

«Una piú accorta e coerente sensibilità»: la voz de Giulia en la filología española

ALEJANDRO PÉREZ VIDAL

Antes de irse a vivir a Barcelona, en Nápoles, Giulia publicó dos textos sobre literatura española, uno sobre *La Celestina* y otro sobre las *Cartas marruecas* de José Cadalso y la ilustración española. Ella los veía, por lo que recuerdo, sin la mínima autocomplacencia, con el mismo rigor crítico que aplicaba a cualquier materia de estudio y reflexión, si no más. Le parecían trabajos juveniles que no merecían demasiada atención. Yo creo, sin embargo, que siguen teniendo mucho interés.

Es obvio que las ideas de Giulia cambiaron en los años siguientes, se enriquecieron con nuevas perspectivas, pero pienso que su sensibilidad literaria estaba ya toda allí. Aunque tienen un aspecto erudito, en estos artículos se perciben siempre intereses suyos más generales. Creo que en ellos puede oírse ya la voz que sus alumnos y sus amigos conocimos, en sus clases y en las conversaciones sobre temas literarios y de otro tipo. Volver a escucharla es mediano consuelo y confío en lograr explicar algo del placer y el interés que puede despertar. Con sus notas personales y los apuntes de sus clases quizá podamos reconstruir el desarrollo de sus puntos de vista críticos en los años sesenta y setenta, pero no sé si encontraremos expresiones tan acabadas como las que ofrecen estos escritos publicados.

«La ‘Celestina’ e la sua unità di composizione» apareció en 1954, en la revista napolitana *Filologia Romanza* (volumen I, páginas 12-60). Era, si no me equivoco, un resumen de la tesis de licenciatura de Giulia. En ella había abordado de frente uno de los grandes temas de debate en los estudios celestinescos: el de si la obra había sido o no compuesta por un único autor. Una carta-prólogo titulada «El autor a un su amigo», que precedía al texto

propiamente dicho desde la segunda edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* (Toledo, 1500), hablaba de que el primer «auto» y el principio del segundo eran obra inacabada de un «antiguo autor», obra que Fernando de Rojas no había hecho sino continuar.

Desde tiempo atrás (un ejemplo destacado fue a finales del siglo XVIII Leandro Fernández Moratín y otro más reciente a finales del XIX Marcelino Menéndez y Pelayo), la veracidad de esa afirmación del prólogo se había puesto en duda. En el caso de Giulia como en otros, esa duda derivaba entre otras cosas del juicio artístico sobre la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de la admiración que suscitaba. No sé si influía todavía, indirectamente, la importancia que tenía en la *Estética* de Croce la idea de la unidad orgánica de la obra como fuente o condición esencial de valor. Una expresión clave en el ensayo de Giulia es la de «mundo fantástico»; en las dos versiones sucesivas de la obra, la «Comedia» publicada por primera vez en 1499 y la «Tragicomedia» de 1502, Giulia veía una misma «génesis fantástica», producto de una personalidad artística única, que evolucionaba y volvía sobre su propia creación. En los cambios introducidos en la segunda versión había aciertos y desaciertos, pero unos y otros tenían antecedentes en la primera y en ambas se manifestaba la misma fuerza creadora.

El artículo sobre la Celestina es un estudio académico, pero en él vibra la pasión de lectora de Giulia. La obra teatral o literaria le interesa porque ayuda a entender la naturaleza humana. Los personajes del drama son un artificio, pero mediante ese artificio el artista presenta una visión de la humanidad, que afirma diferencias irreductibles entre los individuos pero también leyes universales de su naturaleza. En la Celestina se trata en primer lugar de la naturaleza del amor: el reconocimiento de «la verdadera naturaleza del hombre en la oscura e imperiosa ley de los sentidos». La obra de Rojas presenta en los personajes principales «un ansia desenfrenada de gozar, la felicidad recuperada de vivir la vida por sí misma, sin restricciones ni reservas», pero también una vaga «incapacidad de abandonarse a esa corriente, para la que no se conoce, sin embargo, freno alguno en ninguna realidad moral superior».

Para entender esa exploración de la naturaleza humana, la «fantasía» artística de la que surge, hay que tener en cuenta el momento histórico. «Rojas anuncia el descubrimiento renacentista del 'plazer' como realidad universal y autónoma, pero no sabe abandonarse a la felicidad, no porque la juzgue inmoral, sino por una perenne insatisfacción, por una incapacidad congénita de lograr satisfacción, residuo de una concepción ascética de la vida», de origen medieval. Giulia no podía detenerse en su artículo en el análisis de aquel momento histórico. Es evidente, sin embargo, que lo había estudiado a

fondo, y su explicación detallada del texto remite a las tensiones y desgarrones propios de la profunda mutación que tenía lugar en la sociedad castellana de finales del siglo XV.

Para explicar el mundo de la Celestina y el texto de Fernando de Rojas Giulia se refiere a los datos que presentan al autor como judío converso. El carácter innovador de la obra, los atrevimientos de algunos detalles (empezando por la imagen crítica de algunos eclesiásticos) le exponían por sí solos a peligros evidentes. Ella considera que en la primera edición conocida de la *Comedia* podía haber ocultado su nombre por precaución. Subraya la forma indirecta en que lo revela en la segunda e interpreta la afirmación que aparece en «El autor a un su amigo» según la cual el bachiller se había basado en el texto de un «antiguo autor» como medio de autodefensa.

El ensayo sobre la Celestina muestra que para entender muchos pasajes importantes del texto es útil y hasta indispensable atender a las circunstancias históricas y los horizontes estéticos de su génesis. Reconoce la importancia de los estudios filológicos de detalle, sobre la transmisión textual, la lengua, el estilo, pero critica su insuficiencia y ofrece un planteamiento distinto de los diversos problemas interpretativos, empezando por el de la autoría.

Cuando Giulia llegó a Barcelona, en la filología hispánica se imponían sin apenas oposición a propósito de *La Celestina* las ideas de Menéndez Pidal sobre la duplicidad de autores, y aun se añadían interpretaciones que suponían todavía más intervenciones en la elaboración de la obra. A principios de los años setenta la tesis de la unidad de composición se comentaba con desdén o a la ligera en las aulas y en los trabajos de investigación, si es que no se silenciaba del todo. Al lector que creía apreciar una unidad de intención y de estilo le resultaban artificiosos o chocantes muchos de los argumentos que se consideraban indiscutibles pero no le era fácil dar con los que defendían la tesis contraria.

Qué consuelo ver hoy publicado un libro, en una colección de estudios filológicos cuya primera etapa Giulia consideraba muy valiosa, dedicado a defender precisamente las ideas que ella había expuesto en su temprana juventud (*La Celestina de Rojas*, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1996, de Emilio de Miguel Martínez, profesor de la universidad de Salamanca):

Sin que sea preciso suscribir el rotundo punto de vista de Giulia Adinolfi, no me cabe duda de que apunta en la dirección correcta, cuando opina: «Titolo, Lettera ed acrostici non furono scritti a caso, ma seguendo un piano preciso, per la cui ideazione giovò certo a Rojas la sua esperienza e la sua sensibilità di giurista. I nuclei principali, intorno ai quali si organizza

la sua difesa, sono due: da una parte egli tenta un'estrema giustificazione moralistica della commedia; dall'altra, cerca di limitare la propria diretta responsabilità nella sua composizione.» (303-304).

No hay por qué despreciar los argumentos favorables a la autoría múltiple. Tampoco sé si Giulia revisó con el tiempo sus opiniones juveniles, y si la distancia crítica con la que veía el estudio que aquí comento obedecía a eso. Pero seguro que no es casualidad que cuarenta años más tarde su artículo, aunque publicado en una revista italiana de escasa difusión y que dejó de aparecer hace tiempo, siga siendo una referencia importante para la interpretación de un clásico como *La Celestina*.

Por otra parte, un manuscrito celestinesco que se encontró a finales de los años ochenta en la biblioteca del Palacio Real de Madrid, conocido como «Manuscrito de Palacio», parece abonar también la opinión de Giulia de que había que poner en duda la veracidad del texto de «El autor a un su amigo» (Patrizia Botta, «El texto en movimiento (de la *Celestina de palacio* a la *Celestina* posterior)», en Rafael Beltrán y José Luis Canet, eds., *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1997, especialmente página 147; ese estudio puede encontrarse en internet, <http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/CincoSiglosCelestina/08PatriziaBotta.pdf>). La hispanística ortodoxa se resiste a aceptar esa necesidad y el asunto está provocando fuertes tensiones en los estudios especializados (puede verse la edición de *La Celestina* dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, «Preliminar», p. IX).

El estudio sobre «Le 'Cartas marruecas' di José Cadalso e la cultura spagnola della seconda metà del settecento» se publicó en 1956 (*Filologia Romanza* III, páginas 30-83). Aunque se centra también en una obra literaria determinada, a mi entender el enfoque ha variado. La diferencia tiene que ver sin duda con que la obra, el autor y la época son distintos, pero quizá haya que relacionarla también con una cierta evolución del punto de vista crítico de Giulia.

Desde la primera frase destaca su interés por la «revolución ideológica» que se había producido con la Ilustración europea. Está claro que conocía a fondo los estudios clave sobre el pensamiento de la época, empezando por los de Hazard y Meinecke, pero sobre todo que había leído y estudiado la obra de los grandes ilustrados franceses, y especialmente de Montesquieu y Rousseau; es evidente su admiración por el *Espíritu de las leyes*, que valora muy por encima de las juveniles *Cartas persas*.

Esas referencias le permitían considerar de forma particularmente matizada el significado y el valor de la Ilustración española. En aquel momento era

importante polemizar con una tendencia muy marcada en la historiografía literaria reaccionaria, que conducía a contraponer el valor de la literatura medieval y del «siglo de oro», expresión insuperable del alma española, a la literatura «afrancesada» del XVIII. Es obvio que Giulia había disfrutado ya como nadie con la lectura no sólo de *La Celestina*, sino también de Cervantes y tantos otros clásicos del Renacimiento y el Barroco, pero era probablemente su sensibilidad para los problemas ideológicos de los años cincuenta lo que la llevaba a interesarse por aquella otra época. Acababa de publicarse el gran libro de Jean Sarrailh sobre *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, que Giulia caracterizaba y elogiaba en su artículo. Frente a los irracionalismos imperantes en la cultura oficial española del momento, el estudio de la Ilustración adquiriría una actualidad especial.

La Ilustración española se presenta en el artículo de Giulia como un movimiento complejo. Nada de los esquemas sobre el «siglo de la razón» y la influencia francesa. Desde luego que el siglo XVIII había sido en parte eso, pero tanto o más había sido la época de «la sensibilidad» y la de la historia, la de Rousseau y la de Vico y el Voltaire historiador. Y en el origen ideal de tantos otros cambios —que tenían además, por supuesto, raíces distintas en las distintas sociedades europeas— el que suponía la difusión de la ciencia newtoniana, en el que el Voltaire de la *Cartas filosóficas* había tenido un importante papel divulgador.

A la vez que se refería a ese contexto Giulia se interesaba concretamente por la búsqueda de una nueva «individualidad nacional» que tenía lugar en España, al mismo tiempo que en Italia o en Alemania (y citaba a ese respecto el libro de Vossler sobre la idea de nación de Rousseau a Ranke). Frente a la vaga retórica autocontemplativa sobre «el problema de España» que infestaba ya el hispanismo, especialmente a propósito de textos como las *Cartas marruecas*, ella estudiaba concretamente las particularidades de aquella problemática en autores y obras, con el objetivo de entenderlos a fondo en su particularidad y de hallar a la vez tendencias comunes.

«È proprio, infatti, nelle condizioni storiche della cultura spagnola l'origine di un atteggiamento empiristico, relativistico, affatto concreto e particolare di fronte alla realtà»: tal era su conclusión en un pasaje que comparaba las actitudes de Cadalso, Feijoo y Jovellanos. Ese tipo de consideraciones sobre la cultura española del momento no ha perdido nada de su actualidad y su fuerza sugestiva. Giulia había leído ampliamente a Feijoo, juzgaba con originalidad su obra y formulaba hipótesis para estudiarla con el detenimiento que merecía. Estaba además al día en los estudios de historia de las ideas sobre la ilustración española y podía así destacar los que valían, como *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, de Lázaro Carreter, «studio

largo e acuto», contribución fundamental a la comprensión de la época mucho más allá de lo que el título podía hacer pensar. Conocía también al detalle los estudios más clásicos, de corte biográfico, sobre los ambientes literarios en los que habían coincidido mucho de los escritores ilustrados, como el de Cotarelo sobre los Iriarte y su época.

Con esas referencias, el estudio de las *Cartas marruecas* se enfocaba como contribución al estudio de un movimiento intelectual, una transformación simultánea de la cultura española, que era indispensable tener en cuenta para entender la obra. Ese estudio sólo podía tener interés, sin embargo, si partía de las características específicas de «la battaglia di Cadalso». Ahí Giulia desplegaba de nuevo, como a propósito de *La Celestina*, su admirable capacidad crítica y hasta polémica. Si en aquella ocasión había tenido como aliado a Menéndez y Pelayo, aquí era la «fórmula interpretativa» acuñada por éste, y repetida luego «tenazmente», con variaciones, en estudios posteriores, lo que Giulia se proponía combatir.

Cadalso había tenido una infancia y una juventud difíciles, marcadas por una temprana orfandad; había entrado luego en el ejército como oficial, lo que no le había impedido seguir cultivando sus intereses literarios y sus buenas relaciones con otros escritores en Madrid. Mantuvo abiertamente una relación amorosa con una actriz y, sobre todo a la muerte de ésta, eso había sido motivo de escándalo y había conducido al destierro de Cadalso de la corte. Su muerte en campaña, en una operación de asedio a Gibraltar, evidentemente fracasada y probablemente por ello particularmente gloriosa a ojos de algunos, concluía una vida intensa y apasionada. Menéndez Pelayo había sido sensible al atractivo de esa biografía pero atribuía a sus obras una importancia secundaria.

Giulia había estudiado a fondo toda la obra de Cadalso, incluida su correspondencia publicada. Presentaba una valoración particularmente original de su poesía y el significado que ésta había tenido en la cultura española, apoyándose para ello precursoramente en estudios sobre el efecto paradójicamente innovador del neoclasicismo en la cultura europea, y en particular en Italia, con ideas que muchos años después se han vuelto a aplicar útilmente al estudio de la poesía española de la época. Consideraba con interés las *Noches lúgubres*, por el «felice istinto» que manifestaban en la recepción de una corriente extranjera como la de la literatura sepulcral, pero sobre todo polemizaba a propósito de ellas con una abusiva interpretación biografista de la obra, que servía a algunos críticos para convertir a Cadalso en un romántico, desfigurando su papel en la historia de la cultura española. *Los eruditos a la violeta*, donde según Menéndez Pelayo Cadalso se había «retratado de cuerpo entero», era en cambio para Giulia una sátira nacida de los ambientes

literarios que frecuentaba Cadalso, que podía reír con sus amigos de un tipo de erudición superficial muy alejada del proyecto de renovación o transformación que ellos compartían. Finalmente, Giulia analizaba las *Cartas marruecas* con todo cuidado, a propósito de los principales temas tratados en ellas y de sus relaciones con «los problemas concretos e inmediatos de su tiempo».

Señala Giulia repetidamente con respecto a las *Cartas marruecas* las deudas de Cadalso con sus lecturas extranjeras. Su mérito no estaba en una originalidad discutible y en cualquier caso limitada, sino precisamente en su receptividad y en la diversidad de sus intereses, como «critico lucido e acuto, lievemente scettico» e «interprete se non geniale, certo intelligente e sensibile delle esigenze più vive del suo tempo». La síntesis valorativa sobre la obra toma así una forma particularmente equilibrada, que resume los análisis que lleva a cabo a lo largo del estudio sobre sus principales facetas. Igualmente matizadas y penetrantes son sus consideraciones sobre la personalidad del autor: apasionado defensor de opciones ilustradas, movido por ideales elevados de conocimiento y acción, y a la vez conocedor de «l'importanza e il valore, nella vita degli uomini, delle superstizioni, degli errori, delle passioni».

Los estudios sobre *La Celestina* y las *Cartas marruecas* aparecieron cuando Giulia tenía aproximadamente veinticuatro y veintiséis años. A partir de entonces dejó de publicar sobre aquellos asuntos. ¿Cómo entender esa interrupción?

Supongo que una parte de la respuesta puede encontrarse en los aspectos más fundamentales de su biografía. El traslado a Barcelona, la militancia política, la precariedad de sus condiciones de vida material con Manolo, por las injusticias profesionales que tuvo que padecer él en la universidad y las duras imposiciones inevitables en la lucha clandestina. Todo aquello, que sin duda era para ella prioritario, debió de relegar a un plano secundario entre sus proyectos la posible continuidad de aquellas actividades. Nunca dejó de trabajar sobre temas de historia de la literatura española; se sabe por ejemplo que ya en los años sesenta empezó a estudiar la obra de Antonio de Capmany; pero parece claro que no pensaba en publicaciones inmediatas. Luego llegó la dedicación a la enseñanza, primero en el bachillerato y a partir de 1973 en la universidad, y finalmente la enfermedad.

Giulia nunca tuvo la más mínima vanidad de autora. En la preparación de sus cursos escribía, creo, mucho. El tipo de clases que daba suponía lecturas e investigaciones muy detenidas, con resultados críticos originales probablemente suficientes, en muchos casos, para publicaciones innovadoras. Es evidente, sin embargo, que no era eso lo que le interesaba, que lo esencial era

para ella la exposición oral y el debate crítico en las clases y los seminarios, el aspecto formativo, la calidad de la enseñanza que ofrecía.

Si la enfermedad y la muerte no lo hubieran impedido, estoy seguro de que Giulia habría acabado reanudando el tipo de actividad que quedó interrumpido con la publicación del artículo sobre Cadalso. Posiblemente lo hubiera hecho dedicándose a temas más próximos a sus intereses intelectuales más generales. En sus últimos meses estudió, por ejemplo, en comunicación con Rosa Rossi, las actas del proceso inquisitorial contra María de Cazalla, en busca de una palabra femenina silenciada que se podía descubrir y rescatar. Imagino que proyectos de ese tipo sí hubieran podido animarla a escribir y publicar en castellano sobre temas de historia de la literatura y de la cultura.

Es triste y quizá absurdo especular sobre todo eso. Se trata obviamente de minucias en comparación con todo lo demás que se truncó. Lo que sí podrá tener sentido será estudiar sus notas personales y textos manuscritos, en busca de reflexiones y acentos distintos nacidos de las experiencias y lecturas posteriores a la etapa napolitana y que no aparecen en sus publicaciones españolas sobre otros temas.