

# IGNACIO ARELLANO / LA NOVELA CORTESANA FEMENINA DE MARIANA DE CARAVAJAL

Mariana de CARAVAJAL: *Navidades de Madrid y noches entretenidas*. A cura di Antonella Prato; introduzione di Maria Grazia Profeti. Milano, Franco Angeli-Università di Verona, 1988, 254 pp.

Muy pocas de las colecciones de novelas y relatos llamados habitualmente «cortesianos» del Siglo de Oro podemos leer en ediciones asequibles. Después de la serie de Antiguas novelas españolas, a principios de este siglo, en la que don Emilio Cotarelo publicó algunos libros de Lugo y Dávila, Juan de Piña, Castillo Solórzano, Matías de los Reyes y algún otro, son escasísimas las oportunidades para este tipo de lectura. A pesar de que últimamente se percibe cierto interés (1), todavía la proporción de obras que disfrutaban de modernas ediciones es ínfima, particularmente en lo que se refiere a las escritoras. La edición de estas *Navidades de Madrid*, de Mariana de Caravajal, independientemente de la altura estética que su obra alcance, es, pues, una importante mejora en el panorama descrito. Como señala Profeti en su introducción, «in un periodo che per la sua stessa pletoricità si fa silenzioso, come è il Siglo de Oro, se si devono ristampare criticamente le migliaia di commedie o le raccolte di novelle di letterati anche abbastanza noti, è ovvio che le poche unità di testi lasciati dalle donne attendono un'operazione di recupero» (p. 10).

La introducción de M. G. Profeti es breve (pp. 7-25) pero sustanciosa. Empieza con los pocos datos biográficos que se conocen de la escritora: nace en Jaén a principios del siglo XVII, y su vida parece discurrir entre las dificultades económicas habituales en los pequeños funcionarios de la baja nobleza. Tiene bastantes hijos y queda viuda (pp. 7-8), de modo que su dedicación a géneros «menores», como la novela y la comedia, está de acuerdo con un destino «anche letterario, in sordina, ineludibilmente collegato all'essere donna» (p. 8). Sobre la práctica inexistencia de estudios acerca de la Caravajal (2) diseña Profeti una caracterización e interpretación de su trayectoria literaria, desde el comentario de las ediciones conocidas de sus novelas, con localización útil de ejemplares, a la observación del protagonismo femenino y sus dimensiones en el mundo narrativo considerado. Son ocho novelas cortas (*La Venus de Ferrara*, *La dicha de Doristea*, *El amante venturoso*, *Amar sin saber a quién*, son algunos títulos), más diversas poesías en las que destacan las cuatro fábulas mitológicas de Dafne y Apolo, Orfeo y Eurídice, juicio de Paris, y Júpiter y Dánae, el contenido fundamental de este libro. Novelas situadas en cortes y ciudades italianas o españolas, de temas amorosos, con importancia de la constancia y de la industria femenina para alcanzar los matrimonios deseados, narradas por los participantes (damas y galanes) de amistosas reuniones eutrapélicas. Frente a la narrativa de María de Zayas, con la que habitualmente se la compara, la novedad de Caravajal es que «l'eroína di Mariana è sola al centro del testo» (p. 12): mujer acomodada, de alto estado social, con capacidad de decisión personal, la protagonista de estas novelas se halla libre de relaciones familiares (es huérfana o alejada del padre, o viuda) y lleva de manera bastante autónoma las riendas de su conducta. Las relaciones de parentela, si existen, que unen a la mujer con un grupo familiar, son débiles (cfr. p. 13): «niente di più diverso, naturalmente, rispetto al sistema Zayas, dove la famiglia è un meccanismo perfetto teso alla distruzione della donna: no solo padri privi di ragionevolezza consegnano le figlie a mariti-boia che le vesserano fino alla morte, ma lo stesso fratello si farà giustiziere spietato della sorella» (p. 13): falta en Zayas solidaridad entre las mujeres, y es inmediata la de los hombres. En Caravajal, por el contrario, «la scrittura si sviluppa [...] nel momento del protagonismo femminile e solo in esso» (p. 14). El comentario de Profeti acerca de las relaciones familiares y sus estructuras revela algunas de las constantes principales de este protagonismo femenino que advierte en Mariana de Caravajal, donde la mujer rompe el núcleo del poder paterno, desarrollando sus iniciativas frecuentemente en ambientes distintos de la casa o palacio (lugar del padre), como la quinta, el jardín o el campo, que resultan funcionales y correspondientes a la pérdida de las relaciones formales y al establecimiento de otras más dinámicas que suelen culminar en matrimonios libremente elegidos (p. 16). Sobre este fondo resalta el ascenso de clases sociales nuevas: se trata, en suma, de una escritura burguesa (p. 18), más fluida y optimista que la rígida estructura reflejada en las novelas de María de Zayas. La descripción de costumbres, ambientes domésticos, vestidos, etc., resultaría, desde esta perspectiva señalada por Profeti, no tanto escritura femenina como signo de los niveles alcanzados en el ascenso social. La novedad y la transgresión que caracterizan las novelas de Caravajal se confirman en las poesías insertas, que pertenecen a dos clases: fragmentos cantados o recitados en las novelas, con más o menos funcionalidad argumental, y poemas cantados o recitados por los noveladores del marco. En general se trata de un cancionero galante a medio camino entre Polo de Medina, Trillo y Figueroa, y los futuros poemillas de Meléndez Valdés (p. 21), pero también incluye octavas y poesías satíricas, géneros «tipicamente maschili» que sienten necesidad de justificar (p. 21): en esta inclusión de géneros «no propios» de la mujer radica otra novedad, que alcanza su extremo en la elaboración del «bajo estilo» satírico, con vulgarismos y otros recursos del género que comenta Profeti precisa y brevemente.

Tras esta introducción que permite al lector hacerse una idea orientativa del universo narrativo en el que va a entrar, pasamos a la edición en sí. El texto base es el de la edición príncipe de Madrid, García Morrás, 1663, de la que se mantienen las grafías, con leves intervenciones editoriales. Dejando ahora a un lado la discusión sobre la utilidad o no de este mantenimien-

to de grafías, la fijación del texto parece correcta, y lo sería más si se hubieran eliminado algunas erratas, que, aunque no llegan a provocar verdaderos problemas de lectura, agravan el rigor de la reproducción ortográfica (3). Las notas son sucintas, y muy útiles para el entendimiento de vocablos, costumbres e incluso rasgos estilísticos. Quizá debieran ser ampliadas en algunos pasajes que probablemente necesiten de explicaciones o ilustraciones. Valgan como ejemplos algunas sugerencias:

- (1) Reciente es la edición que hizo E. Rodríguez Cuadros (autora de una monografía sobre Camerino, *Novela corta marginada del Siglo XVII*. Valencia, Universidad, 1979) de *Novelas amorosas de diversos ingenios del Siglo XVII*. Madrid, Castalia, 1986, donde incluye relatos de J. Camerino, Pérez de Montalbán, Castillo Solórzano, Alonso de Alcalá, Andrés de Prado, Luis de Guevara y de la misma Mariana de Caravajal. Ver esta edición para una puesta a punto del estado de la cuestión, o G. Formichi, «Saggio sulla Bibliografia Critica della Novella Spagnuola Seicentesca», *Lavori ispanistici*, Università di Firenze, 1973, pp. 1-105. Otra aportación reciente es la edición de J. Barella de la obra de Eslava, *Noches de invierno*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1986; P. Jauralde edita, por su parte, *Las barpias en Madrid*, de Solórzano. Madrid, Castalia, 1985. María de Zayas es la única escritora que gozaba de atención crítica hasta la edición que reseño (cfr. la edición de las novelas de María de Zayas que hizo A. Yllera en la colección «Letras Hispánicas» de Cátedra).

- (2) Únicamente el trabajo de C. Bourland, «Aspectos de la vida del hogar en el Siglo XVII según las novelas de Doña Mariana de Caravajal y Saavedra», *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, Madrid, 1925, pp. 331-368.

- 1) En la p. 31, la referencia a la fama, hermana de gigantes: convendría recordar la alusión mitológica, ya que la Fama, hija de la Tierra, era efectivamente hermana de los gigantes Ceo y Encélado, según cuenta Virgilio en la *Eneida*, IV, pp. 178 y ss.
- 2) En la página 32, el fragmento: «Dicha es nacer ínclito en la sangre; saber merecer el alto blasón, sólo es valor», debería apuntarse de otro modo: «Dicha es nacer ínclito en la sangre; saber merecer el alto blasón solo [por las propias virtudes de un mismo], es valor [no dicha heredada]».
- 3) P. 39, la enmienda propuesta, que cambia el texto de la príncipe («dezia») por un plural «dezia», no parece justificada: se refiere a lo que decía la madre, así que debe ser singular.
- 4) P. 43, la referencia a la cortedad de los vizcaínos es tópica y merecería quizá una nota, para entender la alusión que hace don Enrique. Cfr. M. Herrero, *Ideas de los españoles de Siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 249-274.
- 5) P. 97, convendría anotar la expresión «dar vaya», mofarse de alguien.
- 6) P. 100, la costumbre del terrero (cortejar a las damas en el terreno o espacio abierto delante de las casas), y el sentido marino de fortuna «tormenta», para el poema («¿Qué importa en mi fortuna / aver llegado al puerto?»).
- 7) P. 145, enmienda «de Tajo» por «del Tajo»; no hace falta. Los nombres de río en la lengua clásica funcionan a menudo sin el artículo, como en los títulos del *Lazarillo de Tormes* o, ya en el XVII, *Lazarillo de Manzanares* (Cortés de Tolosa).
- 8) P. 159, convendría anotar el «crecimiento» (por errata «crecimiento») de la calentura: «El aumento de alguna cosa, como el de la calentura» (*Autoridades*), palabra que conocía un uso específico de la medicina.
- 9) P. 168, los cartones que se mencionan en la fábula de Dafne y Apolo, entre otros elementos vestimentarios, no creo que sean las caretas, como se anota, sino el cartón de pecho o refuerzos del corsé, según queda claro en uno de los sonetos de Lope en las *Rimas de Tomé Burguillos* («sea mi dicha tal, que, a su despecho / me traiga en el cartón quien me desama, / que basta por laurel su hermoso pecho», ed. Bleuca, Barcelona, Planeta, 1976, p. 14), o en otros pasajes de Tirso (*Por el sótano y el torno*, ed. *Obras completas*, de B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, III, 1968, p. 588), Castillo Solórzano (*Donaires del Parnaso*, I, 47 r.), etc.
- 10) En la fábula de Apolo y Dafne convendría anotar los pasajes imitados o citados en juego intertextual con el poema de Polo de Medina (por ejemplo, los versos 1-2, 4-5 de p. 169 que remiten directamente a otros pasajes del murciano).
- 11) El «zapato» a que aspira Apolo en esta fábula no es sino el sexo de Dafne: el vocablo conoce un uso bastante conocido en la literatura erótica: cfr. la letrilla «No me quejo, Gila, yo, / de que me hayas olvidado, / sino de haberme calzado / zapato que otro dejó», en *Poesía erótica*, de Alzieu, Jammes y Lissorgues, Barcelona, Crítica, 1984, p. 132; ver también la misma metáfora en p. 274.
- 12) P. 200, la expresión «sin tomar punto» que se anota «senza fare la "menor cosa"», remite al lenguaje musical, donde punto «en los instrumentos músicos es el tono determinado de consonancia para que estén acordes» (*Autoridades*): canta sin templar, ni toser ni tomar punto, dice el texto, usando siempre referencias musicales.
- 13) P. 201, la nota 28 que explica lama como «tela de oro y plata», estaría bien si anotara el penúltimo verso de esa página («pollera de lama»), pero en el primero relativo a los peces («olvidando la concha y sus escamas, / mal vestidos de lamas») habría que señalar la díloga con el sentido «cieno y lodo que hace el agua [...] cierto género de excremento que cría el agua [...] especie de tela o nata» (*Autoridades*).
- 14) P. 212, la mercancía que se vende en cada cantón alude a la prostitución de las cantoneras: ver *Léxico del marginalismo* de Alonso Hernández, Salamanca, Universidad, 1977.
- 15) En la jácara de las pp. 228 y ss., convendría recordar el significado de algunos juegos del vocablo: la cruz colorada (chirlo) juega con la insignia de la orden de Santiago, el reino de las ansias es la galera (ver *Léxico del marginalismo*).
- 16) P. 234, los pavones enclavados aluden burlescamente a los caballos enclavados, que no son, como anota Prato (n. 63) los encajados en el estrecho de la pelvis, sino los heridos con un clavo, accidente común en las caballerías (cfr. clavadura «herida hecha en la carne con el clavo, como sucede frecuentemente a las bestias caballares en los cascos», *Autoridades*).

ÍNSULA 520

ABRIL 1990

4

- (3) 43, 25 (página, línea): por ni se; 79, 2: Códova, desharzería; 47, 3-4: por Córdova; 79, 7: per esto, por por esto; 79, 17: quitándose, por mercer, por merecer; quitándose; 38, 33: 85, 19: Zagaroza, por porqué, por porque Zaragoza; (y en 39, 9; 41, 27, etc.); 51, 22: sentimiento, por 86, 3: correspondencia; sentimiento; 67, 26: che, 91, 9: escuchad; por que; 67, 27: come, por 93, 2: premidado; como; 69, 5: alborço, por 97, 28: celebrando, etc.

En su conjunto, y aunque, como es natural, la anotación podría ser completada bastante, más elogios que reparos merece el trabajo que reseño. Por otra parte, una anotación más exhaustiva sería necesaria sobre todo para un público no especialista, y es muy probable que los lectores (en su mayoría) de esta edición sean especialistas en la literatura áurea: las novelas de Carvajal no son, seguramente, capaces de acceder a una lectura masiva en nuestros días. Son, sin embargo, un corpus de narraciones de gran interés para el estudio de este territorio tan poco conocido, y es de esperar que

a ésta se sumen otras ediciones que pongan a nuestra disposición esa literatura femenina (también la no femenina, por supuesto) que en enorme cantidad espera ser nuevamente impresa en condiciones dignas y con el suficiente aparato crítico para garantizar su presentación, circunstancias de las que hoy se beneficia doña Mariana de Carvajal y Saavedra.

I. A.—UNIVERSIDAD DE NAVARRA

IGNACIO ARELLANO / LA NOVELA CORTESANA FEMENINA DE MARIANA DE CARAVAJAL

## ENRIQUE RUBIO CREMADES / UNA PENETRANTE EDICIÓN DE LOS PAZOS DE ULLOA

Los repertorios bibliográficos y estudios sobre la literatura española de la segunda mitad del siglo XIX son los exponentes más claros de la importancia que hoy en día tienen los novelistas adscritos al realismo-naturalismo. La incesante publicación de estudios monográficos sobre determinados autores del citado grupo generacional nos induce a pensar que existe un amplio número de lectores y estudiosos interesados por tales novedades literarias. La edición de *Los Pazos de Ulloa* realizada por la profesora Nelly Clémessy, autora del excelente libro *Emilia Pardo Bazán como novelista*, publicado en su primera edición (1973) en francés, Centre de Recherches Hispaniques, y más tarde (1981) por la Fundación Universitaria Española, enriquece el conjunto de estudios dedicados a la novelística de esta época no sólo por contrastar la peculiar narrativa de Emilia Pardo Bazán con las obras de otros autores, sino también por las múltiples interpretaciones y nuevas perspectivas que el lector puede captar a través de las sutiles apreciaciones y juicios vertidos en el estudio introductorio de la novela.

El punto de partida de la edición crítica de Nelly Clémessy lo constituye la actitud de la novelista frente al naturalismo. En el prólogo que figura al frente de su novela *Un viaje de novios*, observamos cómo E. Pardo Bazán expresa y manifiesta su opinión sobre el naturalismo francés desde una perspectiva asaz crítica, pues elogia y censura al mismo tiempo los rasgos más interesantes del naturalismo zolesco. De todo ello se deduce, en opinión de la profesora Clémessy, que Emilia Pardo Bazán hará gala de un ideario estético en el que es posible la búsqueda del justo medio entre dos exclusivismos: el naturalismo y el idealismo. De igual forma se deduce a través del interesante cotejo de los textos literarios de la época que E. Pardo Bazán refuta, por un lado, los postulados filosóficos de Zola, pero, por otro, defenderá al naturalismo en cuanto movimiento artístico. En lo que respecta al siguiente apartado —Génesis de *Los Pazos de Ulloa*— se puede afirmar que la profesora Clémessy realiza un paciente y laborioso escrutinio del corpus literario de E. Pardo Bazán a fin de señalar las posibles concomitancias existentes entre *Los Pazos de Ulloa* y el resto de su obra narrativa.

En cuanto al análisis del contexto geográfico presente en dicha obra, E. Pardo Bazán hará posible que el espacio de la acción corresponda a una geografía reconocible en la que se mezcla la toponimia verdadera con la literaria, procedimiento, como señala Clémessy, utilizado por primera vez en *La Tribuna*. Recuérdese, por ejemplo, cómo en dicha novela la autora se propone retratar el aspecto pintoresco y característico de una capa social coruñesa (Marineda) introduciéndose en una fábrica de tabacos y ofrecer así la historia de Amparo en interrelación con la burguesía y con la proyección revolucionaria de 1868. Todo ello a través del empleo de la técnica objetiva o documental y también gracias a la utilización del dato físico en la visión del mundo laboral. Detallismo fisiológico, en definitiva, que estaría en relación con las circunstancias sociales de dicho contexto geográfico. En *Los Pazos de Ulloa* incide el método de observación directa de los Goncourt frente a la sistematización de los personajes establecida por Zola. No menos interesantes son los apartados en los que se observan los factores temporales de *Los Pazos de Ulloa* y los posibles temas existentes en dicha novela establecidos por la misma autora y estudiados por la profesora Clémessy. Precisamente en sus *Apuntes biográficos* afirmará que ha querido analizar en *Los Pazos de Ulloa* «la montaña gallega, el caciquismo y la decadencia de un noble solar», motivos que servirán de punto de partida para el posterior análisis de las principales teorías que la crítica actual ha establecido en torno a estos rasgos.

No menos sugerentes son las páginas dedicadas al establecimiento de los límites del naturalismo en *Los Pazos de Ulloa*, apreciándose en estas páginas que la intención de doña Emilia no era la de demostrar o establecer una hipótesis. Para la profesora Nelly Clémessy la autora gallega ha concebido su novela como un profundo drama humano en el que se enfrentan dos clases de humanidad. Por un lado, los personajes del ámbito rural engarzados por la ignorancia y el instinto animal; por otro, los personajes de compleción débil. Enfrentamiento entre dos tipos humanos desde la perspectiva del dato físico, de ahí que en el primer grupo podamos incluir a los seres identificados con la tierra bárbara y primitiva, como el propio marqués, el antiguo abad de Ulloa, Sabel..., y, en un plano completamente distinto, a los de constitución no fuerte, sino débil y de pobre contextura física, como Julián, el sacerdote, o Nucha, la esposa del marqués. En lo que respecta a las funciones degradantes —la ignorancia y el instinto animal—, la autora de la presente introducción interpreta y corrobora apre-

ciaciones de la crítica literaria actual. Clémessy, por ejemplo, suscribe las teorías de Baquero Goyanes o las del propio Sherman H. Eoff en su análisis sobre los posibles tipos existentes en *Los Pazos de Ulloa* o en las funciones degradantes que aparecen en este ámbito rural y de subdesarrollo. Acertadamente, se señala la influencia e incidencia del medio en el mundo de ficción creado por doña Emilia, desarrollando Clémessy la influencia de la naturaleza en el comportamiento de sus personajes. Con razón se señala que la aldea cuando no se sale de ella, envilece, empobrece y embrutece. De esta forma la naturaleza influirá en el sensualismo de Sabel, en la conducta del administrador o en la violencia de *El Tuerto*. La naturaleza primitiva marcará las pautas tanto en las relaciones amorosas entre don Pedro Moscoso y Sabel, como en la violenta escena del señor golpeando a culetazos a la propia Sabel. La secuencia de la cocina con el gateo de Perucho entre los perros o el mismo asesinato de Primitivo, por señalar los ejemplos más significativos, harán posible el determinismo de la Naturaleza en el comportamiento de los personajes.

En lo que respecta a la estructura novelesca de *Los Pazos de Ulloa*, Nelly Clémessy establece un total de cinco componentes relacionados entre sí: el centro de interés del narrador, el punto de vista, la sucesión de momentos de tensión y de distensión, el tiempo narrativo y, finalmente, los cambios de tonalidad. En la primera estructura, la novela discurre siguiendo las diferentes peripecias y experiencias vividas por el capellán. El punto predominante en dicha estructura será la del narrador omnisciente, aunque en ocasiones el narrador abandona su omnisciencia para adoptar el punto de vista de Julián y ofrecer así una visión sombría de los personajes que viven en el contexto geográfico de los Pazos. En la segunda estructura, la acción tendrá como hilo conductor la estancia de don Pedro en la ciudad, destacándose el tono festivo y jocoso que contrasta con las situaciones y comportamientos anteriores. En la tercera estructura, la atención se centrará en Nucha, aunque en un principio sea don Pedro el que protagonice la acción a causa de las preguntas que dirige a Julián para informarse de lo ocurrido durante su ausencia. Estructura, en definitiva, en la que se desvela la personalidad de Nucha. En la cuarta parte, la focalización se centrará, en un primer momento, en Julián y en Nucha, finalizando el capítulo de forma brusca y fuerte tensión emotiva, pues el sacerdote descubrirá que don Pedro ha reanudado sus relaciones amorosas con Sabel. Estructura que ofrecerá también sucesivos cambios narrativos protagonizados por el peculiar talante de sus personajes. Un nuevo cambio del punto de vista del narrador se ofrece en la última estructura, mutación que permite contemplar el asesinato de Primitivo y el violento altercado entre el marqués y el capellán desde la perspectiva de Perucho. Paradójicamente, como señala Clémessy, es el niño quien, en su inocencia, ha provocado la tragedia que arrastra consigo a Nucha y al capellán, víctimas inocentes. Las fuerzas del mal se han desencadenado y su triunfo será total. Desenlace que cobra una nueva interpretación en el sentir de Clémessy al considerar que el valor simbólico de la tragedia rebasa este nivel moral, pues a través de Perucho el lector tendrá la impresión de que la peripecia argumental se ha desencadenado de modo inexorable y en función de la fatalidad del dolor como rasgo inherente a la condición humana. Gracias a este perspectivismo la autora ha conseguido comunicar su propia visión pesimista del mundo.

De los numerosos apartados que figuran en la *Introducción* de la presente novela, destaca por su valor interpretativo el titulado «Los Pazos de Ulloa como novela psicológica». La autora del prólogo coteja las múltiples interpretaciones de la crítica actual para afirmar con rotundidad que el tema principal de la novela es el amor de don Julián por Nucha. Es por ello que Nelly Clémessy analiza no sólo los precedentes literarios españoles y extranjeros, sino también los sucesivos capítulos protagonizados por el sacerdote Julián para corroborar su propia teoría. Es, como hemos señalado, un paciente y detenido estudio de las reacciones del sacerdote y de su trayectoria en la novela. La habilidad de E. Pardo Bazán permitirá que este personaje se convierta en el verdadero héroe de ficción.

El aspecto social de *Los Pazos de Ulloa* es otro de los puntos ampliamente comentados

Emilia PARDO BAZÁN: *Los Pazos de Ulloa*. Edición de Nelly Clémessy. Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos - Nueva Serie, 198, 404 pp., 1.600 ptas.



Emilia Pardo Bazán.