuentro en la XIII, en la que osa además insertar una su fotografía?, ¿en la XV, en que Lida reciproca el envío fotográfico? Ciertamente el Cupido que engendran entre ambos ya anda solito ("Romance ha de ser") en la XVII, enderezada a un "Mi señor don Diego" donde todo era antes "Querida amiga" y "Amigo Malkiel"— de un cortejo y de un romance que quedará sellado ante Dios y los hombres el martes dos de marzo de 1948, cuando contraigan matrimonio en Berkeley, y que pasará a ser emotiva leyenda a partir del precoz fallecimiento de María Rosa el 25 de septiembre de 1962,

piadosamente mantenida en viva llama por las numerosas publicaciones de Yakov dedicadas a su perdido y añorado amor porteño y a sus publicaciones inéditas y póstumas.

Pero con seguridad al lector de esta revista le interese más lo que este volumen nos da para conocer mejor la figura de María Rosa Lida y para establecer con más precisión un par de capítulos —y de los más brillantes— de la historia de la filología hispánica del siglo XX. Y nos da mucho a ese respecto, indudablemente. Bien exprimido queda ese fruto en las notas con que Juan Miguel Valero ilumina estas epístolas (pp. 173-296). Es lástima que el torturado proceso de producción y edición del libro (del cual nada se dice en él, pero me consta de bonísima tinta) impidiera a Valero enriquecerlo, en lo tocante a muchas de las relaciones de Malkiel en el ámbito de la lingüística y la filología, con los materiales valiosísimos recopilados en De Marco (2015). Tanto las cartas entre Malkiel y un elenco sobresaliente de lingüistas y filólogos compiladas en ese volumen como los materiales allegados en las notas con que Barbara De Marco las espaladina y enriquece son tremendamente esclarecedores respecto de materias ciertamente importantes y de las que Valero se hace eco en sus notas y apostillas, como, por poner un caso, la enemiga que Malkiel y Corominas —vaya dos— se profesaban (p. 207, *ad calcem*, por ejemplo; *cf*. p. 183 de los comentarios de Valero). Utilizar los contenidos de este *Special Issue* de *Romance Philology* como fuente de una suerte de *veritas malkieliana* acerca de ciertos sujetos e individuos podría ser provechoso. Hay en esta valiosísima parte del volumen algunas imprecisiones de muy poca monta u omisiones (por ejemplo, no advertir lo que subyace a la mención de *zapallo* en la carta XXXVII: la voz, en español argentino, tiene el significado de 'calabaza'; *squash*, en inglés, además de designar el deporte de raqueta que se juega entre cuatro paredes, se refiere a un cierto tipo de calabaza. Es un chiste deportivo de Lida basado en la dilogía que facilitan los significados del término en inglés; o la omisión de los trabajos citados —pp. 196 y 251, y 178, respectivamente— de Degiovanni y Toscano 2010 y Hermida Ruiz 2013 en la bibliografía final; o la fecha errónea asignada a la reseña —feroz— de Diego Catalán a la edición del *Poema de Alfonso XI* de Yo Ten Cate, que se da como de 1952 —p. 203—, lo que es incorrecto: apareció en la NRFH, XIII (1956); o la errónea identificación —p. 276— del albiceleste

argentino con los colores de las famosas banderitas de oro y azul que se mencionan por vez primera en la carta XXIV y más tarde en la postdata de la XXXI, las stickerettes "que luce[n] el emblema de nuestra universidad", por Berkeley, cuyos colores son, precisamente, esos, entre otras minucias), que estoy seguro serán corregidas en la segunda edición de este libro, que desde luego la merece.

Resulta que, en buena medida, lo más interesante del volumen son las referencias a trabajos que María Rosa Lida, o ella y Yakov Malkiel, planearon pero nunca concluyeron. Así, las referencias al proyecto de la joven bonaerense de someter a revisión crítica las ideas de don Ramón Menéndez Pidal sobre la épica castellana medieval, al que alude en las cartas III —con atinados juicios *caveat discipulis* de universal aplicación—, X —con deprimentes armónicos de sus primeros días en Cambridge de Indias (como decía Lapesa que decía Martín de Riquer)— y al que se refiere Malkiel en la XI —adivinándolo como libro, que nunca llegó a completarse. O el de edición a cuatro manos del *Libro de Alexandre* que se propusieron emprender, mencionada por Malkiel en las cartas XXII (a ella se refiere la nota, plena de utilísima información al respecto por Valero en pp. 260-61) y XXXII, y por Lida en la XXXIV, quien ahí pide orden y postponerla a la compleción de su libro sobre *Celestina*… que como sabemos aparecería póstumo en Buenos Aires en 1962, con bastantes más de las cuatrocientas páginas que vaticinaba Malkiel en la epístola XXXVIII. Duele casi físicamente pensar lo que nos hemos perdido por perdernos esa edición, en que los vastos saberes lingüísticos y filológicos de Malkiel se habrían enlazado —amor y filología— con los no menos inmensos saberes filológicos y literarios de Lida para dar lugar, no caben dudas, a lo que hubiera sido un trabajo señero y de muy escasos pariguales.

Otras gemas que nos ofrece el caudal de este epistolario quizá sean de interés más anecdótico, o reducido a aquellos con un interés especialmente acusado en ciertos temas o individuos. Así, por ejemplo, el hecho de que nada menos que don Américo Castro, a la sazón ya sesentón, catedrático en Princeton y figura capital del glorioso hispanismo norteamericano de postguerra, fuera quien, desmintiendo su fama de ogro, gentilmente diera la bienvenida a la joven erudita argentina en el aeródromo de Nueva

York y la acogiera en sus primeras horas en suelo *yankee* (cartas IX y X). Otra de las joyas que esta colección de cartas nos regala, y no la menos valiosa, es la de la elegante, precisa y expresiva escritura de María Rosa Lida, que se manifiesta en párrafos memorables, como los ciertamente serios y graves que dedica a rememorar a su querido maestro Amado Alonso o a lamentar su condición de mujer judía en el mundo que le correspondió vivir (ambos asuntos en la carta XVII), o los más *scherzosi* de la carta XXIII que, describiendo la vida cotidiana en Boston (incluido culetazo sobre la nieve bostoniana a la salida de la Widener), se entrelazan con los bellísimos y sinceros en que narra a su ya prometido las reacciones de su familia bonaerense al anuncio del compromiso ("Imagínate, Yasha, si para mí todo *esto* resulta tan increíble que tengo que recurrir a las pruebas tangibles de tu paso por Cambridge —unas rosas secas, las cintas de las cajas de bombones, las pruebas fotográficas— para convencerme de que no ha sido un sueño absurdo, ¿cómo habrá sorprendido a mi familia?", p. 110). Pocas cosas más fáciles que multiplicar ejemplos de esta tersa, distinguida escritura.

Una aportación de notable calado a la no escrita biografía de María Rosa Lida (no escrita por completo, esto es: tenemos, además de tantos prólogos y artículos de Malkiel sobre su ida esposa y su obra póstuma, contribuciones valiosísimas como la de Lida (2014)) es la que encarna el estudio "Historia de un epistolario y de un exilio", en que Miranda Lida ofrece los datos esenciales de la biografía de María Rosa Lida en los años de su infancia, juventud y madurez temprana en Buenos Aires, contextualizándolos en el ambiente familiar, cultural e intelectual en que se formó y floreció esta sabia sin parigual. El volumen se completa con un prólogo de Francisco Rico, confeso lidófilo, o lidómano (con sus puntas de malkielófilo también, como su bibliografía atestigua), y con un cancionerillo cortés en el que el mismo Rico compila y glosa los poemillas que Lida le envió a Malkiel en los años de su romance y algo después: todos ellos brillantes pastiches paródicos de poemas medievales y antiguos (de los trovadores franceses a Juan de Mena, pasando por zéjeles, cosautes y cantarcillos paralelísticos, con algún compango lírico latino) que solo la sabiduría y el ingenio poco comunes de Lida podían conformar con tanta gracia y soltura. Su título, "«Cantigas de amigo» de María Rosa Lida", le va como anillo al dedo. Tanto esta sección como el conjunto del volumen que aquí se reseña

puede verse en gran medida como una expansión de dos trabajos surgidos en Berkeley: los de Barbara de Marco (2005) y Charles Faulhaber (2013), el primero de ellos sorprendentemente no incluido en la bibliografía final del volumen: todos debemos congratularnos de que dicha expansión se haya llevado a cabo, sin dejar de agradecer el brillante trabajo pionero de estos dos *scholars* berkeleyanos.

La frase de L. P. Hartley es bien conocida: "El pasado es un país extranjero. Allí hacen las cosas de otra manera". La lectura de la correspondencia cruzada por María Rosa Lida y Yakov Malkiel durante su cortejo y noviazgo y coleccionada en este volumen nos permite advertir, acaso para relativa sorpresa de algunos, que las décadas medias del siglo XX son también un país extranjero, exótico, donde las cosas se hacían de otro modo. Estas cartas sobrepasan, y de largo, por culta elegancia, sencilla elevación y sutil entusiasmo, a cualquier trivial intercambio de mensajes de los que inundan y pautan nuestras horas y nuestras historias de amor. Imposible imaginar a Yakov Malkiel enviando un mensaje con emoticonos por Whatsapp, o a María Rosa Lida subiendo a Instagram una autofoto —menos aún poniendo boquita de pato, como suelen hacer las lerdas y lerdos del día—. Este volumen nos lleva (a algunos los devolverá) a un pasado que me da la gana reconocer como ciertamente mejor, más rico, más noble, más digno e indudablemente más distinguido.

Referencias bibliográficas

Bioy Casares, Adolfo (2010), *Borges*, ed. Daniel Martino, Barcelona: Backlist.

De Marco, Barbara (2005), "*Romance ha de ser*… The correspondence of Yakov Malkiel and María Rosa Lida, 1943-1948", *Romance Philology*, 59.1: 1-101.

--- (2015), *"Romance Philology" Between Europe and the Americas: Yakov Malkiel, Selected Correspondence, 1940-1950*, *Romance Philology*, 69, Special Issue (Spring).

Faulhaber, Charles B. (2013), "Yakov Malkiel and María Rosa Lida: A Berkeley Love Affair", en Pablo Ancos & Ivy A. Corfis, eds., *Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies.

Lida, Miranda (2014), *Años dorados de la cultura argentina. Los hermanos María Rosa y Raimundo Lida y el Instituto de Filología antes del peronismo*, Buenos Aires: Eudeba.

Plaza-Agudo, Inmaculada. *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2015. 318 pp. ISBN: 978-84-9747-360-6

DOI 10.5944/rei.vol.5.2017.19703

Reseña de DARÍO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

La de *extravagancia* es una categoría que, como se sabe, sólo existe en la medida en que previamente se ha establecido una *normalidad* a la que se opone, o de la que, cuanto menos, se aleja. Sin embargo, por mucho que se opongan, ambos conceptos comparten una misma naturaleza: la del pergeño cultural. Ninguna pulsión tan constante en la historia de la humanidad como la de establecer distinciones, siempre según una bipolaridad desigual en la que uno de los polos recibe unas connotaciones positivas o prestigiadas en detrimento del otro: así, lo *bueno* frente a lo *malo*, lo *moderado* frente a lo *radical*, lo *excelso* frente a lo *vulgar*.

Siendo una variación más de este modelo, la dicotomía *normalidad vs. extravagancia* presenta la particularidad de que, mientras que los otros ejemplos aducidos son adaptables a diversos postulados al ser independientes de cualquier código ideológico o moral, en este caso el par de conceptos depende directamente de unas circunstancias preexistentes, en función de un factor cuantitativo: lo *normal* siempre será lo más abundante en un colectivo, frente a la infrecuencia de lo *extravagante*. Y al aplicarla a las relaciones sociales, surge una nueva peculiaridad al generarse una dinámica retroalimentaria: debido a esa otra pulsión tan humana de la

imitación, un modelo es el más normal en una sociedad porque es el más reproducido entre sus componentes, en la misma medida en que dicho modelo es el más reproducido entre sus componentes porque estos lo perciben como el más normal.

Aunque esta sistematización de los hábitos colectivos podría tener algunas aplicaciones prácticas, la confusión de los términos *normal* y *extravagante*, meramente descriptivos, con categorías morales, es la causa de los abusos e injusticias que cometen quienes equiparan lo frecuente a lo *correcto* contra aquellos cuya extravagancia es percibida como una *infracción*. Es así como, en base a una confusión de base, se genera el enjuiciamiento colectivo y sistemático de hábitos individuales en función de un criterio tan arbitrario como el del número.

La situación de la mujer dentro del esquema social configurado según esta dualidad está marcada de entrada por dos circunstancias: la una, haber nacido mujer, le es consustancial, mientras que la otra, la hegemonía patriarcal, le es impuesta. Así, la categoría de *normalidad* dentro del heteropatriarcado recae sobre una jerarquización previa, según la cual la figura de la mujer se subordina a la del hombre, de modo que cualquier atisbo de emancipación femenina quedará expulsado automáticamente a la región periférica de la *extravagancia*.

En nuestra sociedad occidental, hasta hace muy poco tiempo, los márgenes culturales que ceñían la circunstancia biológica de ser mujer eran tan estrechos que prácticamente no había ningún oficio cuyo desempeño por parte de aquella no conllevara la infracción del orden establecido. Qué decir entonces de la escritura, cuyo ejercicio implica el desarrollo de la individualidad. La centralidad de los varones en el canon occidental es tan aplastante que el acercamiento a cualquier escritora conlleva invariablemente la identificación de su posición extravagante dentro del orden literario por el mero hecho de ser mujer, con independencia del grado en que tal circunstancia se refleje en su obra.

Con todo, es cierto que hay casos en los que la relación de la mujer-escritora con la figura masculina no puede ser omitida en la valoración de una obra literaria, en la medida en que aquella condicione su producción o su recepción (este sería el caso de Sylvia Plath, por poner un ejemplo). Sin embargo, son demasiados los casos en los que las consideraciones de orden literario que centran los estudios sobre escritores varones se ven desplazadas en los de las escritoras por cuestiones relativas a su condición de mujeres y, por lo tanto, a su extravagancia. Ni siquiera hace falta remontarse en el tiempo para dar con un ejemplo de esto: basta con atender a cualquiera de los muchos comentarios que se están publicando estos días con motivo del centenario de Gloria Fuertes, todos ellos centrados en la excepcionalidad de su carácter antes que en el valor intrínseco de su obra.

Por todo esto, obras como *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*, de Inmaculada Plaza-Agudo, publicado por la Universidad de Málaga en 2015, cumplen una función de vital importancia en la normalización de las escritoras en los estudios literarios, a saber: tomar las obras de estas mujeres y no sus biografías como punto de partida, registrando en aquellas los ecos de su relación con la dialéctica *normalidad vs. extravagancia* como un hecho constituyente más de su literatura y no como la clave única de su catalogación.

En este sentido, la perspectiva adoptada por Plaza-Agudo en su estudio es muy eficaz a la hora de poner de manifiesto el funcionamiento de la dicotomía de la que venimos hablando. *Modelos de identidad en la encrucijada* selecciona la obra de un amplio número de poetas que publicaron sus escritos entre el inicio del siglo XX y el estallido de la Guerra Civil española, para constatar en su riguroso análisis la existencia de una tensión constante y general entre las restricciones del modelo femenino tradicional impuesto por el modelo heteropatriarcal hegemónico y las aspiraciones emancipadoras que, frente a aquel, despierta el nuevo modelo de la "mujer moderna". Lo hace, además, respetando la idiosincrasia particular de cada autora, poniendo de relieve la compatibilidad de modos y maneras característicos de cada poeta con temas y preocupaciones compartidas de orden político, económico, social y cultural. Y es precisamente de este cruce entre estilos personales y preocupaciones comunes de donde surge una interesante conclusión puesta de manifiesto por el trabajo de Inmaculada Plaza-Agudo: aunque, en tanto que mujeres, todas las autoras estudiadas

estuvieron sometidas a similares constricciones sociales, su actitud ante este hecho dista mucho de ser idéntica.

El libro es una ampliación de la tesis doctoral *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)*, defendida por la autora en la Universidad de Salamanca en marzo de 2011 con premio extraordinario de doctorado. Así pues, resulta natural que la lógica que lo estructura sea la del estudio académico más escrupuloso, componiéndose de dos apartados: el primero está dedicado a la exposición del estado de la cuestión de la mujer en el contexto sociopolítico y cultural del primer tercio del siglo XX, así como su posición dentro del ámbito literario durante el mismo periodo; por su parte, el segundo apartado comprende el análisis propiamente dicho de la obra poética de las autoras seleccionadas.

Para acometer este último apartado, la autora opta por un método tan sencillo como eficaz, consistente en el establecimiento de cuatro grandes temas comunes a las poéticas de todas las autoras con otros tantos subepígrafes del libro: el *amor*, la *maternidad* (y, ligada a esta, la *infancia*), la *libertad* y la *esfera pública*. El acierto de esta estructura cuaternaria queda de manifiesto en los numerosos poemas citados en el libro, entre los que, de entre el amplio número de nombres seleccionados, destacan por su recurrencia los de Carmen Conde, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez y Josefina de la Torre, sin menoscabo de muchas otras poetas aquí representadas.

Por la atención que se pone en el estudio de las características individuales de tantas autoras, ausentes en la mayoría de estudios literarios sobre el siglo XX español, el libro de Plaza-Agudo proporciona una utilísima contextualización para el lector que quiera iniciarse en la lectura de sus poemarios. Junto al respetuoso examen de la individualidad de cada poeta, en armonía con la identificación de los temas compartidos en torno a la circunstancia de ser mujer en la España de principios del siglo XX, *Modelos de identidad en la encrucijada* aporta dos nutridas bibliografías en sendos apéndices, "Relación de libros poéticos de autoras españolas (con sus reediciones y recopilaciones posteriores) publicados en lengua castellana (1900-1936)" y "Relación de poemas de autoras españolas localizados en publicaciones periódicas (1900-1936)" respectivamente, en los que los

interesados encontrarán una fuente de información inestimable, tanto si de facilitar la tarea del investigador como si de satisfacer el interés del lector curioso se trata.

Más allá de su utilidad como piedra de toque para la aproximación a la obra de las poetas españolas de principios del siglo pasado y retomando, para acabar, la cuestión de la dicotomía *normalidad vs. extravagancia* con la que empezamos esta reseña, el trabajo de Inmaculada Plaza-Agudo destaca por la conclusión que extrae del conjunto de textos analizados: aun cuando, como en este caso, la identificación de una tendencia mayoritaria con lo correcto se basa en un pergeño cultural, por muy irracional que sean sus fundamentos, sus raíces alcanzan lo más hondo del subconsciente de los sujetos sometidos a su imperio, hasta el punto de que, incluso si lo que mueve a una escritora es romper con las imposiciones sociales que recaen sobre su condición de mujer, la división entre lo *normal* y lo *extravagante*, entre lo *tradicional* y lo *nuevo*, entre el "ángel del hogar" y la "mujer moderna", aparecerá en su trabajo como una tensión nunca resuelta en tanto que no sea superada antes en el orden social. Valga, pues, este estudio para hacer ver la necesidad de alcanzar este objetivo que nos concierne a todos por igual, así como, de paso, para poner de relieve el desconocimiento que aún hoy se tiene de las poetas de nuestra tan divulgada Edad de Plata.

Pimentel, Maria de Mesquita, *Memorial dos Milagres de Cristo e triunfo do Divino Amor*. Organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Todas as Musas, 2017, 405 pp. ISBN: 978-85-9583-009-7

DOI 10.5944/rei.vol.5.2017.19818

Recensão de HENRIQUE MARQUES SAMYN

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Especialmente nos últimos oito anos, Fabio Mario da Silva vem se consolidando como um dos jovens pesquisadores de maior destaque no que tange aos estudos sobre a poesia portuguesa de autoria feminina. A fim de ilustrar suas relevantes contribuições nesse campo, citemos apenas

os livros por ele publicados, individualmente ou em parceria. Em 2009, veio a lume a edição em livro de sua dissertação de mestrado, concluída na Universidade de Évora sob orientação de Ana Luisa Vilela e coorientação António Cândido Franco, sobre a obra poética de Florbela Espanca – primeira de uma série de publicações sobre a poetisa de Vila Viçosa, que incluiria os dois números especiais da revista *Callipole* dedicados ao estudo de seu espólio (Vilela *et al.*, 2012; Vilela *et al.*, 2014), ambos publicados em parceria com seus (ex-)orientadores e Maria Lúcia Dal Farra; os quatro volumes até agora publicados das Obras Completas de Florbela Espanca, em parceria com Cláudia Pazos Alonso, que incluem suas três principais coletâneas poéticas – *Livro de Mágoas* (Pazos *et al.* 2012a), *Livro de "Soror Saudade"* (Pazos *et al.*, 2012b) e *Charneca em Flor* (Pazos *et al.*, 2013), além da reunião de contos *As Máscaras do Destino* (Pazos / Silva, 2015a) –, já atualmente considerados obras de referência no que diz respeito às investigações sobre a produção literária florbeliana, por conta do cuidado dispensado à edição crítica dos textos e dos densos estudos apensos a cada um dos volumes. Em 2014, Fabio Mario editou em livro parte de sua tese de doutorado, também concluído na Universidade de Évora, novamente sob a orientação de Ana Luísa Vilela –agora, com a dupla coorientação de António Cândido Franco e Maria Lúcia Dal Farra–, em que, no dizer de Pedro Álvarez-Cifuentes em recensão publicada neste periódico,

> acomete una notable valoración panorámica de la producción literaria femenina en Portugal y argumenta con tino que los criterios adoptados en la selección de las 'obras canónicas' de la literatura portuguesa se han fundamentado, con demasiada frecuencia, en posicionamientos a los que cabe achacar una cierta misoginia —sea consciente o inconsciente— o, por lo menos, un desconocimiento de las circunstancias específicas que rodean a la escritura femenina. (2015: 168).

No mesmo ano, em parceria com Beata Cieszynska, publicou *Os estudos de género na perspetiva ibérica e eslava*, (Cieszynska / Silva, 2014) volume que reuniu mais de duas dezenas de trabalhos originalmente apresentados no âmbito da 7ª Conferência Internacional da série anual " Culturas Ibéricas e Eslavas em Intercâmbio e Comparação", realizada de 7 a 9

de maio de 2013. Em 2015, outra vez junto de Cláudia Pazos Alonso, Fabio Mario da Silva publicou uma valiosa edição crítica reunindo as obras em poesia e prosa de Judith Teixeira (Pazos / Silva, 2015b); além de um estudo, este produção individual, sobre a atuação das personagens femininas em *O Físico Prodigioso*, de Jorge de Sena (Silva, 2015). Mais recentemente, vieram a lume a coletânea de artigos *Feminino plural: literatura, língua e linguagem nos contextos italiano e lusófono*, organizada em parceria com Ana Luísa Vilela, Debora Ricci, Annabela Rita e Isa Severino (Ricci *et al.*, 2016); e a antologia bilíngue *Diálogos no Feminino/ Dialogi Kobiece* (Cieszynska *et al.*, 2017), reunindo produções líricas de Maria Pawlikowska-Jasnorzewska e Florbela Espanca.

Some-se a esses livros uma vasta produção de artigos e capítulos, além de relevantes trabalhos apresentados em congressos acadêmicos — o que faculta a certeza de que, ao iniciar, em 2016, o resgate da trilogia épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel com a publicação do *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor*, Fabio Mario da Silva já reunia toda a experiência e o cabedal necessários para realizar essa tarefa com excelência. O livro de que trata esta recensão, *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor*, constitui a segunda parte desta singularíssima obra épica, composta por uma mulher portuguesa enclausurada no século XVII a partir dos elementos fornecidos pelas epopeias clássicas. Como observou o editor no estudo introdutório ao volume referente à primeira parte da trilogia:

> Soror Maria de Mesquita Pimentel escreveu uma "epopeia no feminino", caracterizada por uma maneira muito particular de construção temática deste gênero literário, acentuando certas dinâmicas e características, e conferindo destaque às personagens femininas, num discurso em que uma mulher narradora assume a voz do seu canto lírico (Silva, 2016: 40).

Já no texto introdutório a *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor*, Fabio Mario da Silva apresenta algumas considerações em torno da possível data de divulgação da obra. Uma licença de 1631, de Frei Theodosio, menciona somente o *Memorial da Infância*. Em 1635, Frei Arsenio da Paixão menciona apenas dois livros "compostos", que intitula

"Infância de Cristo e Triunfo do divino Amor"— não aludindo, portanto, ao *Memorial dos Milagres*, que só seria mencionado em 1636, em uma nota de Frei Damaso da Apresentação. Isso permite situar a escrita e a divulgação do autógrafo desta segunda parte da trilogia épica entre 1631 e 1637. Não obstante, permanece a incerteza sobre os motivos pelos quais o *Memorial dos Milagres* não teria sido publicado. Há a suposição, já defendida por Isabel Morujão, de que a edição da obra não teria sido aprovada porque Soror Maria de Mesquita Pimentel não teria realizado as emendas sugeridas, ou não teria tido acesso às recomendações dos censores; e Fabio Mario da Silva apresenta uma instigante conjetura a esse respeito, supondo que uma das passagens que pode haver incomodado os censores é aquela em que, inspirando-se provavelmente n'*Os Lusíadas* de Luís de Camões, a autora teria incorporado elementos eróticos ao texto – conquanto procure tornar a cena mais decorosa ao vestir as nereidas que, no sexto canto, figura a adorar Jesus, que caminha sobre as águas:

> Já elas de tal dita sabedoras
> Dando ao mar lisonjas mil luzidas
> Vinham vertendo pérolas e auroras
> Para aplaudir tal glória apercebidas
> As damas deste paço e as senhoras
> Todas com sutileza vem vestidas
> Por mor ostentação de suas galas
> De cândidas finíssimas bengalas (VI, 55).

Não menos instigantes são as considerações de Fabio Mario em torno do "protofeminismo" de Soror Pimentel. Se o início da obra apresenta o convencional tópico da humildade feminina —ainda que, de modo inovador, a autora possa tê-lo desenvolvido de modo a emular o discurso da "'baixeza' camoniana" (Silva, 2016: 41)—, há por outro lado uma consciente estratégia de valorização do texto. Mais arrojado, entretanto, é o modo como a autora do *Memorial dos Milagres* figura a relação de Cristo com a feminilidade, seja descrevendo-o ostensivamente como herdeiro de qualidades tradicionalmente consideradas femininas:

> Que como foi seu corpo endeusado
> Sem ordem de varão por alta via

> Pelo espírito Santo fabricado
> Do sangue da puríssima Maria
> Ficou tão sensitivo e dilicado
> Com tanta perfeição, tanta harmonia,
> Que qualquer leve dor lhe era tão forte
> Como a outro qualquer lhe fora a morte (IX, 15).

Seja ressaltando a exigência de consentimento por Maria para que os milagres fossem realizados; desse modo, como ressalta Fabio Mario, "além de apresentar um caso de obediência entre mãe e filho, a narrativa reafirma, como já fizera em Memorial da Infância, que é por Maria e através desta que é possível a vinda do salvador eterno" (p. 16). Somando-se a isso o modo como a obra representa a relação de Cristo com as mulheres, parece-nos acertada a leitura proposta pelo editor, que vê no discurso épico manejado por Soror Pimentel um deliberado esforço em favor da ressignificação e valorização de elementos femininos – conquanto nos estreitos limites do sistema de valores cristão.

No que diz respeito à representação da masculinidade, pode-se considerar que Soror Pimentel optou por lançar mão de recursos mais convencionais. Jesus Cristo, principal figura heroica do discurso épico, de um lado se revela portador de uma sagacidade que o assemelha a Odisseu, o que compõe uma figura mais próxima da tradição bíblica, na medida em que concede relevo às suas qualidades espirituais; mas, de outro lado, é figurado de modo a espelhar potência física de Aquiles, trajando uma indumentária e portado armas condizentes com suas virtudes – que são, evidentemente, manejadas com notável habilidade, constituindo assim uma figura condizente com o que se espera de um discurso épico do qual as façanhas bélicas não estão ausentes:

> Vem com cândidas armas de pureza
> Elmo rico de sua onipotência
> O arnês sem igual de fortaleza
> A viseira da luz da sapiência
> A singular manopla de firmeza
> O escudo invencível de ciência
> Espada de inclemência em confiança
> Que aqui se quer mostrar Deus de vingança (II, 58).

No que tange aos critérios da edição e da transcrição de texto, Fabio Mario da Silva opta acertadamente por uma atualização ortográfica que, favorecendo uma leitura agradável para a sensibilidade contemporânea, logra contudo respeitar as qualidades estilísticas do texto de Soror Maria de Mesquita Pimentel. Para além do uso de construções gramaticais e de um léxico bastante característicos do discurso poético neoclássico, a autora do *Memorial dos Milagres* expande seu vocabulário para incorporar elementos do que o editor qualifica como um "falar alentejano", relacionado ao sentido didático e pedagógico do texto – o que confere à obra um "sabor" devidamente preservado pelo diligente trabalho editorial. Como ainda observa o editor, a própria escassez de pontuação no manuscrito pode ser atribuída a uma cópia realizada por intermédio da ditação, o que pode eventualmente sinalizar para uma interferência do editor setecentista no que tange ao volume impresso. Também a esse respeito, Fabio Mario da Silva procurou limitar sua intervenção à introdução de pontos finais, de exclamação ou de interrogação nos finais dos versos.

À guisa de conclusão, pode-se ressaltar que a edição do *Memorial dos Milagres Cristo e Triunfo do Divino Amor* por Fabio Mario da Silva constitui um ganho de valor imensurável tanto para pesquisadores da literatura portuguesa de gênero épico —por conta das já referidas particularidades dessa obra, que em certa medida a singularizam, de um modo que poderá ser mais minuciosamente perscrutado por investigações futuras— quanto para interessados nas produções literárias de autoria feminina – por tratar-se, afinal, da segunda parte do primeiro épico publicado em língua portuguesa por uma mulher, sendo esta uma monja bernarda, o que muito importará a investigadores da produção conventual feminina em Portugal.

Referências bibliográficas

Álvarez-Cifuentes, Pedro (2015), *Recensão de*: Silva, Fabio Mario da, *A Autoria Feminina na Literatura Portuguesa. Reflexões sobre as teorias do Cânone.*, em *Revista de Escritoras Ibéricas*, 3, pp. 147-169.

Cieszynska, Beata *et al*. orgs. (2017), *Diálogos no Feminino/ Dialogi Kobiece*. Lisboa/Varsóvia: CLEPUL/Universidade de Varsóvia.

--- e Fabio Mario Silva, orgs. (2014), *Os estudos de género na perspetiva ibérica e eslava*. Lisboa: CLEPUL.

Pazos Alonso, Cláudia *et al*. eds. (2012a), Florbela Espanca, *Livro de Mágoas*, Lisboa: Estampa (Obras completas de Florbela Espanca; 1)

--- *et al*. eds. (2012b), Florbela Espanca, *Livro de "Soror Saudade"*, Lisboa: Editorial Estampa (Obras Completas de Florbela Espanca; 2).

--- *et al*. eds. (2013), Florbela Espanca, *Charneca em Flor,* Lisboa: Estampa (Obras Completas de Florbela Espanca; 3).

--- e Fabio Mario Silva, eds. (2015a), Florbela Espanca, *As Máscaras do Destino*, Lisboa: Estampa (Obras Completas de Florbela Espanca; 4).

--- e Fabio Mario Silva, orgs. (2015b), Judith Teixeira, *Poesia e* Prosa, Alfragide: Dom Quixote.

Pimentel, Maria de Mesquita (2016), *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor*. Organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva, São Paulo: Todas as Musas.

Ricci, Annabela *et al* orgs. (2016) *Feminino plural: literatura, língua e linguagem nos contextos italiano e lusófono. Femminile plurale : letteratura, língua e linguagi in ambito lusofono e italiano*, Lisboa: CLEPUL.

Silva, Fabio Mario da (2008), *Da metacrítica à psicanálise: a angústia do 'Eu' lírico na poesia de Florbela Espanca*. Dissertação (Mestrado em Estudos Lusófonos) – Universidade de Évora.

--- (2014), *A autoria feminina na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Colibri.

--- (2015), *A função das personagens femininas em O Físico Prodigioso*, de Jorge de Sena. Lisboa: CLEPUL.

--- (2016), "Introdução", em: Pimentel, Soror Maria de Mesquita, *Memorial da Infância de Cristo e triunfo do divino amor*. São Paulo: Todas as Musas.

Vilela, Anna Luisa *et al.* orgs. (2012), *Florbela Espanca: o espólio de um Mito*, *Callipole – Revista de Cultura*, 21 (número especial).

--- *et al.* orgs. (2014), *Florbela Espanca: o espólio de um Mito II*, *Callipole – Revista de Cultura*, 23 (número especial).

Epistolario de Pilar de Zubiaurre (1906-1970). Edición de Iker González-Allende. Woodbridge, Tamesis Books, 2014, 414 pp., ilustraciones. ISBN: 978-18-55662-76-6

DOI 10.5944/rei.vol.5.2017.19712

Reseña de JULIO NEIRA

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

La consideración de los epistolarios como instrumentos para la historia literaria tiene una tradición nada desdeñable en España. En el siglo XVIII —en cuyas letras tanta importancia tuvo lo epistolar— encontramos las primeras ediciones de cartas escritas entre corresponsales concretos no destinadas en su origen a ser hechas públicas, recuperadas mucho tiempo después de ser escritas como fuente de estudio. Gregorio Mayans y Siscar edita en Lyon en 1733 las *Cartas* de Nicolás Antonio, el fundador en el siglo XVII de nuestra historia literaria. Y José Nicolás de Azara publica las *Cartas eruditas de algunos literatos españoles*, con textos del Siglo de Oro, bajo el seudónimo de Melchor de Azagra, edición impresa por Ibarra en el Madrid de 1785. En el siglo XIX la edición de epistolarios se hace mucho más frecuente y sistemática. La correspondencia entre José Nicolás de Azara y don Manuel de Roda aparece en Madrid en 1845 con el romántico título de *El espíritu de don José Nicolás de Azara descubierto en su correspondencia epistolar con don Manuel de Roda*; y el romántico Eugenio de Ochoa, codirector de *El Artista*, da a conocer *Epistolario español. Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos, recogida y ordenada con notas y aclaraciones históricas, críticas y bibliográficas*, en dos volúmenes de 1850 y 1870. Otros ejemplos son las *Cartas al Rey Felipe IV*, de sor Mª de Jesús de Ágreda, editadas por Francisco Silvela, 1885-1886; o *Últimos amores de Lope de Vega y Carpio, revelados por él mismo en 48 cartas inéditas y*

varias poesías, que en 1876 sería embrión del *Epistolario* que publicaría en cuatro volúmenes la Real Academia Española entre 1935 y 1941 a cargo de González de Amezúa.

Ya en el XX, en ediciones suficientemente conocidas, al de Lope se sumarían epistolarios más o menos completos de Góngora, Quevedo, Leandro Fernández de Moratín, Fernán Caballero, Zorrilla, Campoamor, Clarín, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Galdós, Pereda, Ganivet, Valera, los veintitrés volúmenes de Marcelino Menéndez Pelayo, etc. Más recientemente el proyecto Epistol@ de la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Estudiantes ha continuado esa tradición ecdótica con epistolarios de autores tan señeros del siglo XX como Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Manuel Altolaguirre, etc. Pedro Salinas, autor de una "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar", incluida en su volumen de ensayos *El defensor* (1948), es un buen ejemplo de continuada dedicación a la correspondencia, según muestra la que cruzó con Jorge Guillén, con su esposa Margarita Bonmatí o con su amante Katherine Withmore, epistolarios recientemente incorporados a sus *Obras completas*, que nos han permitido comprender su personalidad y su obra literaria, pero también el contexto de la literatura y la sociedad española de la primera mitad del siglo XX.

De la apresurada relación expuesta se deduce que la edición de epistolarios de escritoras ha sido notablemente inferior a la de los escritores hasta hace muy poco, como por lo general lo ha sido la atención dedicada a las autoras en nuestra historia literaria, muy mayoritariamente androcéntrica. En los últimos años, sin embargo, han aparecido algunos que corroboran el interés de esta fuente documental para el conocimiento de su identidad autorial y las vicisitudes de su trayectoria literaria, como los de Carmen Conde y Ernestina de Champourcín (2007), Zenobia Camprubí (2006), Elena Fortún y Carmen Laforet (2016), Martín Gaite y Juan Benet (2011). Y es que las cartas han sido un espacio muy propicio para la creatividad femenina a lo largo de la historia y un vehículo de expresión ampliamente utilizado; tal vez porque su modo de composición es casual; porque se trata de un tipo de escritura vinculada al ámbito personal, íntimo o familiar; un discurso que acoge tanto la variedad de temas como

de estilos y tonos; es una escritura que se mantiene en la esfera privada, al menos inicialmente, y no supone, en principio, un acceso de la mujer al campo literario, socialmente censurado hasta hace apenas unos decenios. Pero por eso también ha habido menos cuidado en la preservación de las correspondencias femeninas que en las de los escritores varones. Por eso hay que celebrar cada recuperación, cada nueva aportación al legado de la voz escrita de las mujeres, como la que supone este epistolario de Pilar de Zubiaurre editado por Iker González-Allende, sobre todo cuando al tiempo esas cartas nos descubren a una de esas "mujeres de letras" que no publicaron casi nada, pero tuvieron singular importancia en la vida literaria y cultural de su tiempo.

Pilar de Zubiaurre (Garai, Vizcaya, 1884-Ciudad de México, 1970), hermana de los pintores Ramón y Valentín de Zubiaurre, para quienes trabajó como secretaria y representante, y esposa de Ricardo Gutiérrez Abascal, crítico de arte bajo el seudónimo de Juan del Encina y director del Museo Nacional de Arte Moderno, apenas publicó docena y media de artículos, casi todos durante su exilio en México, además de su diario, publicados también por Iker González-Allende (2009). Pero fue una activa integrante de los círculos culturales del primer tercio de siglo XX, en Bilbao primero, donde colaboró con *Hermes. Revista del País Vasco* (1917-1922), y en Madrid después, donde fue una de esas "modernas", en término de Shirley Mangini, que trabajó incansablemente por lograr para las mujeres un lugar propio en la sociedad de su tiempo, como sus amigas María de Maeztu, Carmen Baroja, Zenobia Camprubí, María Martos de Baeza, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez y otras, con quienes fundó el Lyceum Club Femenino, de cuya sección de Literatura se encargó entre 1928 y 1932. Después colaboró intensamente en proyectos de mejora de la educación infantil, como la Asociación Auxiliar del Niño, que creó varias "casas de los niños" en barrios pobres de la capital, o la Escuela Internacional Española, creada por José Castillejo siguiendo los principios de la Institución Libre de Enseñanza. En suma, una mujer progresista convencida de que la educación y la cultura eran la única fuerza capaz de sacar a España del atraso y la miseria y que tuvo que exiliarse cuando en 1939 fueron las fuerzas de la reacción quienes triunfaron en la guerra. Pero si

apenas publicó, sí escribió incesantemente cartas privadas, primero para tejer esa imprescindible red de complicidades culturales en España; luego, ya en el exilio, para mantener los vínculos y la información con la familia y amigos que aquí quedaron o para establecer los que ayudaran a sostener la causa republicana en círculos desperdigados por toda Hispanoamérica. Cartas en las que se percibe con nitidez la altura intelectual de su figura, la convicción de sus principios y la empatía con que se relacionaba con sus semejantes.

No puede ser, pues, más oportuna esta edición de su epistolario, muy bien contextualizado por Iker González-Allende con gran rigor investigador en las notas y en la Introducción, en la que destaca el apartado "Teoría y práctica de la correspondencia epistolar", excelente síntesis del estado de la cuestión respecto a la epistolografía. Parece discutible, sin embargo, el criterio que ha seguido el editor en el tratamiento ecdótico de los textos, pues ha optado por alterarlos en el sentido de adecuar la ortografía y la puntuación a las normas vigentes actualmente, lo que no me parece adecuado por dos razones: la primera es que la puntuación de un texto expresa el ritmo interior de quien lo escribe, siendo tal vez el rasgo que más refleja la idiosincrasia de su voz escrita; y la segunda es que tanto ortografía como puntuación reflejan bien el estado de lengua del tiempo de la escritura, y la normativa ortográfica cambia con excesiva frecuencia. Dentro de quince años tal vez la versión textual ahora adoptada puede haber quedado desfasada con respecto a las normas entonces vigentes y desde luego respecto a las de su tiempo.

La segunda discrepancia que debo manifestar se refiere a la ordenación del material epistolar. González-Allende ha organizado las cartas en tres grandes bloques cronológicos: Cartas de juventud (1906-1935), Cartas durante la Guerra Civil (1936-1938) y Cartas desde el exilio (1938-1970). Dejemos al margen que la denominación "de juventud" nos parece exagerada para las cartas escritas en 1935, cuando Pilar de Zubiaurre contaba más de cincuenta años. Lo que resulta cuestionable es haber clasificado las cartas dentro de cada uno de esos grupos en subgrupos con un criterio que mezcla la temática y los corresponsales (Cultura Vasca, Cultura Española, Arte y pintura, Amigas personales y Familiares, en la primera sección;

De amistades y Familiares, en la segunda; y Cartas desde el exilio, Cartas desde España, Cartas de amigos americanos y Familiares, en la tercera). Y dentro de cada subtema tampoco se sigue una ordenación cronológica, sino por corresponsales. Esta clasificación impide una lectura cronológica lineal de las cartas, que es la única que permite comprobar el desarrollo de la personalidad de la autora y el devenir de su existencia a través de todo el periodo de la escritura. Tampoco se favorece el seguimiento de un asunto concreto, que puede ser abordado con distintos corresponsales en un mismo tiempo. Ni facilita el cotejo de la relación de dos corresponsales concretos a lo largo de su vida. Más lógica parecería la ordenación cronológica y correlativamente numerada de todas las cartas, habitual en las ediciones recientes de epistolarios completos del proyecto Epistol@, y, si acaso, señalar en apéndice la numeración de itinerarios temáticos o de relaciones personales.

De cualquier forma, esta diferencia de criterio ecdótico en absoluto desmerece una edición tan necesaria y tan reveladora como esta, que nos permite recuperar una figura paradigmática para la historia cultural de las mujeres en la llamada Edad de Plata (1918-1936) y en la España contemporánea.

Referencias bibliográficas

Camprubí, Zenobia (2006), *Epistolario*, ed. de Graciela Palau de Nemes y Emilia Cortés Ibáñez, Madrid: Residencia de Estudiantes.

--- y Palau de Nemes, Graciela (2009), *Epistolario, 1948-1956*, ed. de Emilia Cortés Ibáñez, Madrid: Residencia de Estudiantes.

Champourcín, Ernestina de y Conde, Carmen (2007), *Epistolario 1927-1995*, Madrid: Castalia.

Jiménez, Juan Ramón y Camprubí, Zenobia (2017), *Monumento de amor. Epistolario y lira. Correspondencia 1913-1956*, ed. de María Jesús Domínguez Sío, Madrid: Residencia de Estudiantes.

Laforet, Carmen y Fortún, Elena (2016), *De corazón y alma (1947-1952)*, pról. de Cristina Cerezales, Silvia Cerezales y Nuria Capdevila Argüelles, Madrid: Fundación Banco de Santander.

Martín Gaite, Carmen y Benet, Juan (2011), *Correspondencia*, ed. de José Teruel, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Zubiaurre, Pilar de (2009), *Evocaciones: Artículos y diario (1909-1958)*, ed. de Iker GonzálezAllende, San Sebastián: Saturrarán.

Enríquez de Guzmán, Feliciana; Ana Caro Mallén y sor Marcela de San Félix, *Women Playwrights of Early Modern Spain*, Nieves Romero-Díaz and Lisa Vollendorf (eds.), Harley Erdman (trad.), Toronto; Tempe: Ontario Iter Press; Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2016, 272 pp. (The Other Voice in Early Modern Europe. The Toronto Series, 49; Medieval and Renaissance Texts and Studies 501) ISBN 978-08-66985-56-7

DOI 10.5944/rei.vol.5.2017.20734

Reseña de BLANCA VIZÁN RICO

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
Grupo de investigación BIESES

> "Ya es todo muy viejo allá; / sólo en esto de poetas / hay notable novedad /por innumerables tanto / que aun quieren poetizar las mujeres / y se atreven a hacer comedias ya" (Caro Mallén, Ana, *Valor, agravio y mujer*)[1]

Como Nieves Romero-Díaz[2] y Lisa Vollendorf[3] —ambas editoras— indican en la introducción de *Women Playwrights of Early Modern Spain*

[1] En: Soufas, Teresa S., "Introducción", en *Women's Acts: Plays by Women Dramatist of Spain's Golden Age*, Teresa S. Soufas (ed.), Lexington: University Press of Kentucky, 1997, p. 176, versos 1164-1170 *apud* Romero-Díaz y Vollendorf, 2017: 24.
[2] Professor of Spanish en Mount Holyoke College.
[3] Dean of Humanities and the Arts y Professor of Spanish en San José State Univer-

a través de la traducción de estos versos de Ana Caro Mallén, la sociedad española de la primera modernidad, en declive en algunos aspectos, veía también novedades como el nacimiento de las primeras escritoras de obras teatrales. De la necesidad de hacer partícipe al público anglófono de esta realidad tanto tiempo silenciada surge el presente volumen; una antología de obras teatrales de autoras españolas de la primera modernidad traducidas al inglés y anotadas por Harley Erdman. El libro se presenta como heredero y deudor de los trabajos de investigación sobre las autoras cuyas obras se editan y de las ediciones precedentes; además, agradece a la serie *The Other Voice in Early Modern Europe* su dedicación y su destacado papel en la difusión de obras entre estudiantes y académicos del mundo anglófono.

Las obras escogidas para la edición son muestra, en palabras de las editoras, del ingenio y creatividad de las autoras teatrales españolas (Romero-Díaz y Vollendorf, 2017: 1). Tratan los mismos temas que los autores –se explora el amor, las normas culturales o religiosas…– pero se observa una tendencia a incluir protagonistas femeninas fuertes, cuya agencia y complejidad les da un giro. La selección se ha realizado en base a que la diversidad de público, temática y estilo quedara representada. El arco temporal abarca de 1569 a 1687. Una de las autoras perteneció al ámbito conventual, las otras dos, no; las tres, no obstante, están relacionadas con sectores sociales privilegiados. El libro contiene textos nunca antes traducidos de: Feliciana Enríquez de Guzmán, Ana Caro Mallén y sor Marcela de San Félix.

Feliciana Enríquez de Guzmán (1569-1643-44) es la primera mujer conocida que escribió para la escena pública. La primera parte de su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* explora dos episodios amorosos que finalizan con la promesa de boda gracias a la intervención de criaturas mitológicas: el del amor del príncipe Clarisel de Esparta por la princesa Belidiana de Arabia y el de Lisdanso, rey de Macedonia, por la princesa de Chipre Clarinda. La única mención a la posible representación

sity.

de su obra en vida de la autora[4] se halla en el prólogo de esta primera parte. La segunda parte, con peso aún mayor de los elementos mitológicos, trata de nuevo el tema del matrimonio a medida que los preparativos nupciales avanzan. La obra incluye dos interludios, con dos partes cada uno, que son los fragmentos seleccionados, traducidos y editados para la presente antología. Estos abrazan los mismos temas que los actos, pero añadiendo un tono cómico frente a la seriedad con que son abordados en aquellos.

Ana Caro Mallén (1590-1650), autora de diversas obras teatrales, está representada en esta antología por *El conde Partinuplés*; obra en la que Rosaura, emperatriz de Constantinopla, debe elegir marido entre sus pretendientes. Encantamiento y traición se mezclan con la responsabilidad debida a su reino. Fue claramente escrita para la representación pública, aunque no se disponga de un registro en la época que lo atestigüe. Ana Caro fue, sin embargo, la única escritora de la que se sabe que obtuvo retribución económica por sus obras teatrales.

Sor Marcela de San Félix (1605-1687) pasó la mayor parte de su vida tras los muros conventuales[5]. Hija ilegítima de Lope de Vega y la actriz Micaela Luján, sus obras destacan por su ingenio, su expresión sofisticada y el uso del humor a veces con fines morales. La temática y las circunstancias de producción las sitúan en el marco de la literatura conventual, muy rica en la primera modernidad y con características que le son propias y han sido estudiadas. En esta antología se editan cuatro loas (*The hungry scholar*, *To the hard-times Easter play*, *On finishing a term of service* y *To taking vows*) y el *Coloquio espiritual: el celo indiscreto*.

Women Playwrihts of Early Modern Spain ofrece también a los lectores una introducción que contextualiza las obras teatrales de las autoras situándolas en el panorama teatral hispánico de los Siglos de Oro y poniéndolas en relación con el marco social, sobre todo en lo que a la mujer

[4] En Sevilla en 1624 ante Felipe IV (Romero-Díaz y Vollendorf, 2017: 24, que siguen a Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: Desde sus orígenes hasta mediados del siglo* XVIII, Madrid, 1860), (edición facsímil: Londres: Tamesis Books, 1968), 143).

[5] Ingresó joven y murió a la edad de 82 años cuando ostentaba el cargo de abadesa (Romero-Díaz y Vollendorf, 2017: 25).

y lo femenino se refiere. El creciente desarrollo de las ciudades favoreció la aparición de funciones públicas que las mujeres podían realizar (maestras, mercaderes, trabajadoras sexuales, comadronas…); de otra parte, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, el movimiento religioso de la contrarreforma auspició la proliferación de conventos (auténticas instituciones educativas para monjas) y la participación femenina en la vida monástica. Teresa de Jesús, como escritora, abrió con la amplia circulación de sus obras un camino que otras transitarían después, muchas veces desde órdenes afines a la descalcez; tal es el caso de sor Marcela de San Félix (1605-1687), trinitaria descalza. La aceptación pública que Teresa de Jesús obtuvo como líder religiosa e intelectual coincide con el desarrollo del teatro en tanto espectáculo público en medio del sentimiento de degradación imperial después del desastre de la Armada en 1588. El teatro, como fenómeno cultural y social, funcionó como una forma de entretenimiento y provocación que daba un espacio para que los cambios y nuevas ideas se consumieran y discutieran ante grandes audiencias. La comedia, reflejaba la sociedad española a través de la representación de estratos sociales, relaciones de género, momentos históricos y luchas de poder. Las mujeres, como este volumen muestra, tuvieron a menudo un papel activo como actoras o como autoras teatrales; también hubo directoras y empresarias teatrales.

En la introducción se aporta además una lista de las autoras de obras teatrales de la península ibérica e Iberoamérica entre 1500 y 1750[6] que resulta de gran interés para la conformación del panorama literario que envuelve las obras traducidas. Para mejor lectura e interpretación en contexto de estas, por cada autora de la antología (Feliciana Enríquez de

[6] La confección de esta se ha realizado a partir de las compilaciones de: Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Vetus: Sive hispani scriptores qui ab Octaviani Augusti aevo ad annum Christi MD floruerunt* (Madrid: Apud viduam et heredes Ioachimi Ibarrae, 1788); Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, 2 vols. (Madrid: Rivadeneira, 1903-1905); Isabel Barbeito Carneiro, *Escritoras madrileñas del siglo xvii (estudio bibliográfico-crítico)* (Madrid, Universidad Complutense, 1986); y Fernando Doménech, "Autoras en el teatro español. Siglos xvi y xvii", en Juan Antonio Hormigón (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500–1994), vol. I (Siglos XVII–XVIII)*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996, pp. 391–604.

Guzmán, Ana Caro Mallén y Marcela de San Félix) se incluye una nota biográfica, un apartado de análisis de la obra y una bibliografía selecta, aparte de la bibliografía final[7].

Respecto a la traducción, Harley Erdman apunta algunas cuestiones y retos que afronta quien se propone traducir un texto en verso del Siglo de Oro español al inglés. Entre otras, previene a los lectores acostumbrados a Shakespeare sobre la aparición de metros más cortos que pretenden acercarse a los originales octosílabos. En el ejercicio de su labor, Erdman explica que ha optado en general por medir los versos a partir del número de golpes de voz y no de sílabas. En algunos pasajes concretos (las canciones o poemas en los interludios de Feliciana Enríquez de Guzmán, por ejemplo), ha preferido respetar la rima a encastillarse en la traducción exacta; en la mayoría, sin embargo, se prioriza la proximidad semántica. La traducción de las partes en prosa busca reproducir, por su parte, el tipo de sintaxis, a veces intrincada, de los textos en español. En conjunto, la sobresaliente traducción es fruto del esfuerzo por acercar a un público distante en el tiempo y el universo cultural unas obras que, lejos de ser unívocas, son ejemplo de la diversidad de voces femeninas de la primera modernidad; difícil labor, de la que Harley Erdman sale airoso.

El teatro fue un elemento intrínseco a la vida en la España de la primera modernidad, en particular en las ciudades, para todos los niveles sociales. Los autores teatrales españoles más prolíficos y conocidos pertenecen a este período y su influencia aún es palpable cinco siglos después. No sucede lo mismo con las mujeres que, consumidoras o productoras de cultura, permanecen infra-estudiadas e infra-apreciadas (Romero-Díaz y Vollendorf, 2017: 13). Entre las autoras de teatro españolas de la primera modernidad, la más conocida y estudiada es María de Zayas y Sotomayor (h. 1590-?), cuya obra ya tuvo mucho éxito en su época. Si se tienen en cuenta los territorios ultramar, destaca la figura de la monja mejicana sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), que escribió obras teatrales tanto de temática religiosa como secular. A pesar de la popularidad del teatro en la

[7] Se echa en falta en esta alguna referencia a las aportaciones de Carmen Alarcón Román a la investigación sobre el teatro conventual.

época, la escasez general de obras teatrales escritas por mano femenina[8], mantiene a Feliciana Enríquez de Guzmán, Ana Caro Mallén y sor Marcela de San Félix en un grupo minoritario. La mayor parte de las obras teatrales de autoras de la primera modernidad no pasaron por las prensas y de la mayoría se desconoce siquiera si fueron representadas. Una de las excepciones es, precisamente, Ana Caro Mallén, autora de un auto que se representó en la fiesta del *Corpus Christi* de Sevilla y cuya obra *El conde Partinuplés* se publicó por primera vez en Madrid en 1653.

Nieves Romero-Díaz y Lisa Vollendorf proponen una lectura de los textos incluidos en la antología que preste atención al estilo personal de las autoras y a su posicionamiento particular respecto a los grandes temas o conflictos del momento, sean estos estéticos o sociales. Así, la composición de obras teatrales no escapa a la representación de la sexualidad, el género o el decoro del mundo católico de la primera modernidad, por lo que se sugiere un acercamiento a los textos combinado con una reflexión acerca de los papeles de las mujeres en la época. Estos, en efecto, como se explica de forma panorámica y clara en la introducción, experimentaron cambios en el periodo asociados al desarrollo de la vida en ciudades y a la progresiva decadencia del imperio de los Habsburgo.

Women Playwrihts of Early Modern Spain se instituye por todo esto como una obra de referencia y una herramienta utilísima para el público lector anglófono; ya sea estudiante o académico. Los primeros, se beneficiarán especialmente de la traducción de las obras originales al inglés. De otra parte, la conformación de un volumen ampliamente fundamentado en la bibliografía y estudios precedentes hace excelente su consulta en ámbitos especializados en la investigación sobre las autoras de la primera modernidad española. Las obras traducidas editadas en el libro logran alzarse como muestra de un intelectualismo femenino que, a pesar de las limitaciones que planteaba la época, escapa a toda duda. Se avanza con ello en la recuperación de tres voces más de la otredad en la modernidad temprana.

---

[8] Se conocen apenas dos docenas de mujeres que escribieron teatro en los límites del imperio de los Habsburgo (incluyendo los territorios trasatlánticos) (Romero-Díaz y Vollendorf, 2017: 18).