

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA**



**TESIS DOCTORAL**

**Programa: Mujer, Escritura y Comunicación**

**Adriana Assini: Reescrituras e  
intertextualidad**

**Raúl Escalera Maestre**

**Mayo, 2017**

**Directores: Mercedes Arriaga Flórez,  
María Mercedes González De Sande,  
Daniele Cerrato**

INTRODUCCIÓN .....	3
CAPÍTULO I. EL GÉNERO COMO NUEVA FORMA DE HACER HISTORIA. .....	10
1.1. UN NUEVO PARADIGMA DE LA HISTORIA .....	10
1.2. LAS MUJERES EN LA HISTORIA .....	21
1.3. UN NUEVO ENFOQUE METODOLÓGICO .....	30
1.4. LA REVISIÓN DE LOS TEXTOS.....	37
1.5. LA NOVELA HISTÓRICA ITALIANA.....	48
CAPÍTULO II. ADRIANA ASSINI.....	82
2.1. ADRIANA ASSINI: BIOGRAFÍA Y OBRAS .....	82
2.2. LA RECEPCIÓN DE ADRIANA ASSINI EN ESPAÑA.....	133
CAPÍTULO III. DE MONSTRUO A MUJER: <i>IL BACIO DEL DIAVOLO.</i> <i>STORIA DELLA CONTESSA SANGUINARIA</i> .....	145
3.1. BELLEZA Y COSMÉTICA EN LA BAJA EDAD MEDIA Y LOS PRIMEROS SIGLOS DE LA EDAD MODERNA.....	145
3.2. BRUJAS Y BRUJERÍAS.....	150
3.3. CONTEXTO HISTÓRICO: ISABEL BÁTHORY .....	157
3.3.1. LOS BÁTHORY .....	159
3.3.2. LA LEYENDA.....	163
3.4. ESTRUCTURA Y TRAMA.....	166
3.5. LOS PERSONAJES .....	180
3.6. ESTILO LITERARIO Y RECURSOS LINGÜÍSTICOS.....	192
3.7. LA CONDESA SANGRIENTA: ANTECEDENTES Y DESCENDENTES .....	195

CAPÍTULO IV. LAS DAMAS DE LA COMPAÑÍA DE LA RUECA: SOLIDARIDAD EN FEMENINO EN <i>LA RIVA VERDE</i> .....	207
4.1. SINOPSIS .....	207
4.2. RESEÑAS Y CRÍTICAS LITERARIAS .....	223
4.3. EL CONTEXTO HISTÓRICO .....	230
4.4. <i>LES ÉVANGILES DES QUENOUILLES</i> .....	233
4.5. <i>LE EVANGELISTE DI BRUGES</i> .....	239
4.6. LOS PERSONAJES .....	254
4.7. EL TRATAMIENTO DEL COLOR .....	264
4.8. PAREMIAS Y TRADICIÓN ORAL .....	271
4.9. LA SOLIDARIDAD/SORORIDAD FEMENINA .....	286
CONCLUSIONES .....	297
BIBLIOGRAFÍA .....	302

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar en profundidad dos de las novelas de Adriana Assini, representativas de la novela histórica italiana contemporánea, *Il bacio del diavolo* y *La riva verde*. En la primera, la protagonista es un personaje histórico real del siglo XVI, una mujer con poder envuelta en el mito del vampirismo y la crueldad. En la segunda, la protagonista es la voz coral de ocho mujeres de origen humilde, emblema de la realidad social y personal de muchas mujeres de finales del siglo XIV. En ambas novelas, se busca, a través de una recreación de la vida de las protagonistas, basada, por una parte, en la realidad de los datos históricos revelados tras una exhaustiva documentación y, por otra parte, en la fantasía de la propia escritora, humanizar unas mujeres que tradicionalmente han sido convertidas en monstruos debido a circunstancias y características personales que las hacían especiales y diferentes al modelo de mujer para la época en que les tocó vivir.

Partimos de un contexto teórico que revisa la historiográfica tradicional desde la perspectiva de la historia de las mujeres para ceñirnos al contexto italiano de la novela histórica escrita por mujeres, en cuya tradición se enmarcan las novelas de Adriana Assini.

Las herramientas teóricas-conceptuales que hemos utilizado provienen de los estudios de género y de la ginocrítica, principalmente. Para alcanzar nuestro objetivo, hemos desarrollado una metodología analítico-descriptiva.

Hemos dividido la investigación en cuatro capítulos:

En el primer capítulo nos centramos en el concepto de género, partiendo de los estudios de Joan W. Scott y añadiendo aportaciones de otros analistas que ayudan a establecer esta nueva categoría para analizar la historia. Esto nos permite trazar, de manera general, el origen y desarrollo de la Historia de las Mujeres, constatando las deficiencias de la historiografía tradicional para abordar la presencia de la mujer en la Historia, lo que origina nuevos enfoques historiográficos que buscan rescatar a las mujeres de la marginalidad y la insignificancia: a) la historia específica centrada en las particularidades femeninas; b) la historia relacional que estudia a la mujer dentro de la sociedad; c) el enfoque del género, que estudia la identidad de cada individuo en función de esta categoría de análisis y de los factores culturales, sociales o políticos que contribuyen a su creación.

Estudiamos también los cuatro tipos de fuentes principales que las historiadoras usan para la construcción de la Historia de las mujeres y especificamos las nuevas categorías de análisis en la historiografía femenina como el sujeto histórico, la diferencia sexual, el patriarcado, el ginocentrismo y el orden simbólico de la madre. El *sujeto histórico*, entendido como protagonista y a la vez participante de la historia es el punto de partida para rescatar a la mujer del olvido, y convertirlo en sujeto para reescribir la Historia. La *diferencia sexual* parte del rechazo a la universalidad de lo masculino y fomenta la idea de que la mujer sea dueña de su propio sujeto. El *patriarcado* como categoría permite analizar dos

aspectos importantes de la mujer: la heterosexualidad obligatoria y el contrato sexual. Las protagonistas de las novelas de nuestra escritora establecen relaciones con otras mujeres, insinuándose incluso que pudiera existir una relación más allá de la propia amistad (como, por ejemplo, Isabel Báthory y Anna Darvulia). Además, se rebelan contra dicho contrato sexual en aras de su libertad (como Rose, en *La riva verde*). El *ginocentrismo* implica repensar la realidad y la historia desde el enfoque principal de la mujer, lo que puede interpretarse como misandria y llegar a imponer un modelo jerárquico y excluyente como el imperante hasta ahora, en el que lo masculino está en el centro del discurso. La *genealogía de la madre* es el punto de partida para construir una genealogía femenina que permita trazar toda una tradición de escrituras y pensamientos.

Una vez conocidas estas herramientas, planteamos el tema de la revisión y reescritura de los textos, que la teoría feminista realiza a tres grandes niveles: bibliográfico, teórico e institucional; es decir, se intenta recuperar textos que la Historia ha ocultado y, a través de una teoría de análisis sólida, devolverlos al lugar que les corresponda y dotarlos de validez. Este rescate del olvido consiente crear una genealogía femenina que permite introducir a la mujer en la historia literaria.

Analizamos seguidamente el tema de la “literatura femenina” y los modelos de escritura de mujeres propuestos por la ginocrítica: femenina, feminista y de mujer. Para finalizar este primer capítulo, repasamos las características principales de la novela histórica italiana, centrándonos en las tres autoras italianas que marcan los antecedentes del género: Anna Banti, Elsa Morante y

Maria Bellonci, para posteriormente reseñar algunas de las novelas y sus protagonistas de las principales escritoras de la nueva corriente de la novela histórica, con el objetivo de demostrar las similitudes con las protagonistas de Adriana.

La novela histórica no es un concepto nuevo. Sin embargo, la participación de la mujer en este género literario ha permitido dar un nuevo enfoque, especialmente a partir de finales de la década de los noventa, cuando todo un grupo de escritoras han hecho de él el instrumento esencial para acceder a la historia desde una perspectiva más personal y con un claro carácter de denuncia sobre el ocultismo y el poco protagonismo que éstas han tenido tanto en la Historia como en la Literatura. Muchos estudios han destacado las notables diferencias que existen entre la literatura masculina y la femenina, siendo especialmente la novela histórica el género predilecto para dar voz y forma a la genealogía de mujeres.

En el segundo capítulo se hace una contextualización bio-bibliográfica de nuestra autora. En un primer momento reconstruimos los datos más relevantes de su biografía, destacando su formación académica y artística, que explican su pasión por las letras y la pintura y la influencia mutua de ambas disciplinas. Seguidamente reseñamos algunas de sus principales obras. Tras situarlas en el contexto histórico y resumirlas brevemente, destacamos algunos aspectos característicos de la escritora.

A continuación, describimos la recepción de Adriana Assini en España desde que, en 2008 y tras un primer contacto con diversos investigadores

españoles en la Universidad de Bérgamo, la escritora comenzara a despertar el interés de numerosos italianistas y posteriormente del público en general. Son imprescindibles los estudios, traducciones y análisis de Mercedes González de Sande, María Reyes Ferrer y Mercedes Arriaga Flórez en la recepción de su obra en lengua castellana.

En el capítulo III analizamos el personaje de Isabel Báthory, protagonista de *Il bacio del diavolo*. Una breve introducción sobre el concepto de belleza y brujería en la Edad Media sirven de punto de partida para reconocer los rasgos más característicos de una mujer a la que la Historia ha convertido en monstruo. Además, el análisis del contexto histórico de la protagonista de la novela nos permite establecer la conexión entre la persona real y el personaje y valorar la leyenda que sobre ella se ha construido. Centrándonos en la propia novela, incluimos un resumen detallado de la trama y un análisis exhaustivo de los principales personajes, tanto en su plano psicológico como en las relaciones entre iguales, así como determinados apuntes sobre el estilo literario de la autora que se reflejan en la narración. Finalmente, analizamos la relación entre el personaje recreado por Adriana Assini y el creado por otras autoras, a través de la intertextualidad de obras que, aunque comparten hechos y personajes, difieren en la concepción de la persona histórica real.

El cuarto capítulo está dedicado a las mujeres de la Compañía de la Rueca, una asociación ficticia de mujeres, pero con una base muy real sobre las reuniones habituales de mujeres a finales del siglo XIV para tratar tópicos considerados puramente femeninos: el matrimonio, el amor o la fitoterapia eran temas comunes



de las conversaciones que mantenían mientras hilaban. Para conocer mejor la base de la obra, analizamos el manuscrito titulado *Les évangiles des quenouilles*, que constituye una fuente esencial para la construcción de la trama de *La riva verde*. Además del contexto histórico, comparamos la evolución de los personajes desde la primera edición de la novela, titulada *Le evangeliste di Bruges* hasta la segunda y última edición titulada *La riva verde*, percatándonos de la evolución del estilo de Adriana Assini que hace posible considerar la novela una nueva publicación más que una reedición. Seguidamente abordamos también otros elementos característicos de la narrativa de Adriana Assini, como son el color, los recursos del lenguaje oral y el tema de la solidaridad femenina.

El color es un personaje más de las novelas de la escritora y, en *La riva verde*, es protagonista y, además, testigo directo de las disputas entre los personajes. Además, es el instrumento principal para describir el escenario y las emociones de los personajes.

El diálogo es la base sobre la que se construye esta novela. Para que los personajes resulten creíbles es necesario que su forma de hablar se adecue a su caracterización y momento histórico. Analizamos la lengua oral, y, más especialmente, las paremias y refranes a las que estos recurren para expresar consejos o advertencias.

Las relaciones entre las mujeres de la novela se encuadran dentro del vínculo de la amistad y de las experiencias compartidas, hasta tal punto que entre ellas se desarrolla todo un movimiento de solidaridad y apoyo que les permite mantenerse unidas y luchar por encontrar la libertad que ansían.

Este trabajo contribuye a reafirmar la validez de la novela histórica femenina como género que ayuda a rescatar a la mujer del olvido y del silencio de la Historia y a convertirla en sujeto histórico y autónomo de su propia vida. También permite ampliar el conocimiento de Adriana Assini en nuestro país a través del análisis de dos obras originales en italiano y sin traducción aún al castellano.

La bibliografía está compuesta por fuentes primarias, que incluyen tanto las obras de la autora como diferentes reseñas y críticas publicadas en España e Italia, y por fuentes historiográficas literarias, que resultan necesarias para desarrollar una contextualización teórica sobre la novela histórica y su evolución.

## **CAPÍTULO I. EL GÉNERO COMO NUEVA FORMA DE HACER HISTORIA.**

### **1.1. UN NUEVO PARADIGMA DE LA HISTORIA**

Joan Wallach Scott publicó, en 1986, el artículo “Gender: A Useful Category of Analytical Analysis”<sup>1</sup>, considerado como el germen para el desarrollo de un nuevo paradigma de la historia. Para Scott, el género “es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder.” (Scott 1990: 45). En la línea de Scott se posicionan otros autores como Robert Stoller (1994), quien argumenta que las costumbres y la experiencia social influyen en las asignaciones socioculturales a los hombres y mujeres, lo que determina la identidad y el comportamiento femenino o masculino, no el sexo biológico. Sonia Montecino y Loreto Rebolledo (1996) argumentan que la introducción del género como categoría de análisis social facilita la comprensión del papel y la posición de la mujer en las distintas sociedades humanas por cuatro motivos principales:

1.- Implica *variabilidad*, ya que la definición de hombre o mujer dependen de la construcción cultural.

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue traducido por Eugenio y Marta Portela y publicado finalmente en castellano en 1990 en Nash, Mary, and James AMELANG. “Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea.” (1990), págs. 23-58. Las referencias sobre el artículo que se hagan en el presente trabajo se referirán a la edición en español.

2.- *Relación*, puesto que el género analiza no sólo las distinciones entre lo femenino y lo masculino, sino también las interrelaciones entre los dos.

3.- Esta categoría analítica de *género* evidencia la *multiplicidad* de elementos que configuran la identidad del sujeto, al responder a experiencias personales relacionadas con otras categorías como la raza o la clase.

4.- La categoría *género* implica también el estudio del contexto en el que se manifiestan las relaciones entre hombres y mujeres.

Yuliuva Hernández García defiende que “el género constituye la categoría explicativa de la construcción social y simbólica histórico cultural de los hombres y las mujeres sobre la base de la diferenciación social” (Hernández 2006: 111). Esta nueva categoría analiza la síntesis histórica que existe entre lo biológico y otras disciplinas como la economía, la política, la psicología, la sociología, la justicia y la cultura.

A las dos partes analíticamente interrelacionadas que Scott (1990) propone en su definición de género – relaciones sociales y relaciones dignificantes de poder- Hernández (2006) añade además las prácticas concretas y la conducta como un elemento más del género:

A partir de estos elementos, es posible constatar que toda la vida de los seres humanos se halla atravesada por su condición genérica femenina o masculina, mediatizando así las maneras de sentir, pensar y actuar la realidad, configurando la subjetividad individual. Así también la condición de género mediatiza el acceso a los

recursos materiales y simbólicos, las posibilidades de acción y las prácticas cotidianas. (Hernández 2006: 3)

El género, como categoría de análisis, actúa como elemento transversal en las diferentes vertientes de la Historia: social, cultural, económica o privada e investiga las diferentes relaciones sociales que, como sostiene Aguado (2004), están marcadas por el poder y las negociaciones implícitas en torno a él.

Para Hernández (2006), la teoría de los géneros incluye un conjunto de conceptos principales que constituyen fuentes de problematización y, a la vez, de estudio constante:

a) *La distinción entre lo biológico y género.* Esta distinción se sistematiza como sexo-género, natural-cultural, por lo que no se niega la existencia de diferencias sexuales, pero sí rechaza que existan sólo dos comportamientos óptimos, masculino y femenino.

b) *El género como principio básico de organización social en las sociedades conocidas.* Este principio parte de la suposición de que la distinción entre hombres y mujeres es universal y establece las clasificaciones sociales.

c) *El género como principio de jerarquía.* Scott concluía que el género es el campo mediante el que se articula el poder.

d) *El género como asignación al nacer.* La apariencia física del sexo anatómico es el único criterio usado para clasificar al recién nacido en una u otra categoría.

e) *La identidad de género.* La identidad se conforma a través de la socialización, por lo que esto constituye uno de los grandes problemas ya que el

modelo masculino-femenino se vuelve muchas veces tan rígido que no permite opciones alternativas.

f) *Cómo se instituye el género.* Se defiende que, como categoría de análisis, el género va de la mano de otra categoría básica: el parentesco. Esto permite comprender género y patriarcado y por qué son dos los géneros, así como la concepción casi universal del dominio del género masculino en el orden patriarca.

g) *La variabilidad del género.* Los contenidos del *género* varían según la cultura y el tiempo, aunque estos cambios se producen siempre en relación de ambos elementos.

h) *El modelo general femenino y masculino,* al que se le añaden variantes importantes como la clase social y la raza, entre otros.

La categoría género conlleva todo un conjunto de dimensiones que hace posible un análisis verdaderamente integrador de la realidad social a través de la Historia. Marcela Lagarde (2004) considera cinco dimensiones fundamentales:

a) *Biológica,* que viene dada por el dimorfismo sexual de la mayoría de las sociedades. La categoría género incluye esta dimensión del sexo como conjunto de características biológicas que agrupa a los sujetos de acuerdo con cinco áreas fisiológicas: genes, hormonas, órganos reproductivos internos, órganos reproductivos externos y gónadas.

b) *Económica.* Por lo general, en las sociedades existen actividades diferenciadas para mujeres y hombres. Esta “organización del trabajo por género” no se ve como *natural* por la teoría de los géneros.

c) *Psicológica*. En el plano individual, se desarrolla una realidad específica: la subjetividad, es decir, la manera en que nos pensamos y relacionamos con nosotros mismos en un determinado momento histórico (Foucault, 1982).

d) *Social*, que incluye las obligaciones y prohibiciones que se asignan a las personas para que cumplan con el orden social asignado. Cualquier revelación contra estas obligaciones implica una sanción social. Esta dimensión permite estudiar las relaciones de género desde otros planos sociales, como el económico, el familiar o el institucional, entendiendo como instituciones de género las iglesias, las escuelas, los medios de comunicación y los partidos políticos, entre otros, cuyos valores actuales deben evolucionar hacia posiciones más equitativas.

e) *Política*. Es la dimensión más compleja e integradora de las problemáticas de género. Según sostiene Lagarde, “La política, entendida como el conjunto de relaciones de poder en todos los ámbitos de la vida y de la sociedad, tiene contenido de género. Es, además, el espacio privilegiado para reproducir los géneros” (Lagarde 2004: 43). Esta dimensión manifiesta la manera en que la sociedad organiza a los individuos para distribuir el poder, privilegiando jerárquicamente a los hombres en la mayor parte de las sociedades y dejando a las mujeres sometidas en una relación de completa subordinación.

En definitiva, como defiende Hernández (2006), quizás haya que entender el género como esa categoría que hace dudar del conocimiento histórico acumulado hasta hoy en día:

Es probable que uno de los mayores logros de las ciencias sociales en la contemporaneidad haya sido el descubrimiento de una categoría capaz de poner en tela de juicio el conocimiento acumulado históricamente en su propio seno: el género. (Hernández 2006: 9)

Retomando la definición de Scott (1990), podemos distinguir en ella dos partes diferenciadas. En primer lugar, se nos presentan las relaciones sociales basadas en las diferencias entre los sexos. En segundo lugar, el género se presenta como una forma habitual y recurrente para justificar la asignación de poder, de acuerdo con las tradiciones socioculturales occidentales.

La definición propuesta por Scott nace del intento de diferentes colectivos e individuos por dotar a la palabra “género” de una significación acorde con las necesidades de las ciencias contemporáneas. El término “historia con perspectiva de género” con respecto a “historia de las mujeres” parece cumplir más con la noción de tecnicismo de las ciencias sociales y se presenta como una palabra aparentemente más neutra y objetiva que la de “mujeres”. No obstante, “género” también implica la inclusión de los hombres, ya que no existe, como dice Davis (1976), una necesidad de establecer dos mundos separados, puesto que el mundo de las mujeres es también el de los hombres. Sería totalmente erróneo interpretar la historia de género como una historia por y para las mujeres, ya que comprende también las relaciones sociales entre sexos. Los inicios del empleo del término



hay que buscarlos en el movimiento feminista<sup>2</sup>, que comenzó a usar esta palabra para hablar de la organización social basada en las relaciones entre sexos.

La palabra “género” nace como término de rebeldía feminista para rechazar la diferenciación biológica implícita en el término “sexo”, ya que el “género” se nutre también de las relaciones que se establecen entre las diferentes normativas aplicadas en el contexto social. En un primer momento, el término “género” se presenta como un vínculo necesario para analizar a hombres y mujeres, definiéndose los unos en términos de los otros. Así, lo defendía Natalie Zemon Davis:

Creo que deberíamos interesarnos por la historia tanto de las mujeres como de los hombres, que no deberíamos trabajar solo sobre el sexo oprimido del mismo modo que un historiador de las clases sociales no puede centrarse exclusivamente en los campesinos. Nuestro objetivo es comprender el significado de los sexos, de los grupos de género en el pasado histórico. Nuestro objetivo es descubrir el alcance de los roles sexuales y del simbolismo sexual en las diferentes sociedades y periodos, para descubrir lo que significaban y cómo conseguían mantener el orden social o promover su cambio. (Zemon Davis 1976: 90)<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Kate Millet, Germanine Greer, Ann Oakley y Nancy Chodorow contribuyeron, con sus trabajos, al impulso del término inglés *gender* para establecer las diferencias sociales y culturales entre hombres y mujeres en oposición a las diferencias biológicas existentes entre ambos sexos.

<sup>3</sup> Traducción personal.

Lo más importante del nacimiento del término “género” es el poder innovador que le asignaron las primeras historiadoras feministas –entre las que destacan Joan Scott, Gerda Lerner y Mary Nash-, puesto que el estudio de las mujeres aportaría temas nuevos e implicaría, a su vez, reconsiderar lo existente hasta entonces, realizado con parámetros tradicionales. Esto incluye la necesidad de que la historia no se centre sólo en considerar las actividades públicas o políticas de las mujeres, sino que abarque también los aspectos personales y las experiencias de la vida íntima.

Esta nueva concepción de la tradición histórica implica que el género supone la categoría de análisis básica (Gordon 1976: 89). Los primeros analistas de la historia de las mujeres hablan de tres categorías básicas para acometer esta nueva reescritura de la historia: la clase social, la raza y el género. No obstante, historiadoras como Scott (1990) defienden que no existen connotaciones compartidas entre los tres términos. Mientras que para el concepto de “clase” podemos encontrar unas definiciones más o menos coherentes, no ocurre lo mismo con los términos de “raza” o “género”.

La cómoda posición del análisis descriptivo, respecto a la teorización, no ha impedido que muchas historiadoras feministas teorizaran sobre la aplicación pragmática del género, debido principalmente a la proliferación de biografías de mujeres y, en segundo lugar, por la marginalización que sufren las obras literarias femeninas. La mayoría de los historiadores no feministas vinculan la historia de las mujeres con temas relacionados con la familia y el sexo, por lo que debería hacerse de manera separada respecto a la historia política y económica. Incluso,

hay quien, consciente de la participación histórica de las mujeres, defiende que esto no cambia la concepción del hecho histórico en sí. Por ello, Scott defiende la necesidad de analizar la historia en base no sólo a la relación entre el pasado y la experiencia masculina y femenina sino también entre la historia pasada y la actual. Es preciso, por tanto, establecer una base teórica sobre el género que huya de las generalizaciones reductivas o simplicistas y busque un análisis que conduzca al cambio. Scott pretende instaurar una nueva forma de entender el género, que nada tenga que ver ni con los enfoques descriptivos ni con los causísticos, que la mayoría de los historiadores utilizan para afrontar la historia de las mujeres.

Partiendo de la idea de “género” como una creación puramente social que distingue los roles que se consideran apropiados para mujeres y hombres, es fácil darse cuenta de que frecuentemente los historiadores han acudido al uso descriptivo del término para tratar temas referidos a las familias y las relaciones entre ambos sexos, siendo irrelevante para abordar temas relacionados con la política o la economía, para los que el género no tiene nada que ver. Por ello, concluye que:

en su uso descriptivo, pues, género es un concepto asociado con el estudio de las cosas relativas a las mujeres. El género es un tema nuevo, un nuevo departamento de investigación histórica, pero carece de capacidad analítica para enfrentar (y cambiar) los paradigmas históricos existentes. (Scott 1990: 30)

Las propias historiadoras feministas no han compartido un enfoque único para el análisis de género. Algunas, como Mary Maime O’Brien (1981), optan por

un enfoque puramente feminista, centrado en el concepto de patriarcado y en el de la subordinación de las mujeres. Otras, como Catherine Mackinnon (1982), parten de la tradición marxista para enfocar el feminismo, en un intento de separarlo del liberalismo<sup>4</sup>: “La sexualidad es al feminismo lo que el trabajo al marxismo: lo que nos es más propia, pero más quitada” (citada por Scott 1990: 31). Un tercer grupo, formado básicamente por postestructuralistas francesas y teóricas angloamericanas, se basa en el psicoanálisis para explicar la identidad de género. Nancy Julia Chodorow (1999) parte del complejo de Edipo para explicar las diferencias de género. Para Chodorow, el contraste entre las experiencias primeras diádicas y triádicas<sup>5</sup> de amor explica la construcción social de los roles de género, la degradación universal de las mujeres en la cultura, los patrones interculturales en el comportamiento masculino, y los problemas maritales en Occidente después del feminismo de la segunda ola. Por otra parte, la escuela francesa toma *El seminario* de Jacques Lacan (1955) como clave. Según la teoría lacaniana, el lenguaje es la clave para instalar al niño en el orden simbólico, ya que la identidad de género se construye a través del lenguaje.

A finales del siglo XX surge el interés del género como categoría analítica, aunque es cierto que, a partir del siglo XVIII, algunas de las teorías sociales formuladas se basaron en analogías a la oposición entre hombre y mujer, otras

---

<sup>4</sup> Para Eric Engle (2010), Mackinnon ha desarrollado un marxismo feminista paralelo que duplica los conceptos y los adapta a las mujeres creando así nuevos términos. Engle considera que al mirar el Marxismo desde una perspectiva femenina se descubren nuevas cosas que Marx pareció no ver.

<sup>5</sup> Chodorow parte de la afirmación freudiana de que el niño nace bisexual y, basándose en las obras de Karen Horney y Melanie Klein, defiende que el ego del niño se construye como oposición a la dominación de la madre. Así pues, el hijo varón se ve envuelto en una relación diádica, la hija está atrapada en una relación triádica entre el amor por su madre, el amor por su padre y la relación del padre hacia la madre.

hablaban de una “cuestión de mujer” y otras planteaban la identidad sexual. Esta ausencia del término “género” es lo que, a juicio de Scott, ha constituido una de las grandes dificultades para que las feministas contemporáneas pudieran incorporarlo en las teorías ya existentes. Es, sin duda, una manera de reivindicación feminista sobre la necesidad de ampliar las teorías que expliquen la constante desigualdad entre hombres y mujeres.

Scott plantea una variación en la metodología de análisis para explicar cómo suceden los cambios en la historia. Para ello, es preciso identificar los problemas que son objeto de estudio y, a partir de ellos, acceder a procesos más complejos para comprender por qué sucedieron. A este respecto, Michelle Zimbalist Rosaldo (1980) apuesta por buscar la explicación significativa, no la causalidad universal, ya que es necesario considerar a los individuos y a su organización social para poder entender el significado y el valor de sus interrelaciones. De esta manera, podremos comprender cómo actúa el género en este cambio:

Me parece que el sitio de la mujer en la vida social humana no es en sentido directo un producto de lo que hace, sino el significado que sus actividades adquieren a través de la interacción social en concreto. (Rosaldo 1980: 400)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Traducción personal.

## 1.2. LAS MUJERES EN LA HISTORIA

Sería ambicioso a más no poder, pensé buscando en los estantes libros que no estaban allí, sugerir a las estudiantes de aquellos colegios famosos que reescribieran la Historia, aunque confieso que, tal como está escrita, a menudo me parece un poco rara, irreal, desequilibrada; pero ¿por qué no podrían añadir un suplemento a la Historia, dándole, por ejemplo, un nombre muy discreto para que las mujeres pudieran figurar en él sin impropiedad? (Woolf 2008: 35)

En *Una habitación propia*, Virginia Woolf denuncia la desigualdad entre hombres y mujeres con respecto a su visibilidad dentro de la historia. Para ello, crea la figura ficticia de Judith Shakespeare, una hermana gemela del famoso escritor inglés, con la que comparte talento, pero no el reconocimiento social que merece, por el simple hecho de ser mujer. Woolf proponía ya un proyecto ambicioso al sugerir a las estudiantes de los célebres colegios que “reescribieran la Historia”, porque la que existía hasta entonces le parecía que no representaba por igual a hombres y mujeres. Esta visión original de instaurar una historia de las mujeres conllevaba el consiguiente desprestigio, pues, para los grandes detractores de los nuevos planteamientos, éstos respondían a criterios ideológicos que atentaban contra la verdadera Historia. El propio título de la obra se convierte en un símbolo de la necesidad de que las mujeres puedan disfrutar de su propia independencia social, económica y, al fin y al cabo, personal. Hasta que dichas desigualdades no sean corregidas definitivamente, las mujeres seguirán siendo

ciudadanos de segunda categoría y sus producciones literarias –y, por analogía, sus logros en general- nunca serán considerados socialmente.

Habría que esperar unos cuantos años para que ese reconocimiento sobre el que Woolf ironizaba llegara de mano de unas cuantas historiadoras que, a finales de los años setenta, habían comenzado a emerger dentro de los movimientos feministas. En su introducción a la *Historia de las Mujeres en España y América Latina* (2005), Isabel Morant señala la obra pionera de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (1949), como el origen de una fuerte polémica en torno a la construcción historiográfica de la historia de las mujeres. Beauvoir planta cara a la lógica de la Ilustración que definía a las mujeres como el segundo sexo, determinado y dependiente del primer sexo, el masculino. Aunque Beauvoir admite que en los orígenes de la humanidad la propia biología de la mujer la *desterró* al hogar y a abandonar los trabajos más duros en manos de los hombres, reconoce que son más las leyes y normas sociales las que limitan la libertad y las acciones de las mujeres:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino. Únicamente la mediación de otro puede constituir a un individuo como Otro. (Beauvoir 1987: 13)

La influencia de la obra de Beauvoir en los estudios sobre las mujeres, y en el feminismo en general, no tuvo lugar hasta los años sesenta, cuando el libro

comienza a ser leído por las mujeres, especialmente investigadores pioneras de la Historia de las Mujeres interesadas en conocer el pasado de éstas. Para Rosa María Cid López (2009), la influencia de la obra de Beauvoir es evidente porque “por primera vez, el feminismo aparecía como una teoría que pretendía explicar la organización social a partir de presupuestos filosóficos” (Cid 2009: 4).

Es entonces, a partir de la década de los años setenta, cuando se tambalea el concepto tradicional de historiografía, extendiéndose lo que Peter Burke denomina un sentimiento muy generalizado “de lo inadecuado del paradigma tradicional” (Burke 1996: 22), que tendrá como fin último la idea de una *nueva historia*<sup>7</sup>. A partir de la irrupción del movimiento feminista y, por consiguiente, de sus aportaciones metodológicas en el panorama historiográfico, nace la *Historia de las Mujeres*, de Joan Scott, que implica realmente una modificación de la Historia, ya que, como afirma Josemi Lorenzo Arribas (2004), supone una ruptura con las teorías y prácticas androcéntricas.

Era evidente que las mujeres se mantenían ausentes en los libros de historia, algo que no sorprendía a los historiadores e intelectuales de la época, para los que sólo las mujeres con un papel activo en los ámbitos público y político tenían algo que contar. El feminismo exigía más mujeres en la historia, llegando hasta tal punto que se llegó a magnificar las acciones de las mujeres singulares, según sostiene Morant (2005), quien afirma también que las historiadoras que, en los años setenta, comenzaron a escribir la *Historia de las mujeres* tenían mayor

---

<sup>7</sup> El término engloba diferentes tendencias y formas de hacer historias, pero su origen hay que buscarlo en los ensayos publicados por Jacques Le Goff, en 1978, con el título de *La Nouvelle Histoire*.



interés en conocer la vida de aquellas mujeres con un destino histórico diferente al de los hombres. Esta nueva concepción analítica planteaba a su vez una reformulación de las fuentes y de la metodología de investigación, lo que dio lugar a diferentes enfoques. Por una parte, había quien defendía una *historia específica* centrada en las particularidades del sexo femenino, en cuanto a su forma de pensar y en su vida diaria. Por otra parte, existía también un enfoque relacional que promovía el estudio de las mujeres dentro de la misma sociedad, junto con los hombres, si bien ellas no habían disfrutado de las mismas libertades que estos. El objetivo último era conocer las prácticas femeninas que alentaron nuevos modelos de vida y de libertad. Un tercer enfoque surgiría en el entorno feminista americano en el que se comenzó a adoptar la categoría de “género”, una categoría necesaria para establecer la diferencia entre el sexo biológico y los factores culturales, sociales o políticos que contribuían a la identidad de cada individuo.

En un principio, la historia de las mujeres usa los mismos procedimientos que la historia social, centrándose en aquellos hechos que tenían cierta significancia en la vida femenina. Posteriormente, las historiadoras se percatan de la importancia de las fuentes narrativas para glosar lo que eran y debían ser las mujeres y usan esta literatura, escrita por hombres, para estudiar y denunciar la posición femenina.

La historia de las mujeres ha buscado la voz de la mujer entre los diversos documentos que manejaban los historiadores, llegando a encontrar algunos, en muchos casos, inéditos que permiten analizar lo que las mujeres aportaban a la

historia en relación con diferentes campos de estudio como la economía, la religión o la política. Esto ha supuesto el punto de inflexión del análisis de género, ya que ha conseguido demostrar que las mujeres estaban presentes en los espacios sociales. Asimismo, el análisis de la escritura o actividades de las mujeres ha desvelado que, normalmente, éstas aceptaban lo que les era impuesto, pero también son evidentes muchas situaciones en las que intentaban cambiar las circunstancias a su favor, actuando desde los espacios en los que se movían tradicionalmente, como, por ejemplo, la familia o la educación de otras mujeres, como es el caso de las abadesas que escribían los *exempla* para instruir a otras monjas, o el de las beguinas que, además de dedicarse a la atención de los más desfavorecidos, realizaban una importante labor intelectual. Como sostienen Elena Botinas Montero y Julia Caballero Manzanedo (2008):

El espacio de libertad que ellas (*las beguinas*) representan las sitúa en un “más allá” del orden socio-simbólico patriarcal en su forma medieval, trascendiendo su estructuración binaria y jerarquizada. (Botinas y Caballero 2008: 1)

Otras mujeres, como María de Maeztu o María Montessori, trabajaron con el fin de defender la enseñanza libre para las mujeres y desarrollaron una pedagogía propia que se tradujo en un método de enseñanza original y diferente al establecido hasta el momento.

La historiografía tradicional, basada en ideas ya asentadas y aparentemente inamovibles, empieza a evolucionar hacia una nueva historiografía. Burke (1996)

establece las diferencias entre la historia tradicional y la nueva forma de hacer historia en siete aspectos principalmente:

1.- La historia tradicional se centraba esencialmente en la política, relegando a un segundo plano, o incluso descartando del interés, otros tipos de historia. La nueva forma de hacer historia se interesa por casi cualquier actividad humana y tiene como base la idea del relativismo cultural que plantea la constitución social o cultural de la realidad.

2.- La historia tradicional se entiende como una narración de acontecimientos, mientras que la nueva forma de hacer historia analiza las estructuras también: interesan especialmente los cambios económicos, sociales y geohistóricos a largo plazo.

3.- La historia tradicional sólo se ocupaba de los grandes hombres y sus hazañas, presentando “una vista desde arriba” (Burke 1996: 15), mientras que la nueva historiografía se interesa por cómo piensa la gente corriente, construyendo una historia desde abajo (Sharpe 1996: 38-58).

4.- La historiografía tradicional encuentra sus fuentes en los documentos escritos oficiales<sup>8</sup>, mientras que la nueva forma de hacer historia incluye otros tipos de fuentes, visuales, orales, además de escritas.

---

<sup>8</sup> Burke sigue a Leopold von Ranke en su oposición a las limitaciones de las fuentes narrativas crónicas que, en la historia tradicional, debían basarse “en documentos oficiales procedentes de los gobiernos y conservados en archivos.” (Burke 1996: 16)

5.- La historia tradicional no se ocupa ni de las tendencias, ni de los acontecimientos, ni de las acciones individuales, ni de los movimientos colectivos.

6.- La consideración de que la historia tradicional es objetiva pierde fuerza y es analizada en términos utópicos, ya que la redacción histórica está influenciada por el punto de vista del propio historiador. A la nueva historia se le aplica, obviamente, el relativismo cultural, pasándose de una Voz de la Historia a la heteroglosia.

7.- El interés por la actividad humana facilita la *interdisciplinariedad* en la nueva forma de hacer historia, por lo que los historiadores interactúan con antropólogos, economistas, literatos, etc.

Ante esta manifiesta crisis de la Historia, surgen nuevas líneas en busca de respuestas a las preguntas que los historiadores se iban planteando. Pero, pese a que ninguna respuesta les pone fin, si irá aportando particularidades para la consolidación de un nuevo enfoque respecto a la forma de hacer historia. Para Jean Chesneaux (1977), los métodos históricos carecen de toda validez, ya que están sometidos al poder, y defiende una investigación histórica más autónoma. Además, las corrientes postestructuralistas ponen en entredicho el valor de los textos y las fuentes históricas, así como el papel del propio historiador. Por tanto, es evidente que las nuevas corrientes defiendan lo que Hayden White (1978) sostiene, la enorme similitud entre un relato de ficción y la Historia. Esta afirmación tuvo una importante repercusión entre los historiadores, suscitando el debate entre si dotar a la Historia de una metodología científica o defender la

credibilidad de la narratividad histórica. Pero esta credibilidad se ve amenazada por el simple hecho de que los nuevos autores defienden que no puede concebirse que la Historia tradicional transmita los hechos sin interpretación ni intervención narrativa, ya que, aun partiendo de hechos probados, la metodología narrativa selecciona, ordena e, inevitablemente, interpreta, por lo que, en opinión de Isabel Carrera (2000), el proceso se hace análogo al de la creación literaria.

La nueva historiografía da vida a otras historias además de la Historia de las Mujeres. Así encontramos la *Historia del Cuerpo*, de Roy Porter (1996). La *zoohistoria* describe las relaciones entre los seres humanos y los animales. La *Historia cultural*, que supone “el paso del análisis objetivo de las realidades sociales en sí mismas al del discurso la representación que los sujetos se hacen de la realidad” (Aróstegui 2001: 169). Otros historiadores, como Joutard (1986), Thompson (1988) y Fraser (1993), parten de una historia oral para hablar de la gente sin historia.

Todas estas nuevas *historias* parciales muestran el interés por superar una visión exclusivamente política y la voluntad de incluir también aspectos sociales. No obstante, el enfoque de estas tendencias sigue dejando al margen a las mujeres, pues el protagonismo sigue siendo eminentemente masculino. Por ello, la incorporación de la mujer como objeto de estudio de la Historia supone un nuevo punto de vista para la historiografía.

Ana María Crispino (1989) destaca que el protagonismo de las mujeres en la Historia es el de la marginalidad y la insignificancia. Y el motivo no es porque las mujeres constituyeran una minoría marginal, sino porque, como afirma

Morant, “la mitad de la población no había merecido un lugar en la historia; por el contrario, esta había silenciado sus nombres y, aún más, sus vidas” (Morant 2005: 7). El movimiento feminista reclamaba que debía restablecer a las mujeres en el espacio histórico social, ya que cualquier omisión o desprestigio incurriría en una historiografía errónea e insuficiente:

La historiografía de las mujeres o historiografía feminista, como en cada caso se prefiera, supone la revisión histórica que se propone reponer a las mujeres en el espacio histórico social que les corresponde y advertir del error e insuficiencia del análisis histórico de aquella historiografía que aún las omite o devalúa, con el compromiso de explicarlas a partir de sus experiencias de vida y de sus espacios sociales y culturales, educativos, económicos o políticos, y en sus relaciones con otras mujeres y con los hombres (Robles: 2004, 357-358).

Afortunadamente, la Historia de las mujeres consigue ir confirmándose a partir de la Segunda Guerra Mundial, gracias a los logros sociales y culturales del feminismo. Tiene como objeto a las propias mujeres, a las que analiza a través de la categoría del género. El éxito de esta nueva metodología historiográfica hay que buscarlo en el concepto de construcción social de lo masculino y lo femenino. Como defiende Elena Hernández (2004), el uso del género como categoría analítica ha conseguido que la nueva forma de hacer historia haya alcanzado gran relevancia en sólo unas décadas.

### 1.3. UN NUEVO ENFOQUE METODOLÓGICO

La nueva forma de hacer historia se construye a partir de un nuevo enfoque metodológico que incluye nuevas fuentes, así como nuevos elementos de análisis y categorías de pensamientos. Se concibe la historia como un reflejo de la realidad social de otras épocas históricas que va más allá de una simple narración, por lo que toda aportación de información es objetivamente válida. Esta objetividad se presupone que constituye el criterio epistemológico y ético del historiador para incluir un análisis riguroso de la fuente y decidir, sin manipulación alguna, la idoneidad de la aportación de la misma. Hasta ahora, la historiografía tradicional sólo consideraba como fuentes válidas históricas documentos como crónicas, documentación jurídica o económica, cartularios de monasterios, es decir, fuentes producidas fundamentalmente por hombres y al servicio del poder regente en el momento. Para estos historiadores tradicionales, la literatura no constituía en sí ninguna fuente, porque, como sostiene Cristina Segura (2001), “las fuentes literarias son producto de la imaginación de su autor, por ello los temas principales que tratan la anécdota que constituye su argumento no son válidos para hacer Historia” (Segura 2001: 15-16).

Las historiadoras centradas en la construcción de la historia de las mujeres van a utilizar principalmente cuatro tipos de fuentes:

1. **Las fuentes literarias**, que las acercarán a las mujeres de otras épocas y les permitirá conocer cuánto de imaginación se construyó sobre ellas, qué pensaban sobre ellas tanto ellas mismas como la sociedad, qué rasgos de su

condición reflejaban las obras literarias, qué aceptación o rechazo mostraban hacia los patrones sociales, qué relación existía de las mujeres entre ellas y los hombres y qué grado de coherencia o disidencia alcanzaban sus discursos con respecto a los modelos establecidos.

Esta conexión entre la historia y la literatura nace, en parte, de la influencia de las teorías del feminismo y del deconstruccionismo, para los que, según Asensi (1990), es imposible comprender la totalidad de un texto, puesto que este no es sino una parte de otra parte mayor que nunca está presente. Por ello, una obra literaria refleja los discursos que construyen las identidades colectiva e individual de una sociedad y una determinada época, influidas en cierta medida por teorías diversas del campo de la sociología, el psicoanálisis, la historia y la política. El análisis literario aporta, por tanto, una información más compleja.

2. **Las fuentes orales** son una herramienta básica para el movimiento feminista. Roberta Frossati (1987) plantea dos razones principales para justificar la idoneidad del uso de este tipo de fuentes en la historiografía:

a) Hay que recurrir a la memoria individual cuando faltan datos que permitan reconstruir los hechos.

b) Las entrevistas facilitan información fundamental sobre las relaciones, las influencias, la formación, etc. Además, permiten un trabajo interdisciplinario, ya que su lectura puede afrontarse desde diferentes perspectivas y campos de trabajo.



3. **El género autobiográfico y las experiencias personales** ganan valor al permitir reconstruir la memoria y la identidad, no sólo social, sino también colectiva. Para la Historia de las Mujeres, la autobiografía no es tan sólo un acto subjetivo de reflexión individual, sino que implica una relación con el lector y el entorno, lo que ofrece información esencial para construir la Historia. Como sostiene Mercedes Arriaga (2001), los textos autobiográficos femeninos ofrecen una identidad más cercana a la imagen real de la mujer, en contra de la idealización que otros géneros literarios reflejan.

4. **Las fuentes iconográficas**, que les permitirán analizar el entorno femenino, el uso de la imagen de las mujeres con fines diversos.

Esta nueva forma de hacer historia va a hacer posible que se acuñen nuevas categorías de análisis, además del concepto de género. La mujer surge como nuevo sujeto histórico que busca reconstruir su identidad propia como individuo y grupo, sin que dicha identidad sea definida por nadie ajeno a dicho grupo, y que sirva para autorreconocerse y valorarse. Para Pérez (2000), el sujeto histórico puede entenderse como quien, desde sí mismo, produce y determina el curso de la historia, la cual no existe ni fuera del sujeto ni al margen de éste, así como tampoco es posible la existencia de un sujeto sin historia. Este sujeto histórico no es algo homogéneo, sino condicionado por la dinámica de la realidad de la que él mismo forma parte. Entendido esto, es relativamente fácil ver cómo la mujer, no sólo como individuo sino como colectivo, no ha constituido nunca un

sujeto histórico en sí, especialmente en los patrones de un pensamiento que plantea la realidad desde un sujeto sexuado y masculino, que no constituía la totalidad de la humanidad ni reconocía su carácter parcial.<sup>9</sup> Por ello, la nueva Historia de las Mujeres busca rescatar a ese sujeto subordinado, silenciado de la Historia y reescribirla con las aportaciones propias de este nuevo sujeto histórico que es la mujer.

Asimismo, la diferencia sexual plantea cara al sujeto universal, como ser neutro portador de conocimiento, ya que esta categoría permite clasificar a dicho ser universal como sexuado, y, por consiguiente, todo el conocimiento por él analizado y planteado responde a los patrones masculinos, en el que las mujeres no pueden reconocerse. La idea de la diferencia sexual es una idea de rechazo a esa universalidad del sujeto masculino y plantea la necesidad de que las mujeres se conviertan en sujetos activos, para que ellas puedan comprenderse y representarse (Cavarero 1987). Esto no refleja sino la gran carencia de la historiografía tradicional que, a través de sus historiadores, planteaba contar toda la historia, olvidándose de que el hombre sólo es una parte de la totalidad. Para Arriaga (2003a), el conocimiento es ante todo androcéntrico y la exclusión y dominación de la mujer no es sino consecuencia de las relaciones de poder ocultas en esa pretendida neutralidad, universalidad y objetividad de las ciencias.

---

<sup>9</sup> José Luis Gómez Urdáñez (2011) defiende en contra que “tan erróneo como la indefinición del sujeto es su fragmentación, lo que ha lastrado un tema tan interesante como la historia de las mujeres, por ejemplo. Cuando, fruto del avance del movimiento feminista, se está dispuesto a desagregar el sujeto histórico haciendo de la mujer en la historia un sujeto autónomo, el fracaso del discurso de la demostración está asegurado, por más que se quiera rendir tributo a una buena causa: un problema venido de la sociología vulgar, que hoy hace furor en Europa y que ha contaminado lamentablemente a la historia.” (Gómez 2011: 274).

Cavarero (1987) justifica la diferencia sexual como categoría de análisis, puesto que desmonta la lógica de un único sujeto universal y defiende la idea de que la mujer sea dueña de su propio sujeto; es decir, rechaza la universalización del sujeto masculino en favor de que las mujeres desarrollen sus propias teorías de autocomprensión. De esta manera, se rompe con el pensamiento occidental tradicional que parte de la interpretación que un sujeto sexuado masculino hace del mundo, ignorando que este es sólo una parte de la totalidad.

Gerda Lerner (1990) incluye también como categoría de análisis el concepto de patriarcado, al que define, en sentido amplio, como “la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y niños/as de la familia y la ampliación de ese dominio sobre las mujeres en la sociedad en general” (Lerner 1990: 340-341).

Para María Milagros Rivera Garretas (1994), la estructura del patriarcado se basa en las relaciones sociales de parentesco y en dos instituciones muy importantes para la vida de las mujeres: la heterosexualidad obligatoria y el contrato sexual. Junto a estas dos subcategorías se encuentra las relaciones de poder que se han establecido entre hombres y mujeres en función del sexo y que sirven de base a todas las relaciones. Victoria Sau (1989) define patriarcado como “una toma de poder histórica por parte de los hombres sobre las mujeres cuyo agente ocasional fue de orden biológico, si bien elevado éste a la categoría política y económica” (Sau, 1989: 237-238).

El patriarcado viene normalmente asociado con el androcentrismo, “un enfoque unilateral que toma al varón / hombre como medida de todas las cosas”

(Sau 1989: 45). Francisca Martín-Cano Abreu (2000) defiende que “el hecho de que la historia de la humanidad haya sido escrita desde una visión androcéntrica, absolutamente grosera, ha provocado un falseamiento total de nuestro pasado” (Martín-Cano 2000: 1). Afirma que son muchas las disciplinas científicas que incluyen “barbaridades androcéntricas” que son irracionales y que no han hecho sino afianzar la institución patriarcal y el *status quo*. Basándose en sus estudios sobre el papel de la mujer en las antiguas sociedades, Martín-Cano deduce que las mujeres:

- No se subordinaban al varón
- Ni éste la sustentaba
- Ni su vinculación a una pareja masculina adulta era monógama, sino que vivían vinculadas con compañeras formando redes de poder horizontal muy fuertes.
- Tenían autonomía económica.
- Alimentaban solas a sus hijos.
- Tenían sexualidad libre y gozaban de completa libertad de elección, tanto de pareja circunstancial masculina como femenina (eran bisexuales).
- Los varones prehistóricos no se obligaban a tareas familiares ya que desconocían su poder de la fecundación y eran incapaces de reconocer sus hijos, por lo que la paternidad carecía de valor.

Estos descubrimientos revierten más validez a los planteamientos de una historia escrita por y para el sujeto masculino, en la que las mujeres eran relegadas al plano marginal de lo insignificante. Además, la estructura multidisciplinar del

patriarcado ha justificado la marginalización y exclusión de las mujeres como sujetos activos a través de mecanismos como la inclusión de determinados textos en el índice de libros prohibidos hasta, como sostiene Arriaga (2003b), la inseguridad de muchas escritoras sobre sí mismas, al no contar con modelos femeninos de referencia.

Otro concepto importante para el análisis es el **ginocentrismo**, es decir, repensar desde la perspectiva feminista, preguntándose cómo sería definida la realidad y la historia si la mujer fuese central. No es luchar contra el androcentrismo para imponer el pensamiento de las mujeres, sino hacer visibles a las mujeres, reflexionando desde su punto de vista (Lerner 1986).

Este concepto no está exento de polémica, en tanto que muchas autoras lo han rechazado porque piensan que esta categoría no hace sino sustituir a los hombres por las mujeres en el centro del discurso, manteniendo intacto un modelo basado en oposiciones binarias y que resulta jerárquico y excluyente. A este respecto, Katherine K. Young y Paul Nathason (2006) declaran que el enfoque predominante de la ideología ginocéntrica es dar prioridad a las mujeres jerárquicamente, y como resultado ésta puede ser interpretada como misandria:

El ginocentrismo se hace obligatorio de manera inadvertida en los tribunales y administraciones públicas, lo que ha originado una discriminación sistémica contra los hombres. (Young y Nathason 2006: 309)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Traducción personal.

Luisa Muraro (1994) plantea como categoría **el orden simbólico de la madre**, en la que parte de un presupuesto fundamental: “La experiencia más importante que tenemos en la vida es la de nuestros primerísimos meses y años de vida, centrada en la relación con la madre” (Muraro 1994: 37). Para Muraro, el dominio patriarcal destruye la genealogía de la madre y, por lo tanto, hace invisibles a las mujeres, que quedan comprendidas en un neutro pretendidamente universal, pero que en realidad es parcial. Muraro y otras filósofas de la Librería de Mujeres de Milán<sup>11</sup> abogan por construir una genealogía femenina para trazar una tradición de pensamiento y escrituras propia, de manera que se pueda dotar a las escritoras predecesoras de una autoridad basada no en la jerarquía, sino en la libre elección y mediación entre mujeres. Esta idea de autoridad nada tiene que ver con poder, sino con la confianza y el crédito que se les otorga a esas escritoras.

#### **1.4. LA REVISIÓN DE LOS TEXTOS**

La historiografía actual se construye a partir de las aportaciones de otras disciplinas, como consecuencia de las condiciones creadas principalmente por la historia social y por las dos corrientes principales que la integran: el materialismo histórico y la escuela de Annales. Miguel Ángel Cabrera Acosta (2002) defiende que ambas corrientes:

---

<sup>11</sup> Esta librería fue fundada en 1975 por Luisa Murano y otras mujeres como Lia Cigarini. Hoy en día, continúa activa y es, sin duda, un lugar histórico del feminismo europeo. Su filosofía se refleja en su web ([www.libreriadelledonne.it](http://www.libreriadelledonne.it)): “E' un'impresa femminista che non rivendica la parità, ma, al contrario, dice che la differenza delle donne c'è e noi la teniamo in gran conto, la coltiviamo con la pratica di relazione e con l'attenzione alla poesia, alla letteratura, alla filosofia.”

nacieron como reacción frente a un historicismo tradicional que, al fundar su teoría de la sociedad en la noción de sujeto racional, consideraba sin más a las intenciones de los individuos como la causa de sus acciones. (Cabrera 2002: 256)

Los historiadores sociales erigen, entonces, un nuevo marco teórico, basado en el postulado de que la conciencia del individuo es el reflejo subjetivo de sus condiciones sociales. Los significados son un producto de la estructura social y, por consiguiente, para Cabrera (2002), la identidad y la conducta de los individuos viene definida y determinada por la posición social.

La nueva historia necesita adoptar un nuevo concepto de lenguaje para analizar y explicar los procesos sociales. Para Scott (1989), el lenguaje es más que vocabulario o palabras. Es una forma global de comprender el funcionamiento del mundo y qué lugar ocupa cada uno en él. De ahí que, entre las nuevas aportaciones de otras disciplinas a la historiografía, la lingüística desempeñe un importante papel.

El movimiento filosófico del *giro lingüístico* pronto tuvo su influencia en la disciplina histórica, por lo que “la historia pasaba a ser una red lingüística arrojada hacia atrás” (Aurell 2005: 122). Ahora se afirma que la historia, el pasado, subsiste a través de los signos lingüísticos y llega a su objetivo a través del universo lingüístico que conoce el historiador.

Este debate inicialmente académico se extiende a todo el ámbito de las ciencias sociales, incluida la historiografía feminista que, en su lucha contra la

objetividad histórica y la fundamentación de las estructuras de poder, ha iniciado la deconstrucción de un mundo caracterizado por el dominio masculino de sus orígenes (Scott 1993). Por tanto, si las palabras son la base de la narración histórica, es imprescindible valorar la forma en que estos signos se organizan para la construcción de la obra histórica.

El giro lingüístico ofrece nuevos recursos para los historiadores, pues proporciona nuevas lecturas de los textos y nuevas interpretaciones. Para Lola González Luna (2002), ésta es la razón por la que teóricas feministas coinciden en algunos de sus presupuestos metodológicos que ayudan a entender las construcciones discursivas provenientes del género. No obstante, no debemos olvidar que, entre los antecedentes del giro lingüístico, aparecen las primeras historiadoras femeninas que plantearon su primera crítica a la historia que excluía a las mujeres y que descentralizaba el sujeto histórico masculino. Por ello, Kathleen Canning (1994) considera que el giro lingüístico enfoca el estudio de género como una construcción discursiva y de poder.

Según Hayden White (1992)<sup>12</sup>, la historia es una “estructura discursiva simbólica” (White 1992: 71), donde forma y contenido se combinan, de modo que “dice más de lo que dice” (White 1992: 74). Esta definición resulta útil para interpretar el género, ya que pone el énfasis en el discurso y en la significación, lo que permite desentrañar los procesos de construcción y producción (González: 2002). Por ello, las historiadoras feministas ven la necesidad de revisar los textos y reescribir la historia desde otro punto de vista, y desvelar la diferencia que,

---

<sup>12</sup> White (1992) también define la historia como: "(...) un modo de discurso, una manera de hablar, y el producto producido por la adopción de este modo de discurso." (White 1992: 74)



como señala Arriaga (2003c), existe entre escritoras y escritores en cuanto a su posición en la literatura y en la cultura en general, por culpa de los mecanismos de poder.

Para desempeñar la ardua labor de revisión y reescritura, la teoría feminista viene actuando en tres grandes niveles:

1. Bibliográfico. Se trata de recuperar todos aquellos textos que la Historia ha silenciado. Algunas editoriales han lanzado nuevas iniciativas orientadas a las escritoras y a la recuperación literaria de su producción.

2. Teórico. Para evitar el discurso del poder, es preciso establecer una teoría de análisis sólida, que permita la reconstrucción de la Historia y devuelva a las escritoras y sus textos el lugar que les corresponde dentro de los diferentes movimientos artísticos y literarios.

3. Institucional, es decir, dotar de validez las investigaciones femeninas en el campo literario, ya que la historiografía literaria, como señala González (1996), se muestra más conservadora que el discurso historiográfico y se resiste, por tanto, a la renovación epistemológica.

La crítica literaria feminista intenta señalar y desmontar las imágenes estereotipadas que la literatura escrita por hombres ofrece, herencia de una literatura patriarcal que considera, al mismo tiempo, que las obras escritas por mujeres carecen de valor estético y literario. En el ámbito de la crítica literaria feminista, autoras como Elaine Showalter distinguen entre una “crítica feminista”, encargada de la literatura escrita por hombres, en la que la mujer es una mera lectora, y una “ginocrítica”, en la que la mujer es escritora, permitiendo, además,

estudiar los temas, géneros y la creatividad femenina. De la misma manera, Marina Zancan teoriza un doble itinerario, que ve en la literatura a la “mujer como objeto de representación” y la “mujer como sujeto”.

Rescatar a las escritoras olvidadas implica la creación de una genealogía femenina. El objetivo último es introducir un nuevo discurso que rompa con los métodos de análisis tradicionales y que refleje las aportaciones de las mujeres en la historia literaria. A este respecto, Baccolini (1997) resume las propuestas de la crítica feminista en cuatro grandes ejes:

1. Revisar la historia y rescatar a las mujeres desde todos los puntos de vista, reflejando las manipulaciones y exclusiones patriarcales. Zancan (1998) señala que la tradición literaria sigue los patrones del pensamiento masculino, por lo que todo lo femenino ha sido codificado a través de dichos valores. Aunque las mujeres han practicado la escritura (durante siglos en el ámbito privado: cartas, diarios, apuntes...), nunca se las ha considerado “escritoras”, ni han influenciado con sus obras el canon literario.

2. Recuperar a las mujeres escritoras y devolverles su voz, con la edición y recuperación de textos inéditos o escasamente publicados y no actualizados.

3. Cuestionar el canon literario oficial. Arriaga (2003d) sostiene que “la canonización en literatura es un procedimiento sumario y selectivo que responde a criterios culturales y posiciones ideológicas (por no hablar de los intereses) de los canonizadores, que logran tramandar “su” concepción de la

literatura” (Arriaga 2003d: 1). Hoy en día se plantea tanto la revisión del canon, como su reelaboración e incluso su reescritura (Arkinstall: 1991).

4. Crear nuevas pautas de lectura para leer a las escritoras, en las que se incluye la valorización del universo simbólico femenino y la valoración de las ausencias y silencios en sus textos.

Para Arriaga (2003a), son tres los motivos que justifican esta ausencia femenina de la historia de la literatura:

a) El poco interés de la crítica que, incluso en los escasos casos en que se ha ocupado de textos de mujeres, lo ha hecho desde una perspectiva androcéntrica, muchas veces con desprecio y otras muchas con condescendencia paternalista.

b) La no transmisión de los textos femeninos, que circulan de forma manuscrita o son publicados en un ámbito local o regional y normalmente conocen escasas ediciones y casi nunca reediciones, lo que ha dificultado a las nuevas escritoras el conocimiento de otras mujeres que pudieran ser modelos en las que inspirarse o apoyarse.

c) La dificultad de las escritoras para afirmarse en el sistema literario que hasta hace poco era exclusivamente masculino y donde los hombres, también en la actualidad, siguen ocupando los principales puestos de poder y de decisión (editores, jurados de premios, académicos, críticos literarios, periodistas especializados en reseñas literarias, etc.).

Por otra parte, Letizia Panizza y Sharon Wood (2000) destacan que la literatura escrita por mujeres tiene características propias que la hacen diferente de

la escrita por hombres. Por una parte, sigue una cronología diferente en la que destacan contrastes en la producción entre periodos de decadencia literaria “masculina” y el florecimiento de la literatura “femenina”. Además, las escritoras son más devotas al propio proceso de la escritura y usan una lengua menos culta y más cercana a la lengua cotidiana. Por otra parte, prefieren cultivar más el género autobiográfico, que les permite dar voz a sus propias experiencias y pensamientos, al menos por lo que se refiere a la escritura en el pasado hasta el siglo XX.

Llegado a este punto, hay que plantearse el tema de una “literatura femenina”. Este ha sido y es un punto álgido de debate entre quienes, como Noni Benegas (1999), afirma que no existe una escritura meramente femenina, sino “temas compartidos por las escritoras e inspirados por situaciones culturales comunes” (García: 1999)<sup>13</sup>, o como Arriaga (2003d), para quien la diferencia entre literatura masculina y femenina depende de la “posición hegemónica o marginal, tradicional o innovadora” (Arriaga 2003d: 3) que el autor o autora adopta. Asimismo, Arriaga (2003d) y Marta Segarra (2000) también defienden el halo de una tradición literaria femenina con características propias nacidas, no del principio biológico de ser mujer, sino de las vivencias comunes de las mujeres en un ambiente sociocultural y político concreto.

La ginocrítica propuesta por Showalter permite establecer una relación real entre las mujeres y la tradición literaria. De esta manera, se hace posible crear

---

<sup>13</sup> La declaración de Noni Benegas forma parte de una entrevista realizada por Concha García e incluida en el artículo “Poetas españolas en el fin de siglo”, de la revista “Ínsula”, número 630, junio 1999.

modelos nuevos basados en la experiencia femenina y no creados a partir de la adaptación de los modelos y teorías masculinos:

La ginocrítica comienza justo cuando nos liberamos de los valores absolutos lineales de la tradición literaria masculina, cesamos en el intento de hacer encajar a las mujeres en las líneas de la tradición masculina y, en cambio, nos centramos en un mundo visible recientemente de cultura femenina. (Showalter 2012: 28)

En el análisis de la tradición literaria femenina, Showalter sugiere tres fases<sup>14</sup>:

1. La fase femenina (1840-1889), en la que las mujeres se esfuerzan por igualar los logros intelectuales de la cultura masculina. Durante esta fase, las mujeres hacían uso de seudónimos masculinos, “lo que ejerce una presión irregular sobre la narración, que afecta al tono, la dicción, la estructura y la caracterización” (Showalter 2012: 36)

2. La fase feminista (1880–1920) se caracteriza por el rechazo de las acomodadas posturas del feminismo y el uso de la literatura como medio de dramatización de las duras experiencias de una agraviada condición femenina. Escritoras como Elisabeth Gaskell y Frances Trollope protestan contra los valores masculinos y otras, como Charlotte Perkins Gilman, plantean las posibilidades de

---

<sup>14</sup> Para una mayor profundización sobre el tema, véase Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Writers from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Virago: Londres, 2009. La denominación original en inglés es: «feminine, feminist, female»; los términos en español «femenina, feminista y de mujer» fueron traducidos por Biruté Ciplijauskaitė en *La novela femenina contemporánea*. Anthropos: Barcelona, 1988.

una literatura feminista autónoma. El mejor ejemplo de esta fase es la “Amazona utópica”, una sociedad futurística totalmente femenina.

3. La fase de mujer (1920-hasta la actualidad) es una etapa de autodescubrimiento en la que se desarrolla un arte autónomo que nace de las propias experiencias de ser mujeres en el mundo. De esta forma, se rechaza tanto la imitación como la protesta, consideradas por Showalter como dos formas de dependencia.

Alicia Redondo Goicoechea (2001) propone añadir a los tres modelos de escritura establecidos por Showalter, la categoría de *disfrazada* y el matiz de *polifónica*. La literatura *disfrazada* de masculinidad es “aquella en la que existe una clara intención de ocultación de lo femenino con objeto de entrar en un canon literario que no sólo sigue siendo masculino-blanco-burgués, sino que se defiende contra lo femenino” (Redondo 2001: 31). Aunque disimulen su sexo, las escritoras no formarán parte de la historia de la literatura hasta que el canon actual no se abra y termine por aceptarlas, y eso, según Redondo, implica “aceptar una literatura femenina, en parte diferente a la masculina” (Redondo 2001: 32). Las mujeres forman parte de las relaciones sociales, pero no están presentes en los códigos culturales, por lo que tienden a desaparecer de la memoria escrita. Luisa Muraro (1995) lo ha bautizado como la “Ley de Lina Vannucci”, es decir, la condena de la voz de la mujer al silencio, la marginalidad y el olvido se debe, en parte, a ese canon literario, que permite la selección y exclusión de los textos que no siguen las reglas, las leyes y las normas autorizadas.

El matiz polifónico puede añadirse a las categorías de *feminista* y *de mujer* cuando los textos “se muestran capaces de asumir varios puntos de vista y algunas de las diversas perspectivas de las otras diferencias sociales importantes” (Redondo 2001: 34). Lo polifónico se asemeja a lo que Virginia Woolf llamaba *literatura andrógina*, un sinónimo de literatura genial que rozaba la perfección.

Para definir el concepto de literatura femenina, la crítica feminista se basa en tres elementos básicos de la teoría de la comunicación: el emisor, el receptor y el mensaje. Por ello, se puede considerar literatura femenina aquella en la que la autora (emisora) es una mujer que escribe un texto de características femeninas (mensaje) para una lectora (receptora) que también es mujer. La escuela feminista francesa defiende la necesidad de anular la tradicional oposición masculino-femenino, típica del pensamiento patriarcal, y aboga por potenciar la creatividad femenina para establecer un nuevo orden simbólico, que no androcéntrico, que permita a las mujeres una identidad propia que no esté en función del orden masculino. Es preciso recordar en este punto que las normas sociales que definían la conducta y las posibilidades vitales de la mujer no contemplaban hasta bien entrado el siglo XX la escritura como posible oficio femenino. La feminidad canónica como imposición social hace que, como explica Toril Moi (1998), “una mujer que se niega a asimilar esto se convierte en no femenina y, por ende, no natural (anormal)” (Moi 1998: 23). Ello explica por qué a las escritoras anteriores al siglo XX se las consideraba “desviadas”, “locas” o “monstruosas”.

Son muchas las críticas literarias feministas que intentan construir una nueva Historia de la Literatura que persigue cuatro objetivos principales:

1. Plantear una ruptura con la crítica tradicional, para la que los valores de los textos son inamovibles.
2. Incluir lo simbólico como elemento creativo de la sociedad.
3. Releer algunos textos maestros o monumentos culturales.
4. Visualizar las construcciones de género.

Para la consecución de estos objetivos es necesario contar con la perspectiva de quien va a leer y del modo en que lee el texto. Para Jonathan Culler (1982), la asimilación del contenido por parte del lector depende más de la posición de éste ante el texto que no de su condición de ser hombre o mujer. Pero resulta que tanto el autor como el lector son sujetos encarnados y sexuados, por lo que es evidente que la diferencia sexual marca y afecta, en cierto modo, el acercamiento a la lectura (Violi: 1991).

La revisión de los textos por parte de la crítica literaria feminista plantea tanto la restitución cultural de los textos ignorados, como la revalorización de dichos textos con el objetivo de relacionarse de forma diferente con el pasado, como sostiene Luisa Muraro (1991):

Si nos dejamos mediatizar por las opiniones masculinas tradicionales, esos textos seguirán siendo buenos, pero no tanto, eternamente mejorables, eternamente incomparables con las obras maestras de los hombres. (Muraro 1991: 87)



## 1.5. LA NOVELA HISTÓRICA ITALIANA

El siglo XX supone, para muchos críticos literarios, un cambio importante en la novela histórica italiana, tanto por la incorporación a este género de un número creciente de autoras como por la centralidad y protagonismo personajes femeninos. Hasta bien entrado el siglo XX, la novela histórica, como sostiene Ciplijauskaité (1988), era un género exclusivamente masculino:

Es un género en el que no se habían estacado sobremanera las mujeres. Es más: si se extienden las consideraciones a sus puntos de apoyo –la historiografía y la filosofía de la historia- resulta claro que son del dominio exclusivamente masculino. (Ciplijauskaité 1988: 123)

En Italia, tres autoras italianas marcan la excepción a esa exclusividad, sentando las bases de lo que serán los antecedentes de la novela histórica italiana escrita por mujeres en siglo XXI. Anna Banti, con *Artemisia* (1947), Elsa Morante con *La Storia* (1974) y Maria Bellonci con *Rinascimento privato* (1985), abrirán el camino de escritoras posteriores, nombres imprescindibles en la novela histórica italiana con protagonistas femeninas: Roseta Loy, Dacia Maraini, Marta Morazzoni, Clara Sereni, Adriana Assini, Maria Orsini Natale, Maria Antonietta Macciocchi, Edgarda Ferri, Patrizia Carrano, Daniella Pizzagalli, Elena Gianini, Alda Monico, Elena Ferrante.

Anna Banti, Elsa Morante y Maria Bellonci forman parte de una generación que precede y, además, se anticipa al feminismo. Nacidas entre finales

del siglo XIX y principios del XX, han sido testigos de los profundos cambios acontecidos en su época, incluido el movimiento feminista, con el que han mantenido siempre una posición de distancia. Para Liliana Maina (2012), las obras cumbres de estas tres escritoras están escritas en una época ya de madurez, por lo que las autoras “si situano come vecchie allo specchio dei personaggi femminili che narrano, e la vecchiaia diviene il luogo della presa di coscienza di sé, della riflessione, problematizzazione e riscrittura di sé e dell’altra” (Maina 2012: 83-84).

Hasta ese momento, las escritoras que podrían haberse considerado como las madres del género histórico parecían haberse desviado de la norma impuesta sobre la novela histórica y del canon establecido principalmente por los escritores. De hecho, las obras de estas escritoras suelen considerarse eclécticas y heterogéneas. Cristina Trivulzio di Belgioiso, Carolina Invernizio, Enrichetta Caracciolo Forino o Diodata Saluzzo Roero, cuya obra *Il castello di Binasco* se consideró el “embrione del romanzo storico” (Cassarini 2010) y que mantuvo correspondencia con Alessandro Manzoni, considerado por muchos el padre del *romanzo storico* en Italia, no consiguieron la autoridad suficiente para ser consideradas escritoras del emergente género histórico.

En 1947, Anna Banti (seudónimo de Lucia Lopresti) publica su novela *Artemisia*, que narra la vida de la pintora barroca Artemisia Gentileschi (1593-1654), centrándose en la defensa de su vocación artística contra los prejuicios del tiempo. En este personaje confluye el plano histórico con el autobiográfico, por lo que entre Artemisa y Banti surge una afinidad, una empatía y una identificación,

cuyo esquema se repetirá en obras posteriores. Anna Banti no tiene precedentes para su novela, ni siquiera modelos a los que acudir en la novela histórica italiana. Como sostiene Salvatore Satta (1955), Banti narra parte de su propia amargura personal y pesimismo que sigue a la segunda guerra mundial para tratar personalmente el “problema dell’esistenza” (Satta 1955: 186-187). La novela establece un paralelismo entre su propia experiencia y la de otra mujer, lejana en el tiempo, “una morta di tre secoli” (Banti 1974: 141), pero cercana en intenciones y proyectos. Es este personaje con el que la escritora se identifica: “Questo risveglio di Artemisia è anche il mio risveglio” (Banti 1974: 137).

A través de la figura de Artemisia Gentileschi y de su pintura, el lector tiene la oportunidad de conocer a las grandes heroínas de la Biblia: Judith, Susana, Betsabé, Magdalena y Lucrezia, que se convierten en el alter ego de la artista e incluso de Anna Banti. Artemisia pinta sus figuras femeninas con un apasionado espíritu de rebelión.

El diálogo recorre toda la novela, a través de un tono intimista, en el que es fácil descubrir los sentimientos y la soledad de una artista que busca el amor y la aprobación de un padre ausente:

(...) intercambiaron las palabras libres y eficaces del arte y se estableció una encantada paridad de expresión que traspasaba la contingencia de edad, de sexo, de parentesco. Dos espíritus, no un hombre y una mujer, no un padre o una hija. Orazio le ha hablado con rudeza como a los mejores pintores de Roma. Una felicidad

intocable, no importa haber sido mujer, dos veces traicionada, ya no hay más dudas... (Banti 1992: 184)

La identificación entre la autora y la protagonista es siempre evidente y ambas están comprometidas con un proceso creativo marcado por la pasión y el sufrimiento: Banti centrada en la novela que está escribiendo y Artemisa absorta por sus obras pictóricas. Asimismo, Artemisia lucha entre la devoción por su padre y la búsqueda de la independencia artística, lo que muchos ven como referencia a la propia vida de Banti, entre la reverencia a su célebre marido, Roberto Longhi, y a la propia personalidad como escritora, ya que publica sus novelas a escondidas de su marido y bajo el seudónimo de Anna Banti.

Pese a ser la obra más conocida de la autora, Banti admite que nunca ha recibido el reconocimiento que se merece dentro de la literatura italiana, al igual que las escritoras en general:

Me citan en las enciclopedias y me incluyen en las antologías. Sin embargo, pese a tener éxito, una escritora es normalmente marginada. La considerarán grande entre otras escritoras, pero nunca la equiparán con los escritores. Es una costumbre extendida. (Petrinagni 1996: 106)

La escritora pretende reconstruir la identidad histórica de Artemisia, un personaje de casi trescientos años atrás caído en el olvido. En este juego entre la memoria y la ficción participan la protagonista, la narradora y el propio yo de la autora. El resultado es una mezcla de biografía, novela histórica, autobiografía y

ficción en la que desaparecen las barreras que separan todos estos géneros. Banti presenta su novela como la reescritura de un anterior relato sobre Artemisia que desapareció tras los bombardeos de Florencia en 1944. Esto le permite reflexionar sobre la manera de cómo reconstruir la historia y cómo, para ella, la escritura constituye un medio de evasión y superación del dolor (Trapassi 2009: 226).

Para Banti, sólo es posible acceder a la memoria histórica a través del proceso de interpretación. Siguiendo las teorías de Manzoni, sostiene que la historia debe completarse a través del principio de los verosímil, por lo que sólo será posible recuperar la historia a través de la escritura que considera “la realtà della fiction”.

Es un hecho conocido que Banti nunca se proclamó feminista, llegando incluso a reconocer, a través de su *alter ego* en la obra *Un grido lacerante*, que feminismo era una “palabra que odiaba”. No obstante, la obra de Banti a menudo tiene como protagonistas a mujeres que padecen la inevitable soledad impuesta a todas las que pretende desarrollar su creatividad en un campo dominado por los hombres. Al ser éste el *topos* de la novela *Artemisia*, la crítica literaria feminista reconoce la novela como una obra feminista que retrata el arquetipo de la opresión de la imaginación femenina (Lazzaro-Weis 1933). Ursula Fanning (2003) distingue tres tipos principales de personajes femeninos en la obra de Banti:

- a) La mujer corriente que desempeña el papel tradicional de esposa y/o madre.
- b) La mujer excepcional o heroína creativa.

c) La mujer sin verdadera vocación, que se deja someter a la inferioridad intelectual.

Las primeras dos categorías, a su vez, conformarían la categoría de la “mujer-víctima”, en la que Artemisia sería el ejemplo por antonomasia.

Otra de las novelas históricas que marcan el camino de una nueva forma de ver la historia es *La Camicia Bruciata*, publicada treinta años más tarde, donde Anna Banti reconstruye la historia de otro personaje femenino: Margarita Luisa de Orleans, ‘hija de Francia’, y casada a una edad muy temprana con Cosme III de Médici. Margarita, lejos de ser la niña dócil y tratable descrita a su futuro esposo italiano, amaba de modo apasionado y casi salvaje la caza, los paseos, y también la lectura.

Attilio Bertolucci sostiene que Banti realizó un gran trabajo de documentación, trabajando en los archivos de los Médici, y comenta que “como en *Artemisia*, en la *Camicia Bruciata*, Anna Banti es más libre y más documentada” (Banti, 1973: 8).

Como ya había hecho en *Artemisia*, Banti yuxtapone los planos temporales, el contemporáneo y el histórico, y compara la voz narradora y el grito de lamento de la actriz personaje que querría narrarse y, a la manera de los personajes de Pirandello, convencerse de su visión de la historia. También encontramos una superposición de planos temporales distintos, donde no se privilegia uno sobre el otro, negando un dinamismo progresivo y teleológico. La *Camicia Bruciata* se estructura como díptico, técnica ya empleada por Banti

(Biagini 1997), y une la historia principal de la salvaje infeliz Margarita con la de Beatrice Violante di Baviera, casada en su momento con el hijo mayor de Margarita, Fernando.

En esta novela, en cambio, el personaje central ya no es tan admirable; la escritura aquí no funciona ya como redención de un personaje histórico injustamente olvidado. Banti acepta el desafío de explorar el margen de la vida de las mujeres y de rechazar la biografía hagiográfica, empujada, quizás, por las inseguridades de la misma escritora. Banti niega tener como meta limpiar la reputación de Margarita, una mujer considerada por los estudiosos como egoísta y ninfómana:

Muy lejos de desear rehabilitar su memoria, me parecía que era el caso de considerar los errores con criterios un poco más objetivamente actualizados que los indiscutibles del profesor Pieraccini, severísimo moralista... de ello surgía una especie de teatrillo que no tenía nada de traumático, es más, se prestaba a una lectura en clave moderna y ordinariamente freudiana. (Banti 1973: 15)

El modo en que Banti despliega a los personajes sobre el escenario del texto, la proliferación de los puntos de vista, las convenciones dialogísticas del relato indican claramente un texto modernista, mientras la escritora se comporta como el analista freudiano en busca de indicios escondidos, atenta a la deconstrucción de los ‘hechos’, lo que encaja con la afirmación de Virginia Woolf de que, “cuando una mujer se pone a escribir una novela, descubre que está

siempre empujada a cambiar los valores estables, para hacer serio lo que a un hombre le parece insignificante, y trivial lo que a él le parece de máxima importancia” (Woolf, 1958).

*La camicia bruciata* hace explícita la unión estrecha entre historia y ficción, característica de la novela histórica contemporánea pero que en aquel momento le valió duras críticas a Banti:

Banti se lanza sobre los documentos, los estudia, delimita un campo de acción, y de ahí en adelante el imaginario devasta, viola, hace estragos, hace existir y entrelaza psicologías, personas, destinos con más arbitrio y capricho de lo que sucede en cualquier novela contemporánea. La objetividad del historiador se enturbia, y la reconstrucción de hechos verdaderos y lejanos, reconstrucción que debería sopesar con la balanza de precisión la calidad de vivido y de verosímil que de ellos se puede infiltrar, se complica de intereses que hacen triunfar a la psicología, la fantasía, el yo y el hoy. (Garboli 1997: 15)

En 1974, Elsa Morante publica *La Storia*, una novela coral que describe los acontecimientos y que se convierte en un relato costumbrista hecho de retazos de neorrealismo y de fotos verbales en blanco y negro, álbum autobiográfico y diario personal de un superviviente - pero escrito en tercera persona (Aparicio 2009). La autora italiana pretende llegar a la verdad del ser de la historia a través de sus novelas. Muestra una posición contraria a las rígidas posiciones del neorrealismo y el neovanguardismo de la época, ofreciendo una salida esencial,



divina a la devastada sociedad del siglo XX para recuperar lo que para ella es la pérdida de las dimensiones humanas y sagradas.

*La Storia* constituye para muchos críticos la base del pensamiento filosófico de la autora por la importancia que otorga a la palabra y a la poesía, a las que considera el fundamento del ser y de la propia divinidad humana. Palabra y poesía se oponen así al poder y a la histórica, lo que traduce el pesimismo histórico y el nihilismo de Morante. En este aspecto la escritora se acerca a Manzoni, del que la separa más de un siglo. Ambos autores comparten su interés por demostrar a sus contemporáneos como la propia acción del ser humano en la historia y en la Historia puede facilitar o impedir la salvación, en su sentido puramente religioso. Esta concepción optimista o pesimista de la Historia es el punto de diferencia entre ambos novelistas ya que, mientras para Manzoni sus planteamientos conducen a una concepción optimista de la Historia, Morante, por el contrario, se centra en el fracaso existencial, la destrucción de la vida y la muerte física de los protagonistas.

De manera inteligente y sutil Elsa Morante traslada al lector de *La Storia* a la turbulenta y mísera Roma de la dictadura fascista y la ocupación romana y le consigue transmitir el mismo terror que Ida, la principal protagonista femenina, y los demás personajes pudieron sentir en su lucha diaria por la supervivencia.

Como en el resto de su obra, Morante pretende dar voz a una parte de la humanidad habitualmente excluida de las grandes generalizaciones. De este modo, a través de su escritura denuncia la invisibilidad y vulnerabilidad de todas las víctimas inocentes que la narración oficial de la historia olvida. La escritora se

dirige a aquellos que mejor pueden entenderla, pero que se pierden en la comprensión en términos racionales y objetivos: los analfabetos e incultos. Por ello, en la dedicatoria y en la contraportada de algunas ediciones de bolsillo de la novela podemos leer “*hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli... perché così a te piacque. Luca X-21*”. Es decir, la novela tiene como receptor ideal aquellos seres humanos, ignorantes e incultos, que verdaderamente construyen la vida.

*La Storia* funde la historia personal de los protagonistas – Ida, maestra de primaria, y su hijo Useppe, concebido de un militar alemán que la violó – y la posguerra italiana, por lo que el lector puede leer la Historia del siglo XX a través de los protagonistas del relato. Es evidente que en la novela están presentes dos historias, la *Storia*, equivalente a la Historia por antonomasia, y una pluralidad de *storie* que incluye a humanos, animales o cosas concretas, en un tiempo determinado. Dentro de estas *storie*, la que constituye el eje vertebrador del argumento es la de Ida Ramundo, viuda de Mancuso, junto con todas las personas, cosas y circunstancias que la rodean. Useppe es el protagonista principal de la novela, un niño piadoso con voluntad de dialogar continuamente con el universo. Críticos como Garboli (1995) y Gioanola (2003) sostienen que toda la escritura morantiana gira en torno a las relaciones de maternidad y de filiación, tanto en el sentido real como en el simbólico. Y, sin duda alguna, la pareja Ida-Useppe, constituye el centro absoluto de esa filosofía de Morante. Para Martínez (2010), Ida y Useppe representan “la inocencia contaminada y piadosa que no sólo cobija la diferencia y la o/Otredad salvadora, sino que además abren la puerta al diálogo

universal con cualquier manifestación de la vida” (Martínez 2009: 236). Useppe representa además la integración de la diferencia, ya que fue concebido por madre media judía y engendrado por un joven ario alemán. Por su parte, Ida simboliza la salvación, el misticismo y la poesía del niño, y se constituye por tanto como la piedad en su estado material originario.<sup>15</sup> De esta manera, Useppe (que también fue protagonista de la obra inacabada *Senza in conforti della religione*) puede analizarse como el transmisor principal de las inquietudes de la escritura, con atención especial a su sentir espiritual. Él unifica y expresa toda la tensión filosófica, espiritual y poética que hay en el alma de la escritora (Badini 1999).

La figura femenina central de la novela es Ida, a la que Morante en diversas ocasiones denomina de forma intencionada “Ida Ramundo vedova Mancuso”. Ida se origina, perfila y modela a través de la relación con su entorno humano y físico: Ida es hija de, esposa de, viuda de, violada por, maestra de, madre de... De esta manera, Morante eleva a la protagonista a la figura de *máscara literaria magistral, clásica y universal* como representante de todas las personas humildes e inocentes. Para Morante, las mujeres son las grandes perdedoras y víctimas de la guerra. Por ello, para construir esa imagen de mujer-víctima en Ida, recurre con frecuencia a materiales variados: (i) el hambre obliga a Ida a perder los principios morales<sup>16</sup>; (ii) el miedo constante no sólo por la guerra en sí, sino por su naturaleza semijudía; (iii) la violación, mostrada de manera peculiar, ya que Morante presenta al soldado alemán, autor de la violación de Ida,

---

<sup>15</sup> Ida acoge a su hijo muerto en sus brazos de una manera tan amorosa y piadosa que evoca en el lector la imagen de la representación de la Piedad cristiana.

<sup>16</sup> Ida se apodera de un huevo dejado en una propiedad privada, de una lata de carne en un descargo de provisiones (p. 332)

como una pobre víctima más de la ideología, y que, por tanto, entra a formar parte de los personajes dignos de misericordia de la novela. Ida es, por tanto, una mujer viuda maestra pobre. Este adjetivo llena de connotaciones la definición de la protagonista, ya que la pobreza, tanto material como espiritual, planea sobre todos los aspectos de la vida de Ida y de su entorno.

Pero además de Ida, Morante da un lugar a otras mujeres, también judías, y para ella admirables, que se convierten en sujeto de sus propias *historias*<sup>17</sup>. Entre estas figuras femeninas, Morante destaca a Nora, la madre de Ida, a Ezechiele, la partera y a la señora Celeste Di Segni, que busca desesperadamente a su familia.

Ida y su hijo Useppe podrían ser vistos, como sostiene Elisa Martínez Garrido, como una personificación de la piedad y de la poesía, ambas sacrificadas por las diferentes ondulaciones de la crueldad de la historia: tanto Ida como Useppe representan la inocencia incontaminada y piadosa que no sólo cobija la diferencia y la otredad salvadora, sino que además abren la puerta al diálogo universal con cualquier manifestación de la vida; de ahí las posibilidades de comunicación del niño con los animales y su profunda conmoción ante el dolor ajeno (Martínez Garrido 1995).

En su novela, Elsa Morante se da cuenta del sacrificio y de la crueldad de la Historia, al equiparar la muerte de los animales indefensos con el holocausto del pueblo judío. Denuncia una vez más la tragedia de uno de los puntos álgidos de la historia sacrificial de Occidente:

---

<sup>17</sup>Existe un paralelismo muy estrecho entre Elsa Morante e Ida, ya que ambas son hijas de una maestra hebrea.

Non era, come Ida si era già indotta a credere, il grido degli animali ammassati nei trasporti, che a volte si udiva echeggiare in questa zona. Era un vociio di folla umana, proveniente, pareva, dal fondo delle rampe [...] Erano forse una ventina di vagoni di bestiame, alcuni spalancati e vuoti, altri sprangati con lunghe barre di ferro ai portelli esterni. Secondo i modelli comune di quei trasporti, i carri non avevano nessuna finestra, se non una minuscola apertura a grata posta in alto. A alcuna di quelle grate, si scorgevano due mani aggrappate o un paio d'occhi fissi. Il bambino stava tranquillo [...] ma teneva la testa girata a guardare il treno. In realtà, non si era più mosso da quella posizione fino dal primo istante. E nello sporgersi a scrutarlo, lei lo vide che seguiva a fissare il treno con la faccia immobile, la bocca semiaperta, e gli occhi spalancati a uno sguardo indescrivibile di orrore. (Morante [1974]1990: 43-47)

Muchos de los personajes que mueren simbolizan el sacrificio de la tragedia de la historia en la que los humanos no son nada. La autora denuncia entonces el mal de la historia. Morante cree que se llegará a una democracia cuanto todos, personas reales y verdaderas, participen en el quehacer histórico.

Elsa Morante en su última novela, *Aracoeli* (1982), vuelve en parte a la novela histórica con un personaje de ficción, pero basado en una historia real. La novela se ambienta parcialmente en España y relata la tragedia de la guerra civil. El personaje de Aracoeli está claramente inspirado en la hermana de María Zambrano, hecha prisionera y torturada por la Gestapo, y afectada

psicológicamente por la ejecución de su marido a manos del régimen de Franco. Araceli Zambrano, durante los años de su exilio en Roma junto a su hermana María (1953-1964), mantuvo además una relación de amistad personal con Elsa Morante.

Pese a la grandiosidad que pudiera apreciarse en la obra de Elsa Morante, esta escritora es hoy una de las grandes olvidadas. Como apunta Alfonso Berardinelli:

No obstante, los reconocimientos que le han tributado a la obra de Elsa Morante críticos famosos y geniales [...] esta escritora, podemos decirlo, nunca entró en pacífica sintonía con la cultura literaria, especialmente italiana, de su tiempo. (Berardinelli 2002: 225)<sup>18</sup>

Elsa Morante ha sido reconocida como una de las escritoras que funde la escritura literaria con la historia, como señala Giulio Einaudi:

éste es un libro que no posee sólo un valor literario. Tiene un valor de carácter moral, de sentido de lo que fue el período que hemos vivido. La historia como debe ser vista y leída, la literatura como testimonio de la historia. (Cesarini 2009: 34)

Con la publicación de su novela *Rinascimento privato* (1985), Maria Bellonci marca un punto de inflexión en el género de la novela histórica<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup>Tras la muerte de la escritora en 1985, la crítica italiana empieza a mostrar mayor interés por su obra literaria y su personalidad.

<sup>19</sup>En el volumen IV de la edición de 1973 de la revista “La Civiltà cattolica”, escriben. “Maria Bellonci è scrittrice aristocratica: nel senso che per lei scrivere non solo è una ricerca di ritmo e di luci, ma anche ricerca dei sentimenti più profondi e più determinanti. Nessun compromesso, pertanto, con le mode letterarie, con la banalità ricorrente, con la faciloneria. La sua vocazione di

Conocida por muchos como “regina della storia romanzata”, para la novelista su tarea consistía en traducir en novela la propia historia, lo que para Castelli (1987) significa “assimilare in profondità tempi, psicologie, atmosfere, vicende, passioni, convincimenti ed esprimerli in chiave poetica” (Castelli 1987: 46).

*Rinascimento privato* es una novela histórica que usa su protagonista para explorar la naturaleza del Renacimiento italiano. Narra la historia de la vida de Isabel Del Este a través de la propia protagonista, convertida en figura histórica y en personaje de ficción. De esta manera, Maria Bellonci invita al lector a reconocer la ficción histórica como una herramienta útil para la reconsideración feminista de la historia. Bellonci está en la línea de otras escritoras italianas de novela histórica, como Dacia Maraini, para quien los “hombres que escriben eligen prevalentemente personajes masculinos porque se identifican mejor con ellos, yo elijo personajes femeninos por la misma razón” (Solorza 2015: 2).

Por ello, la recreación ficticia de Isabel del Este funciona tanto como redefinición del retrato normalmente aceptado de Isabel, como prototipo de mujer ideal del Renacimiento:

Rinascimento privato es la sustitución que Bellonci hace de la autobiografía ficticia que Isabel del Este podría haber escrito y no hizo. A diferencia de otros biógrafos de Isabel, Bellonci prefiere

---

scrittrice è tuffarsi nella storia, assimilarne gli umori, i moventi, l'anima per ricostruirne il volto, rivivendo le vicende dei suoi personaggi con immediatezza e partecipazione. Sotto la sua penna le figure storiche presse in esame si rianimano, vibranti di passioni, in uno sfondo nel quale la fantasia poetica va di pari passo con una rigorosa informazione storiografica.”

crear a Isabel y su mundo y usarla como narradora, en primera persona, de su propia historia. (Scarparo 2005: 53)

La novela muestra igualmente la manera en que Isabel afronta lo que Bellonci llama “*il potere condizionato*”, al que la protagonista se ve sometida por el simple hecho de ser mujer. La contradicción surge en el ejercicio del poder, ya que, por una parte, Isabel tiene poder para dirigir a los súbditos de su corte, pero, básicamente, los límites de su autoridad están definidos por Francesco, y posteriormente por su hijo. Como sostiene Scarparo “por su clase social está dentro, pero por su género está fuera” (Scarparo 2005: 55).

Lo novedoso de Bellonci es su original investigación histórica centrada en figuras femeninas, y en sus vidas íntimas y privadas. Su investigación histórica nace de su interés en fuentes secundarias relacionadas con las denominadas artes menores: joyería, ornamentación, ropas, pintura y mobiliario.

Bellonci lleva el género histórico al extremo más cercano de la ficción, lo que plantea la cuestión de definir qué es una novela histórica. Para la *Enciclopedia Británica*, una novela puede considerarse histórica cuando:

está ambientada en una época histórica de la que pretende transmitir la esencia, los comportamientos y condiciones sociales de un tiempo pasado a través de detalles realistas y con una vinculación, en muchos casos aparentes, con los hechos históricos. Puede incluir



personajes históricos reales, o bien una mezcla de personajes históricos reales o inventados<sup>20</sup>.

Por su parte, la *Historical Novel Society*<sup>21</sup> propone otra definición:

Para poder considerar histórica una novela, ésta debe haber sido escrita al menos cincuenta años después de los hechos narrados, o haber sido escrita por alguien que, en la época de tales hechos, no estuviera vivo, y, por lo tanto, ha debido documentarse sobre dichos hechos.

Para esta sociedad existen distintos tipos de novelas históricas:

- **Novelas históricas alternativas o ucrónicas**<sup>22</sup>, en la que, a partir de un acontecimiento del pasado, se narra la realidad de forma diferente a como verdaderamente ocurrió. Se trata, por tanto, de especular sobre una realidad histórica paralela ficticia. Ambas realidades, la real y la ucrónica, se hallan separadas por el denominado punto Jonbar<sup>23</sup>, un acontecimiento singular que determina ese punto de inflexión de la historia futura. En Italia, este punto de inflexión en la narrativa actual suele situarse en el movimiento fascista. La trilogía

---

<sup>20</sup> Traducción personal de la entrada *Historical novel* (<https://global.britannica.com/art/historical-novel>)

<sup>21</sup>Según su web oficial (<https://historicalnovelsociety.org/>), la *Historical Novel Society* (HNS) es una sociedad literaria dedicada a la promoción y protección de la ficción histórica. Nace en 1997 como movimiento de rescate del estancamiento en que había caído la ficción histórica

<sup>22</sup>El término “ucronía” fue acuñado por el filósofo francés Charles Renouvier (1815-1903) a través del título de su novela *Uchronie* (1957) en la que narra una historia de Europa distinta de la que realmente ha sucedido.

<sup>23</sup>Se denomina así en honor a John Barr, personaje de una obra de Jack Williamson, donde el protagonista debe elegir entre escoger un guijarro o un imán, generándose dos posibles mundos futuros.

*Occidente* (2001-2006) de Mario Farneti constituye el mejor ejemplo de este subgénero histórico.

- **Novelas pseudohistóricas** que pretenden ser históricas pero que se alejan de las concepciones historiográficas y del método histórico<sup>24</sup>, y que proponen resultados indemostrables y controvertidos con los hechos aceptados como reales o verdaderos. La temática más controvertida en este subgénero es sin duda la religiosa, en cuanto al origen del universo y del hombre y, posteriormente, a los grandes pilares sobre los que se sustenta el cristianismo.

- **Novelas fantahistóricas**, en las que, pese a que el argumento tiene como fondo un hecho histórico, el autor inventa relaciones privadas entre los personajes históricos y otros personajes.

- **La novela multitemporal** narra en paralelo hechos ambientados en épocas históricas diferentes, pero entre las que se establece cierta relación a través de un objeto, una relación familiar o incluso, en el más extremo de los casos, a través de un elemento metafísico

La trama, en cierto modo, no sólo sirve como un simple relleno, sino que asume una función de primer plano, ya que se convierte en parte integrante de la narración y de la consiguiente reflexión. La novela histórica nunca conoció verdaderos momentos propios de ruptura que supusieran un perjuicio para su continuidad, sino que, incluso en los momentos considerados más estériles,

---

<sup>24</sup>Según el método histórico, al historiador o escritor histórico se le presuponen tres directrices principales:

- La heurística, es decir localizar y recopilar las fuentes documentales
- La crítica de esas fuentes, tanto interna como externa
- La síntesis historiográfica

continuó su evolución dando lugar a una redefinición interesante de un modelo literario que, en realidad, nunca desapareció.

Las novelas de este periodo pretenden profundizar en una literatura que busca una visión crítica, tanto del presente como del pasado, a través de la difusión de una novela histórica al estilo del siglo diecinueve, pero incluyendo narraciones y personajes de épocas concretas. El redescubrimiento de un género con apenas siglo y medio de vida que renace con sus variantes hace necesario que se razone sobre la necesidad que tienen las escritoras de buscar un equilibrio entre lo que es, para el lector, la curiosidad del saber y la necesidad de evadirse en la fantasía.

*Le strade di polvere* (1947), de Rosetta Loy, supone una redefinición de la novela histórica, ya que se revitaliza un sentimiento de nostalgia y conmoción del pasado, de melancólica y dramática alegoría de un eterno presente. Loy, por un lado, comparte el gusto de los grandes realistas y decadentistas del siglo XIX, pero, por otro lado, va a presentar una serie de rasgos distintivos consistentes en materiales culturales y literarios de elección propia para aclarar la fatalidad predominante de la narración y justificar la presencia de una ideología que los explique en una dimensión extrahistórica.

Loy, con la historia de las tres generaciones de terratenientes de *Le strade di polvere*, ofrece una amplia visión sociohistórica del mundo campesino de

Monferrato, en el que los protagonistas son los patriarcas o los dueños de la tierra, de sus hijos y de sus mujeres.

En la siguiente novela, *L'estate di Letuche* (1982), Rosetta Loy reconstruye la historia italiana, desde el fervor que caracteriza los años cincuenta, hasta las revueltas del 68. La protagonista es una restauradora que debe hacer frente a la confusión y el desorden de una época que reflejan su vida personal y familiar. Mujer casada y madre de un niño, se involucra en las revueltas del 68 de la mano de un periodista del que se enamora perdidamente, hasta tal punto que decide abandonar a su marido y a su hijo, renunciando así a su matrimonio y a todos sus vínculos familiares. No obstante, sentirá la desilusión cuando su amante, que parecía sentir por ella un verdadero amor, empieza a alejarla de él. La obra fue bien recibida por el público. De hecho, Cesare Garboli alabó el trabajo de Loy, definiéndola como:

la sola scrittrice italiana che abbia cercato di leggere la nostra storia con continuità, andando a stanare sotto la crosta di un decennio tragicamente euforico, gli anni Cinquanta, il seme di tutto ciò che è avvenuto dopo. (Garboli 1982:2)

En 1990, Maria Rosa Cutrufelli publica *La Briganta*, ambientada en la Sicilia de la postunificación, del pillaje y de la negligencia institucional. Cutrufelli, escritora y periodista comprometida con temas ético-civiles, como la emancipación femenina, reconstruye y da voz a una de las pocas mujeres bandolero, de nombre Margarita, que decide desde la prisión contar su historia en primera persona. Hasta los 22 años, vivió en un pequeño pueblo del antiguo Reino

de las Dos Sicilias. Su madre la enseñó a leer y a escribir y la puso en contacto con obras prohibidas y escritores considerados peligrosos. Su padre, por su parte, vive resignado a tolerar las extravagancias de su esposa. Margarita es una chica instruida y, por tanto, una excepción para su época. Tras la muerte de su madre, su padre la entrega en matrimonio a un hombre al que no ama. Comienza entonces a vivir su vida desde el silencio y la pasividad. En 1861, después de tan sólo un año de matrimonio, en un acto de rebelión, asesina a su marido, clavándole un pasador de plata en la garganta. Su obligada huida es el inicio de su nueva vida, junto con su hermano Cosimo, bandolero de la banda de Carmine Spaziante. En el grupo conoce a otra mujer, Antonia D'Acquisto, la amante del jefe de la banda. La nueva vida de Margarita se aleja mucho de cuanto ella había imaginado:

Mai avrei immaginato che mi sarei trovata a compiere una simile scelta. Io avevo sognato l'Italia e la Costituzione, la fine della monarchia assoluta e dei tiranni. Ma quando il sogno era diventato realtà, m'ero unita agli uomini della reazione: questo il nome dato il legittimismo e, al tempo stesso, alle sollevazioni contadine che la bandiera bianca dei Borboni tentò di coprire in quegli anni. Gli anni perduti, così amaramente perduti, della mia giovinezza. (Cutrufelli 1990: 34)

Los recuerdos de Margarita son un acto de confesión y flaqueza, pero también de aflicción e indulgencia. Escribir es quizás la única manera en la que poder afirmar su propia existencia en vida:

Io non sto scrivendo per accusare qualcuno o per prendere vendetta di torti subiti, immaginati o reali che siano. Perché scrivo, dunque? Solo uno è il mio intento e il mio scopo: sentirmi viva ancora una volta, forse l'ultima. Sentirmi viva nel semplice riaffiorare dei ricordi, ma anche nel tentativo di ripensarmi e conoscermi attraverso lo specchio della memoria. (Ibid: 58)

Mucho del material narrativo de la novela está basado en la obra anterior *L'unità d'Italia. Guerra contadina e nascita del sottosviluppo del Sud* (1974), para la que la escritora se documentó extensamente. Esta documentación le permitió descubrir que, aunque existía al menos una autobiografía del bandolero Carmine Crocco Donatelli, no existía ningún registro de una mujer. Fue precisamente esta ausencia de voz femenina lo que empujó a Cutrufelli a escribir *La briganta*:

No había mujeres que contaran, escribieran o narraran sus propias experiencias como bandoleras, así que decidí darles voz inventándome sus vidas. (Bouchard 2005: 135)

La novela manifiesta, a través de numerosos ejemplos, el interés de Cutrufelli por denunciar la desigualdad entre hombres y mujeres. Margarita revela cómo su madre, una culta y brillante mujer noble, terminó como muchas otras mujeres, sin riquezas, pues las costumbres patriarcales obligaban a entregar la totalidad de la herencia familiar al heredero varón. Para escapar de la pobreza, la madre se casa con un hombre con cierto poder adquisitivo, más interesado en el apellido familiar que en la propia mujer. Margarita denuncia también la

desigualdad entre ella y su hermano: mientras éste es enviado a Nápoles a continuar con sus estudios, ella debe permanecer con su padre y aceptar el matrimonio de conveniencia como única vía de escape de su padre.

En 2004, Cutrufelli reconstruye la vida de la célebre autora de la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, Olympe de Gouges, en una nueva novela titulada, *La donna che visse per un sogno* (2004), donde la escritora se transforma en “pescadora de vidas perdidas”, y se sumerge en la Historia para narrar en primera persona los últimos trágicos meses de la vida de Olympe, que morirá guillotizada por sus ideas revolucionarias y feministas. Cutrufelli nos presenta a una mujer fuerte y con determinación, pero a la vez, desilusionada y encolerizada por una Revolución por la que se siente traicionada.

En 2016, publica *Il giudice delle donne*, coincidiendo con el 70º aniversario del voto de las mujeres en Italia. La escritora recupera un episodio olvidado en la Historia: diez maestras de Ancona, lideradas por Maria Montessori, piden ser –y son- inscritas en las listas electorales para las votaciones de sus respectivos municipios, con la autorización del juez Ludovico Mortara. Nos trasladamos a la primera década del siglo XX, en un contexto en el que Italia aún permanece ligada a los prejuicios del siglo anterior, pero que, poco a poco, da muestras de ir abriéndose a nuevas perspectivas. La protagonista, Alessandra, es una joven maestra destinada en Montemarciano, un pequeño pueblo de la provincia de Ancona. Aquí conoce a la maestra Luigia Meucci, quien encabeza el movimiento sufragista de las diez maestras.

*La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), de Dacia Maraini, reconstruye, a través de un personaje ficticio inspirado en el recuerdo familiar, a la baronesa sordomuda Marianna Ucría. Maraini habla por primera vez, en una novela histórica ambientada en el siglo XVIII, de Sicilia, de una época, unos lugares y un contexto social bien definidos. Pero también habla sobre la difícil emancipación de la protagonista femenina. Marianna, hija de Signoretto Ucrìa de Fontanasalsa, es sordomuda. Con solo trece años, es entregada como esposa a su tío materno, Pietro Ucrìa. De manera repentina, la joven se encuentra obligada a cumplir con unos deberes conyugales a los que se opone buscando un inútil refugio en su madre, que no hace sino recordarle que la complacencia física a los hombres es el destino de todas las mujeres.

A través de la novela, la escritora denuncia las miserias morales de la época: padres que violan a sus hijas, nobles que dejan embarazadas a sus criadas y a las que obligan luego a abortar, violencia, brutalidad y maltrato ocultos entre los muros de las casas de mujeres nobles y del pueblo llano.

Maria Orsini Natale construye una relación materno-filial entre las protagonistas de su novela *Francesca e Nunziata* (1996), portavoces de una familia de productores de pasta que consiguen, con éxito, abrirse camino en lo que llevó a denominarse *l'arte bianca*. Francesca Montorsi continúa la tradición familiar: regenta una fábrica de pastas. Como agradecimiento por la curación de una de sus hijas, que había caído enferma, adopta a una huérfana llamada Nunziata. La gran pasión de la joven por el arte de la pasta le hace ganarse el aprecio de Francesca y convertirse en heredera única de sus secretos y utensilios.



Pero Nunziata también es una chica vivaz y sensual y pronto queda embarazada de su hermanastro Federico, al que es entregada en matrimonio por Francesca para evitar el escándalo. Tras el paso de los años, Nunziata se convierte en una mujer de éxito, independiente y poco convencional, mientras que Francesca se enfrenta a problemas financieros que la llevan a la ruina.

*L'amante della rivoluzione* (1998), de Maria Antonietta Macciocchi, cuenta la historia de Luisa Sanfelice, convertida en una líder política en la novela, cuando en la realidad no era sino una víctima de la conjura borbónica de los Baccher en la que se vio implicada por error de un amante suyo, y que terminó convirtiéndola en “madre de la patria” y heroína de la República partenopea.

En *L'ebrea errante* (2000), Edgarda Ferri<sup>25</sup> recupera la figura de Beatriz Luna, una judía sefardí que dedicó toda su riqueza e influencias diplomáticas para el rescate de los judíos perseguidos por toda Europa. La novela reconstruye con detalle la biografía de Gracia Nasi, una mujer culta y poderosa, viuda de don Francisco Mendes, uno de los comerciantes de especias más importante de la época. A la muerte de su marido, se trasladó a Flandes, desde donde empezó a ayudar a los hebreos perseguidos por la inquisición portuguesa. En 1543, se trasladó a Venecia y luego a Ferrara, donde hizo pública su fe y adoptó el nombre de Gracia Nasi.

Melania Mazzucco construye su novela, *Lei così amata* (2012), en torno a la figura de Annemarie Schwarzenbach, olvidada por la Historia y a la que

---

<sup>25</sup> A partir de 1990 comienza a publicar en la colección “Le Scie” de la editorial Mondadori una serie de biografías de mujeres famosas, como María Teresa de Austria, Juana la Loca, Catalina de Siena, María Leticia Bonaparte, Matilde di Canossa, Eloísa o Helena de Constantinopla.

Mazzuco da voz para presentar a una mujer moderna en sus ideas, en sus sentimientos y emociones, y, sobre todo, en su necesidad de desvincularse de los estereotipos impuestos por la sociedad y la familia a las que pertenece.

*Illuminata* (2000) es la primera novela histórica de Patrizia Carrano, que narra la historia de la veneciana Elena Lucrezia Cornaro, conocida como la primera mujer licenciada en el mundo. La protagonista se presenta como una *rebelle* de su época, al emprender un camino nuevo en contra de lo socialmente establecido para las mujeres. Con tan sólo diez años toma la decisión de renunciar al matrimonio para dedicarse al estudio, después de dos acontecimientos familiares que la marcan: la muerte de la hermana Caterina, personificación de la ligereza femenina y el difícil parto de su madre Zanetta, que le hace valorar el precio que hay que pagar por ser mujer y asegurar la descendencia de un hombre. Su encuentro con Umar Ibn al-Fàrid despierta en ella una ardiente pero tácita pasión, gracias al amor común por el saber.

En *La signora di Milano. Vita e passioni di Bianca Maria Visconti* (2000), Daniella Pizzagalli dibuja la figura de Blanca María Visconti, esposa de Francisco Sforza. Gracias a su habilidad y su sentido práctico, pronto se convierte en una protagonista singular de su época: es consejera de su marido, administradora del Estado cuando su marido se encuentra en campaña militar, y, además, se dedica a obras de beneficencias. La novela le valió el premio de la Fiera Regionale di Grumello, en 2000. Previamente, en 1988, Pizzagalli escribía *Tra due dinastie. Bianca Maria Visconti e il Ducato di Milano* (1988), también dedicada a esta duquesa de Milán. Su interés en la historia lombarda justifica la publicación de

una serie de novelas biográficas sobre mujeres de la Edad Media y Renacimiento: *La Signora del Rinascimento. Vite e splendori di Isabella d'Este alla Corte di Mantova* (2001), *La regina di Roma. Vita e misteri di Cristina di Svezia nell'Italia barocca* (2002), *La signora della pittura. Vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista nel Rinascimento* (2003), *La dama con l'ermellino. Vita e passioni di Cecilia Gallerani nella Milano di Ludovico il Moro* (2003), *La signora della poesia. Vita e passioni di Veronica Gambara, artista del Rinascimento* (2004), *L'amica. Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento* (2004).

La emblemática figura femenina de finales del siglo XIX, Italia Donati<sup>26</sup>, protagoniza *Prima della quiete* (2003), de Elena Gianini Belotti, quien rescata del olvido la figura de una mujer que lucha por su emancipación social y a la que le depara un final trágico – la muerte – por la difamación y el aislamiento de la propia sociedad. Italia escapa del destino de su paupérrima y analfabeta familia para convertirse en maestra en Porciano. Pero la difamación que amenaza el honor de su familia no le deja otra vía de escape que el suicidio. Con esta novela, Belotti no sólo reconstruye la vida de Italia Donati, también retrata la situación de las maestras del siglo XIX, algunas de ellas que ven en el suicidio el punto y final a la desesperación.

---

<sup>26</sup> En 2012, Paola Luciani publica *La condizione delle maestre italiane alla fine dell'ottocento. Il caso di Italia Donati*, una monografía fruto de una exhaustiva documentación por parte de la autora que reconstruye la historia de Italia Donati, como ejemplo de toda una generación de maestras italianas que sufría la desigualdad socioeconómica. La obra da valor a la figura de todas esas mujeres desconocidas que han sufrido en propia persona la discriminación al hacer valer sus capacidades. Como recoge Germana Goderecci en el prefacio de la obra: “[...] questa storia da voce a tutte quelle donne che, ancora oggi, affrontano in silenzio situazioni di sopruso sul posto di lavoro e sono impotenti davanti all'esercizio di una autorità di genere”.

La difamación también es un tema recurrente en *Delitto al casin dei nobili* (2006), de Alda Monico. Durante el gran baile celebrado por la victoria en el torneo de San Stefano, el duque de Ferrandina, en estado de embriaguez, le falta el respeto a la noble veneciana Modesta Michiel y a la poetisa Vernónica Franco. Los nobles Marco Giustinian y Zorzi Contarini se alzan en defensa de las damas y desenvainan sus espadas, pero un repentino golpe de viento apaga las velas del salón. Al volver a prenderlas, el cuerpo del duque yace inerte. Marco y Zorzi son detenidos inmediatamente, así que Verónica y su posadera, Luisa, ambas enamoradas de sendos caballeros, emprenden la búsqueda del culpable. La narración representa un magnífico fresco de la Venecia de la época en la que se exaltan las grandes cualidades de las protagonistas entre las que se establece un sentimiento de solidaridad para salvar a sus enamorados de la horca.

Alda Monico escribe también *Maria della laguna* (2007), dedicada a la figura de Maria Boscola, una regatista veneciana de gran reconocimiento social y la única mujer en tener un retrato comisionado por la sociedad regatista. La importancia de esta novela radica en el hecho de que se trata de una novela en la que dominan las mujeres, en un mundo y una sociedad masculinos. La pasión de Maria por el remo surge desde la propia necesidad de transportar las verduras al mercado ya que su padre, entregado a la bebida, no aporta ninguna ayuda, y su abuelo, manco del brazo derecho, se muestra incapacitado para remar. Maria guarda un estrecho vínculo con su abuela, que estará a su lado en todo momento. La novela refleja la realidad de una sociedad en la que las mujeres gestionaban los

asuntos familiares, ya que los hombres estaban embarcados en alta mar y en casa solo quedaban los ancianos y los incapacitados.

Michela Murgia<sup>27</sup> publica *Accabadora* (2009), la historia de Tzia Bonaria, la vieja sastre que ayuda a morir de una manera piadosa, y Maria, la niña a la que Tzia ha adoptado. La novela trata el tema de la maternidad electiva y las relaciones familiares entre personas que no tienen lazos de sangre. Es una novela en la que las protagonistas son mujeres y los hombres adoptan una actitud más bien pasiva, de reacción más que de acción. Tzia es la *Acabadora*, la que ayuda a morir a aquel que no consigue abandonar la vida terrenal por medios propios. Desempeña un papel que todos respetan pero que, al mismo tiempo, temen. María no lo acepta, ni siquiera que su madre lo desarrolle. Pero la cruda realidad de la vida le hará plantearse las cosas de manera diferente cuando la salud de Tzia empeora y María tendrá que considerar sus precipitadas convicciones sobre la eutanasia. Ambientado en Cerdeña, en los años cincuenta, la novela trata dos temas muy delicados: la adopción y la eutanasia.

Las novelas de Elena Ferrante también pueden considerarse novelas históricas: *L'Amica Geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) y *Storia della bambina perduta* (2014) constituyen la tetralogía *Due amiche*, ambientada en Nápoles entre 1950 y finales de la década de los setenta, en la que las protagonistas, Elena y Lila, vecinas del mismo barrio

---

<sup>27</sup> La relación entre la mujer y la muerte es también el tema de su obra *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna* (2011). Murgia recorre las palabras de las sagradas escrituras para descubrir que las mujeres, más que protagonistas son súcubas, además de culpables de la vida y de la muerte. De esta manera, la autora subraya todas las incongruencias, errores e interés teológicos masculinos que, a través de la Iglesia católica, han perpetuado una visión de la mujer que, aún hoy en día, se mantiene.

napolitano y de la misma edad, pasan de la infancia a la adolescencia y, posteriormente, a la edad adulta. La escritora declaraba haberse sentido influenciada por *Mentira y Sortilegio* de Elsa Morante.

Todas estas novelas son un ejemplo de cómo la nueva narrativa histórica escrita por mujeres rescata a otros tantos válidos personajes femeninos del olvido de la Historia oficial. Junto a los personajes históricos reales se crean personajes ucrónicos, inspirados en modelos que quizás existieron.

Según María Teresa Navarro, existen al menos tres rasgos<sup>28</sup> comunes a la actual narrativa histórica femenina italiana: *la motivación* (ya sea histórica como individual), *la documentación* y *la identidad*.

**La motivación:** Hay entre las escritoras una serie de motivaciones comunes que las impulsan a escribir historias sobre mujeres, especialmente en esta época en que “el discurso crítico de los últimos años con su insistencia en la construcción del *yo* y la búsqueda y redefinición de la identidad ha ayudado a precisar la posición de la mujer” (Ciplijauskaité 2004: 323). Una de estas motivaciones nace de la propia necesidad de explicar personalmente la propia historia, rellenando los huecos vacíos de la historiografía oficial, con el fin último de conseguir una interpretación integradora de la historia. A esto se añaden motivaciones más individuales y subjetivas que atienden a razones vinculadas con la propia historia personal o con la cultura de la escritora. Dacia Maraini reconstruye la historia de Marianna Ucria por la fascinación y la curiosidad que le

---

<sup>28</sup>Para el análisis de otros rasgos, véase: Navarro, M.T. “Donne e storia sul volgare del secolo: romanzo, biografía, autobiografía” en *Narrative. Scrittori del Duomila* (2001), Paris, Université de Paris X – Nanterre – Centre de Recherches Italiennes, n° 20/21, 45-65

despertó un retrato de una antepasada llamada Marianna Valguarnera Gravina Palagonia. Michela Burgia resalta la figura de la acabadora para dotar de autoridad a una mujer humilde que realiza una función piadosa con personas que sufren ante la muerte. Elsa Morante da vida a las víctimas inocentes de *La storia* y elige como personaje a Ida, con la que ella misma comparte rasgos de su vida, como el hecho de que ambas son hijas de una maestra hebrea.

**La documentación:** Si para la construcción de una novela histórica es imprescindible una rigurosa documentación, la narrativa histórica femenina italiana integra, además en determinados casos, la documentación de base en el mismo cuerpo de la novela. La tipología de fuentes se amplía más allá de la propia historiografía y se recurre a ámbitos artísticos diferentes y a formatos y tipos de fuentes diversas. Las nuevas escritoras se valen de otros instrumentos para construir una historia más cercana al personaje de sus novelas, como, por ejemplo, Maria Bellonci cuando escribe *Rinascimento*, que se documenta sobre el mundo de la moda, los cosméticos, las joyas y los muebles. La pintura es uno de los recursos más utilizados, ya que los cuadros ofrecen una imagen visual no sólo del contexto o la ropa, sino del propio carácter y actitud de la protagonista. Por otra parte, la historia oral y la tradición popular también aportan información importante para la construcción de estas nuevas historias y los personajes. Maria Orsini Natale, por ejemplo, se apoya en las costumbres y tradiciones de Nápoles que aportan detalles sobre la ropa o la comida entre tantas cosas. Daniella Pizzagalli utiliza las cartas que intercambiaban Bianca Maria y su marido Francesco Sforza; Edgarda Ferri se apoya en crónicas de la Inquisición española y

portuguesa; Maria Rosa Cutrufelli se documenta sobre los registros criminales de bandoleros.

**La identidad.** La presencia del microcosmos como factor de identidad es una característica constante en la novela histórica italiana actual, ya que revela un rasgo puramente italiano: *el hecho regional*. Esto facilita la inclusión de voces dialectales, locales y regionales en la narración, así como la justificación de determinadas formas de actuación que pueden no ser habituales en otras zonas. En *La lunga vita de Marianna Ucrìa* Dacia Maraini reconstruye el siciliano antiguo; Maria Orsini Natale entrelaza el italiano estándar con el italiano regional que se utilizaba en la fábrica de pasta; Michela Murgia hace que los personajes de la *Accabadora* hablen en sardo.

Muchos de los personajes están ligados a sus tierras natales, mientras que la Historia tiende a destacar a personajes universales. *La Briganta* es una figura del sur, ligada a su territorio de origen y la novela histórica subraya el hecho de que pertenezca a una cultura general y que en consecuencia se comporten según su identidad.

La variedad de personajes refleja una identidad femenina plural, en contra de los estereotipos de la historia tradicional, cuyos modelos son las santas, las prostitutas, las reinas. La novela histórica amplía los modelos que van desde el personaje feminista, hasta una persona de pueblo analfabeta, desde mujeres de gran cultura a mujeres sin cultura. Esta pluralidad construye esta genealogía de mujeres capaces de decidir su propio destino, para que puedan servir de modelo a



otras mujeres del presente y del futuro, porque al reconstruir la historia individual de cada mujer reconstruye la historia común de todas las mujeres.

Assini forma parte de esa nueva generación de escritoras que escriben sobre mujeres y que reivindican la urgencia de rescatar del olvido histórico a determinados personajes femeninos a los que, de una manera muy personal, da voz y personalidad para defenderse ante el lector de lo que ella considera una injusticia histórica. Asimismo, Assini, sigue la línea de ese grupo de intelectuales femeninas que, a través de sus obras y actividades socioculturales, reivindican el lugar que hasta hace poco estaba negado a las mujeres. La particularidad de Assini radica en su característica habilidad de conjugar escritura y pintura, fantasía y realidad, historia y metafísica en sus obras literarias y artísticas.

La nueva narrativa histórica femenina toma como punto de partida la nueva concepción de los personajes femeninos, lo que favorece la aparición de narradoras que consolidan la tendencia de una nueva novela histórica escrita por mujeres en las que el objetivo principal es presentar unas vidas individuales, con sentimientos y pensamientos individuales de algunas mujeres y analizar la trascendencia de ciertos perfiles femeninos.

Podemos establecer tres características principales:

1. La nueva forma de análisis de la realidad conlleva la voluntad de reescribir la historia de personajes femeninos olvidados, ocultos o ignorados por la Historia. Son mujeres marginadas, excéntricas y excepcionales para su época, a las que las escritoras elevan a la categoría de modelos. Así, Bianca Maria Visconti

y Gracia Nasi se convierten en modelos de la política y de la economía, respectivamente y Elena Lucrezia Cornaro representa la mujer que impone su propia voluntad en contra de lo dispuesto por los patrones tradicionales sociales.

2. La narración explota la psicología como recurso para dotar a la escritura de cierta libertad de la historia principal y de la trama de la acción, siempre esencial y con recuperaciones del pasado y proyecciones del futuro. Las autoras se centran más en el interior del personaje que en el propio hecho histórico. Reconstruyen la psicología de los personajes, de sus sentimientos y motivaciones

3. El género autobiográfico permite la fusión entre la narradora y el personaje, y combina lo universal con lo privado. Para Bel (1998), el género biográfico se consolida en la novela histórica porque “el sentido y la finalidad de la vida son el gran asunto de la Historia” (Bel 1998: 15).

## CAPÍTULO II. ADRIANA ASSINI

### 2.1. ADRIANA ASSINI: BIOGRAFÍA Y OBRAS

Desde un punto de vista narrativo, podemos considerar a Adriana Assini como heredera de la tradición iniciada por otras escritoras del *Novecento*, como Elsa Morante, Anna Banti, Maria Bellonci, que revisan la historia desde lo privado y lo subjetivo.

Adriana Assini nace en Roma, ciudad en la que aún vive y trabaja. Se licenció en Traducción y Filología Francesa en la Universidad de Grenoble (Francia). Concluyó sus estudios con la tesina de licenciatura “*Fénice l'antithèse d'Iseut: Comment Iseut la Blonde est la victime de sa peur de vivre et comment elle se rachète par sa mort. Comment Fénice est la protagoniste lumineuse de sa vie et comment elle perd d'intérêt dans la conclusion banale de son histoire*”, un trabajo que ya anuncia su interés por la historia y los estudios de género.

Una de las características que la definen es su tendencia a fundir su vocación narrativa con su pasión por la pintura. Gracias a los cursos de pintura e historia del arte en el liceo artístico “Rinascimento”, de dibujo técnico y estudio del desnudo en la Academia de Bellas Artes de Roma y de restauración de frescos en la academia privada “Alla Bottega”, perfeccionó su pintura, un arte que desarrolló desde muy pequeña de manera autodidacta. Optó por la acuarela como

técnica para dejar su impronta personal y, a través del color, dar vida al olvido en el que han quedado sumidos mundos femeninos ya casi desaparecidos.

Las letras y la pintura conforman, por tanto, las dos pasiones de Adriana Assini, quien desde muy joven mostró un creciente interés por ambas artes:

*Queste due mie grandi passioni sono nate insieme. Ero una bambina molto sensibile. Amavo i colori e le favole: li consideravo strumenti adatti a rappresentare la Bellezza che permea, allora era già sinonimo di serenità, amore, armonia. (Masiero 2007)*

En la entrevista concedida a Angioletta Masiero (2007), Adriana Assini se define a sí misma como “una bambina molto sensibile, una ribelle silenziosa, dotata di un forte senso critico”, a la que le encantaban los colores y las fábulas. Admite que la situación económica de su familia no le facilitó los estudios, por lo que tuvo que cultivar sus pasiones artísticas a través del autoaprendizaje, hasta que, a los dieciocho años, pudo comenzar a asistir a clases vespertinas. La escritura y la pintura suponían una manera fácil de liberar sus inquietudes y pensamientos más personales, y de luchar contra la introversión de su personalidad.

Todas sus obras son una mezcla de estas dos expresiones artísticas: en las literarias es manifiesto el cromatismo de sus descripciones, y en las pictóricas el retrato de personajes históricos o literarios. La palabra y la imagen constituyen las herramientas básicas para transmitir historias y emociones. De esta manera, las escenas de sus novelas están descritas con el más minucioso detalle, de modo que

es fácil para el lector visualizarlas como si fueran un cuadro; mientras que sus acuarelas representan a personajes tan bien definidos y cargados con un rico colorido y un hiperbólico detallismo que parecen dotados de vida propia. Cuando se le pregunta por la relación entre escritura y pintura, mantiene su idea de que ambas disciplinas son iguales y diferentes al mismo tiempo, pero se corresponden con su inquietud por “esprimere il mio universo interiore in tutti i modi possibili” (Matrone, 2013: 28). En ambos casos, se cuenta un relato, ya sea con palabras ya sea con imágenes. Como la misma escritora advierte, no hay que buscar un razonamiento forzado en la fusión entre ambas formas expresivas, ya que le resulta natural plasmar con palabras lo que es capaz de pintar con colores: “Amo raccontare e, in certi momenti, avverto l’urgenza di farlo attraverso i colori, la materia” (Matrone, 2013: 38). Esta urgencia, como la autora misma sostiene, se corresponde con un puro placer personal:

La necessità di raccontare si è manifestata precocemente, ben prima dell’“età della ragione”. Puro piacere personale. Il mio obiettivo era ed è narrare, a me per prima, una bella storia, partendo da uno spunto, un’intuizione, per ricostruire poi un’epoca e dare voce, credibilità e spessore ai suoi protagonisti e alle loro vicissitudini, scavando nei loro pensieri e nei loro segreti, indovinandone gli obiettivi e i sentimenti. (Ibid)

Por esta razón, declara que el aspecto que más le gratifica es “essere riuscita a suscitare la curiosità e l’interesse di qualcuno”:

Adriana Assini, anche quando le donne non sono le protagoniste principali dei suoi libri, ha una particolare attenzione nel descriverne le condizioni di vita, di qualunque epoca si tratti, ed evidenzia la loro maggiore determinazione di fronte alle difficoltà. (Casella 2012: 173)

Letizia Casella destaca como ambas disciplinas se complementan y consiguen crear obras de gran capacidad expresiva:

I suoi quadri sono storie e le sue storie sono quadri, con pennellate precise che ne delineano i protagonisti. Adriana Assini ha il dono di possedere entrambe le capacità espressive in modo spiccato, grazie alle quali regala viaggi bellissimi alla fantasia di coloro che la conoscono. Sia con la pittura che con la scrittura riesce a catturare immediatamente chi si avvicina alle sue opere: i suoi acquarelli deliziano gli occhi, i suoi testi provocano un piacere sottile, grazie al quale ci si immerge in atmosfere lontane. (Ibid: 56)

Sin embargo, el uso de la propia imaginación marca el contraste entre ambos medios de expresión. En sus novelas se reconstruyen historias reales, desde una interpretación libre de los hechos, y, al mismo tiempo, fantásticas, puesto que los documentos históricos no aportan información. En cambio, las acuarelas nacen de sus propias necesidades expresivas:

Tuttavia, a fare la differenza fra ciò che scrivo e ciò che dipingo è il diverso uso dell'immaginazione: nei miei romanzi, a carattere storico, narro vicende realmente accadute, lasciando intervenire liberamente la fantasia soltanto laddove le “carte” tacciono, mentre nei miei acquerelli l'immaginazione è sovrana e prende spunto da miti, favole, archetipi<sup>29</sup>.

Resumiendo las palabras de Mercedes González de Sande (2014: 168-169), Adriana Assini ve en la escritura y la pintura su manera esencial, no sólo de comunicar lo que observa, sino de redescubrir, a través de palabras e imágenes, lo que reside en el mundo. Estas dos disciplinas le permiten escapar del presente y acceder a otros universos que le hacen posible afrontar la vida cotidiana con más fuerza. Esa pasión por viajar es un signo distintivo de su persona, que le hace descubrir, aprender y ampliar los horizontes. Sus producciones pictóricas y literarias permiten al lector-espectador recorrer con la mente lugares diversos, ya sean cercanos o remotos.

Esta curiosidad manifiesta por conocer otros mundos y otros tiempos es lo que le lleva a privilegiar el género histórico. La mayoría de sus novelas se centran en hechos históricos reales y tienen como protagonistas a personajes que existieron realmente. Su visión del pasado no es la de la nostalgia, sino la del aprendizaje. Para ella, es imprescindible conocer el pasado para llegar al presente, porque la historia constituye el pilar básico de nuestra identidad cultural, como

---

<sup>29</sup> Entrevista realizada para “Icaffeculturali.com”  
(<http://www.icaffeculturali.com/0%20MONOGRAFIE/ASSINI%20ADRIANA/Adriana%20Assini.pdf>).

sostiene la autora (González 2014). Sus obras tienen como escenario un fondo histórico sobre el que actúan personajes universales, como Gille de Rais, el conocido Barba Azul, la condesa húngara Isabel Báthory, la reina asiria Semíramis, la reina Juana I de España o la asesina siciliana Giulia Tofana, entre otros. En sus obras pictóricas, más orientadas al mito, la fábula o la leyenda, figuran Eva, Salomé, Ginebra, el Arcángel Gabriel, pero también otros tantos personajes históricos. Su producción recoge historias singulares de personajes.

Publica la mayoría de sus novelas en Scrittura & Scritture, una editorial pequeña, pero “di qualità”, como ella destaca (Ibid.), ya que considera que es necesario que exista una buena relación entre autora y editora, que vaya más allá de los intereses económicos. Esta decisión quizás ha limitado en parte la difusión de su obra, pero la autora lo compensa a través de presentaciones y participaciones en ferias y congresos.

Posiblemente su faceta como poeta sea la más desconocida y su producción se limita sólo y exclusivamente a una colección de poemas: “*L’inchostro e le parole*”. Con el poema “Malie” obtuvo el segundo premio del concurso literario “Marguerite Yourcenar” en 2001, y un año más tarde también el segundo premio del Trofeo Bella Partenope de poesía con “Ultimo atto”. En 2005, obtuvo una mención especial en el Premio Internazionale di Poesia Poseidonia Paestum, organizado por el Lyon Club di Paestum. Para Adriana Assini, se trata de “bellissime esperienze per una che non sarà mai una poetessa” (Le Piane 2013).



Su producción literaria cuenta ya con trece obras, que pasaremos en reseña brevemente.

### ***Gilles, che amava Jeanne***

En 1997, Adriana Assini publica *Gilles, che amava Jeanne* (Tabula Fati: Chieti, 1998), obra con la que obtiene el Premio Nuvolone y la medalla de oro al Premio Città di Torino, en 2002. Nos encontramos en el siglo XV, en la época de Juana de Arco (1412 – 1431), también conocida como la doncella de Orleans, la heroína, y posterior santa francesa, que luchó contra el asedio de Orleans contra los ingleses en la Guerra de los Cien Años. Pero en el trasfondo de esta historia, Adriana Assini recupera a Gilles de Rais (1404-1440), el noble francés que luchó junto con Juana de Arco, en la que siempre creyó.

Las fuentes históricas revelan que Gilles quedó fascinado por la belleza física de la joven, a la que consideraba Dios y cuya muerte le afectó sobremanera<sup>30</sup>. Gilles ha pasado a la historia, además, por su enorme agresividad y psicopatía. Llegó a alistarse en el ejército para desahogarse con los enemigos. Aun habiendo acumulado grandes fortunas, se arruinó al gastar la mayoría de su dinero en obras teatrales que enaltecían sus campañas con Juana. Para conseguir el

---

<sup>30</sup> Aconsejo la lectura de la novela *Vida y muerte de Gille de Rais: una historia de guerra y brujería en el siglo XV* de Robert Nye, publicada por Edhasa en 1993. Asimismo, para una mayor profundización sobre el personaje histórico pueden consultarse los siguientes enlaces:  
 - Olivier Bouzy, "La réhabilitation de Gilles de Rais, canular ou trucage ?", *Connaissance de Jeanne d'Arc*, n° 22, 1993, p. 17–25, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58316056/f17.image.r>  
 - Olivier Bouzy, "Le Procès de Gilles de Rais. Preuve juridique et "exemplum"", *Connaissance de Jeanne d'Arc*, n° 26, enero 1997, p. 40-45, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5831681k/f40.image.r>.

dinero necesario, recurrió al esoterismo, rodeándose de brujas y nigromantes, entre los que se encontraba Prelati, practicante de la magia negra, quien le aseguró que llenaría sus arcas. Según la historia, Gilles mantuvo una relación homosexual con él. Para realizar los sacrificios de la magia negra, los servidores de Gilles recorrían las aldeas buscando niños y jóvenes a los que decían que trabajarían como pajes en los castillos del señor de Rais. Pero, ante la pronta sospecha de sus acciones, Gilles optó por los raptos. Sometido a juicio, fue finalmente ahorcado el 26 de octubre de 1440.

Adriana Assini rescata a este personaje, en un intento de conocer tan feroz y horrible comportamiento. El declive de su raciocinio comienza tras la muerte de Juana de Arco, por la que confesaba una especial atracción. La muerte de la heroína afectó tan gravemente a Gilles que acusó al mismísimo Dios por haberle robado a su amada. Por ello, por venganza contra la crueldad del destino y del Señor, violó y masacró a casi un centenar de niños y jóvenes, cuyos gritos de desesperación le recordaban los gritos de súplica de Juana en la hoguera.

Argumento difícil éste al que Adriana Assini tiene que hacer frente. Dos personajes totalmente opuestos: una santa y un cruel asesino. Sin embargo, la autora da a los personajes un carácter humano que los acerca al presente. Pirrotta (1998) lo presenta de esta forma:

Il romanzo di Adriana Assini, dedicato alle fin troppo sfruttate figure di Gilles de Rais e Giovanna d'Arco, scava nelle pieghe vive della psicologia dei suoi condottieri, restituendoli problematici e vitali così come forse vissero e morirono. Proprio perché si tratta di

personaggi storici mitizzati – la santa pastorella e il depravato infanticida – su cui sono corsi fiumi d’inchostro, maggiormente difficile si presentava il compito di tentarne ulteriori approcci che non toccassero corde prevedibili o scontate. In ciò la Assini sembra essere riuscita appieno, grazie alla notevole capacità di sintesi, ricostruendo un mondo apparentemente molto distante da noi. (Pirrotta 1998: 8)

Aunque no es el personaje principal, Juana de Arco toma un papel relevante en la trama de la novela, pues Adriana Assini la convierte en la imagen reflejo de una mujer que se revela contra el papel tradicional femenino y opta por tomar las riendas de su propia vida y alistarse en la lucha:

Le ragazze della sua età passavano le giornate all’arcolaio, tra i rocchetti e le lane. Lei s’intendeva invece di picche e d’armature, vestiva la cotta dei crociati e citava i vangeli. (Ibid: 11)

No cabe duda de que la autora *reinventa* el personaje de Juana, una de las pocas mujeres a la que la Historia ha prestado algo de atención y ha masculinizado de manera excesiva. La Juana de Assini se aleja de la imagen histórica de una joven viril y de escasa formación y se convierte en una mujer con cierta educación, a la que apasiona la lectura. Se respeta el carácter religioso del personaje y se remarca la preferencia de ésta de elevar sus oraciones a las santas. De esta manera, se consigue contrarrestar la imagen de la Juana masculinizada, para convertirla en una promotora del valor de la mujer.

Al igual que ocurre con otros personajes históricos reales de sus obras, Adriana Assini desmitifica el horror histórico cometido contra Juana de Arco y convierte al lector en juez y parte de todo el proceso, incitándolo a pensar que la verdadera razón de su muerte hay que buscarla en la necesidad de eliminar a una mujer que se muestra poderosa y dueña de su destino. Marina Werner (1981) reconoce la excepcionalidad de la acusación de Juana de Arco, ya que el supuesto transformismo de la vestimenta de la mujer no había constituido con anterioridad causa de sentencia a la pena capital. A este respecto, existe cierto paralelismo con Semíramis, la protagonista de *Lo scettro di seta*, otra de las novelas de la escritora italiana, quien instauro la homogeneidad en la vestimenta para garantizar la igualdad de las mujeres.

Además, Adriana Assini dota a Juana de Arco de la feminidad que se le ha robado y, aunque es menos exhaustiva en cuanto a la descripción de su apariencia, su belleza o sus sentimientos, sí deja entrever algunos detalles como sus cabellos negros y boca sonrosada (Assini 1997: 25). También nos descubre la feminidad de Juana a través de los sentimientos, cuando se nos muestra llorando como una Magdalena (Assini 1997: 40). Pero, aun así, en la narración se nos develan las diversas críticas que recibe Juana contra su falta de feminidad, especialmente a través de Georges de la Trémoille, oponente político de Juana. Georges la define como “piccola volpe mascherata da agnello” (Assini 1997: 26).

Asimismo, Juana es el eje vertebrador de la vida de Gilles, en el que muchos ven la figura masculina homóloga de Isabel Báthory. Para Reyes (2014: 244), no obstante, la diferencia entre ambos personajes hay que buscarla en el

hecho de que Gilles fue juzgado, mientras que la condesa nunca tuvo un juicio justo.

### *Nella foresta di Soignes*

Esta segunda novela, publicada por Tabula Fati en 2001, tiene como escenario la Bruselas de 1492. Hugo van der Goes (1440 – 1482), pintor flamenco, se retira al monasterio Rodeklooster (Claustro Rojo), como hermano lego al enfermar, con la esperanza de recuperarse de su profunda depresión. En ese lugar entabla amistad con el joven novicio Sander Brückner, cuya vocación está en peligro por las clandestinas visitas de Jean Deleuze, el caprichoso bandido que recorre a caballo los caminos del cercano bosque de Soignes.

Los acontecimientos y unos oscuros presagios empujan al novicio a abandonar el monasterio y huir con el “rey del bosque”, persiguiendo un sueño de libertad. Pero su aventura lo llevará a circunstancias trágicas. El bandido continuará su camino, cruzando su propia suerte con la de una multitud de protagonistas: desde el sabio enano Gaston hasta el maestro de obras Linard, humilde y magistral restaurador de catedrales, a cuya arte terminará asociándose.

Esta novela describe las inquietudes de toda una época. Hugo van der Goes es un ejemplo sublime de la pintura gótica flamenca del siglo XV, a lo que hay que añadir la lucha religiosa que empieza a asentar sus bases en la época, cuando se vislumbra un renovado gusto por la libertad<sup>31</sup>. El joven novicio, Sander

---

<sup>31</sup> La Edad Moderna (s. XV-XVIII) supone una ruptura con los valores de asilamiento y oscuridad que caracterizaban la Edad Media, por lo que se desarrolla una tendencia a recuperar el gusto por

Brückner, es el arquetipo perfecto de este ideal, un hombre que osa escapar de la seguridad del orden por seguir a un aventurero fuera de ley, arriesgando su propia vida.

Adriana Assini nos cuenta una historia en primera persona, en boca de los personajes más variopintos de la sociedad: un joven que se inicia en la religión entre dos mundos, un bandido engatusador, un sabio Padre Claus, un saltimbanqui, un alquimista y un maestro de obra. Todos parecen formar parte de la lista de un teatro de sombras. La novela se construye en un espacio oscuro iluminado por un foco de luz al que el lector sigue y sobre el que van surgiendo personajes diversos con historias que contar.

Sacconi (2001) resalta el dominio narrativo en esta historia en la que se consiguen reflejar las inquietudes de una época a la que la autora transporta al lector con su habitual levedad y en la que los personajes aparecen como máscaras salidas de un cuadro tardogótico o recortadas de un *arazzo* gobelino.

### ***Lo scettro di seta***

Publicada por Tabula Fati (Chieti, 2001), la novela obtuvo el primer premio “Città di Leonforte” en 2002. La historia se desarrolla en el siglo IX a.C., en la tierra del imperio asirio, y nos presenta a Semíramis, aquella reina “assente

---

la Edad Antigua, especialmente la Época Clásica. Ruggiero Romano y Alberto Tenenti (1971) definen la Edad Moderna como “la primera unidad del mundo” en la que técnicas, productos, ideas y pensamiento circulan velozmente por todo el mundo conocido. Esta época supone una transformación importante de las bases económicas, políticas, sociales e ideológicas que eran propias de la edad Media y que dan lugar a movimientos artísticos y filosóficos como son el Renacimiento y el Humanismo.

La novela de Adriana Assini se desarrolla en las últimas décadas de la Edad Media, en la que, se acentúan los conflictos y las disidencias y, artísticamente, se consolida un estilo artístico iniciado en el siglo XII, el gótico.

Para profundizar sobre el personaje de Hugo Van der Goes y el contexto artístico, recomiendo el libro AA.VV.; *Los maestros de la pintura occidental*, Taschen: Colonia, 2005.

dai testi scolastici, *chiacchierata* dagli antichi, addirittura negata da tanti studiosi che pretendevano non fosse mai esistita” (Assini 2002).

La narración parte de la disyuntiva que divide la vida de la reina asiria, entre la historia y la leyenda y que, en gran medida, ha contribuido a consolidar la imagen de Semíramis como una *femme fatale*, entregada a la lujuria y al poder, y obsesionada por la belleza y la inmortalidad, lo que ha terminado por eclipsar sus grandes hazañas que realizó en un mundo de hombres.

La reina de Asiria representa, quizás, el dilema existencial más cercano a la experiencia de muchas mujeres en su lucha contra los estereotipos. A Semíramis se la identifica con la lujuria y la ambición y según el historiador florentino, Giovanni Villani, en su obra del siglo XIII, *La Nuova Cronica*, la mujer más cruel y crápula del mundo. Incluso Dante Alighieri la define como una mujer desenfrenada en el vicio de la lujuria<sup>32</sup>. Pero, quizás, el ataque más pérfido contra la reina asiria sea el de Giovanni Boccaccio (1361), para quien Semíramis “con alcun’astuzia di femmina avendo pensato lo grande *inganno* ingannò l’oste dei Cavalieri del marito che era morto” (Bocaccio 1841: 38). Para el escritor italiano, Semíramis respondía a los cánones tradicionales de una mujer contratiempo que, a través de la astucia y las artimañas femeninas, jugaba al engaño para alcanzar el poder:

---

<sup>32</sup> En el canto quinto del *Infierno* de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, el poeta llega al segundo círculo del infierno, al denominado “círculo de los lujuriosos” y allí su compañero de viaje, Virgilio, le dice “La primera que ves en este infierno, emperatriz fue de naciones de muchas lenguas, con poder superno: rota fue de lujuria, y sus pasiones en leyes convirtió, y así la afrenta quiso en vida borrar de sus acciones.” (Alighieri, Dante; Mitre, Bartolomé (trad.); *La Divina Comedia*, Centro Cultural Latium: Buenos Aires, 1922, pp. 29 del Libro IV, vv. 52-57)

Perchè essendo ella stimolata, come le altre, di peccato carnale, fu creduto che ella peccasse con molti, e tra gli altri con chi ella peccò fu Nino suo figliuolo, benchè questo fusse cosa piuttosto bestiale che umana. (Boccaccio 1841: 46)

Pero Adriana Assini rescata a Semíramis de la condena de la Historia y nos adentra en su día a día, en sus sentimientos y en sus inquietudes. Cuenta su historia a partir de las emociones y continúa así la labor que ya Heródoto<sup>33</sup>, y, posteriormente, Christine de Pizan (1405)<sup>34</sup> iniciaron para dar a conocer otros valores de la reina asiria, hasta entonces recordada tan sólo por sus conductas sexuales.

La novelista, como ya hizo en su novela anterior, *Gilles che amava Jeanne*, continúa con su objetivo de recuperar personajes femeninos que actúan en ámbitos masculinos y que, por lo tanto, son considerados impropios del género femenino. Entre los personajes de sendas historias, Juana de Arco y Semíramis, existen veinticuatro siglos de diferencia en los que el tiempo parece haberse detenido en cuanto a la evolución social de la mujer. Sin embargo, ambas son

---

<sup>33</sup> Heródoto ofrece en su *Historiae* una visión renovada de Semíramis, destacando en ella su implicación personal con su pueblo y, especialmente, sus iniciativas de ingeniería hidráulica.

<sup>34</sup> Semíramis se convirtió en punto de atención para los primeros debates feministas. Su historia fue revisada especialmente por autores como Giovanni Boccaccio en *De Claris Mulieribus* (1362), por Christine de Pizan en *Cité des dames* (1405) y por Louise Labé en *Oeuvres* (1555). La importancia de la revisión de Pizan y Labé radica en su defensa de que el caso de Semíramis se convierte en una clara lección de la importancia de la educación para las mujeres. De hecho, tanto *Cité des dames* como *Oeuvres* comienzan con una apología por la educación de la mujer. Para un estudio más profundo de la comparación de estas tres obras, puede leerse Holderness, Julia Simms, "Feminism and the Fall: Boccaccio, Christine de Pizan and Louise Labe", en *Essays in Medieval Studies*. Volumen 21. 2005, pp. 97-108 o Lacarra Lanz, Eukene. "¿Quién ensalza a las mujeres y por qué? Bocaccio, Christine de Pizan, Rodríguez del Padrón y Henri Cornelius Agrippa", en Haro Cortés, Marta (ed) *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la edad media*. Vol. 1. Universidad de Valencia: Valencia, 2015 (pp. 75-90).



mujeres justicieras, inteligentes y sin ninguna sombra masculina que las ampare. Adriana Assini reconoce que le gustan las protagonistas femeninas que no están dispuestas a someterse, aunque en ello les vaya la propia vida<sup>35</sup>.

Para plantear esta novela, es necesario hacer frente a una importante labor de desmitificación del personaje principal – al igual que hará posteriormente con Isabel Báthory en *Il bacio del diavolo* – puesto que la Historia ha convertido a Semíramis en un monstruo que, en vez de compasión o admiración, despierta más temor y odio, sentimientos que surgen de la insumisión que mujeres como Semíramis han mostrado en sus épocas, queriendo vivir sin entregarse a la autoridad de un varón. Es habitual que la Historia escrita por hombres identifique a las mujeres heroicas y rebeldes como de naturaleza demoníaca. Sin embargo, Adriana Assini nos permite descubrir una mujer de carne y hueso, una reina astuta e inteligente:

quella donna, la più intrigante, si sottraeva astutamente ad ogni norma e, como i Gatti, obbediva solo quando lo decideva lei  
(Assini 2001: 11-12).

Más adelante, se subraya en el texto el anhelo de la protagonista por ampliar sus conocimientos:

---

<sup>35</sup> En novelas posteriores, Adriana Assini mantiene su objetivo de rescate histórico de mujeres reales y ficticias, pero estereotipos representativos de una sociedad. Así, nos presentará a Isabel Báthory, Giulia y Giroloma o Juana I de Castilla, todas ellas con un importante papel histórico pero cuyas vidas llegaron a su fin de una manera vil e indigna.

Ma ora le fortificazioni, i canali, i drenaggi e i monumentali palazzi non bastavano più per la sua sete di immortalità terrena. Era stata audace e capace, adesso voleva diventare anche saggia (Ibid: 73).

Su existencia se basa en el deseo de ser reconocida y trascender la propia vida:

La bellezza non è un dovere per una regina, (...) altri sono i suoi compiti. (...) Col passare del tempo i capelli imbiancano e le labbra avvizziscono... le imprese, invece, restano scritte negli annali. (...) Una regina non spreca il suo tempo dietro a storie comuni (...), gli dei non le perdonerebbero d'aver sacrificato per futili faccende il raro privilegio d'essere a capo d'un impero (Ibid: 121).

De hecho, para la reina, la búsqueda de la creación de un monumento de sí misma para la posteridad debe prevalecer sobre cualquier valor mundano, incluso el amor:

Ho avuto il pregio di poter lasciare il mio nome al mondo (...) poco importa allora se non ricordo quello degli uomini che ho amato (Ibid: 154).

En su intención de crear una mujer real, Adriana Assini debe cumplir un doble objetivo. Por una parte, se siente obligada a desmitificar a la Semíramis semidiosa, y, manteniendo su técnica narrativa de implicar al lector en cada una de sus historias, la muestra como ser humano y no como diosa. De esta manera, cuando Tamgur, una de sus esclavas, le plantea que los súbditos creen que ella

pueda tener un origen divino, la propia reina se desnuda ante el lector y se presenta como una mujer que conoce el miedo y se angustia por la soledad. Por otra parte, la autora busca eliminar la etiqueta de *femme fatale* que la Historia cruelmente le ha colgado, porque se deshacía de los soldados después de mantener relaciones sexuales con ellos. Adriana Assini justifica la forma de actuar de la reina asiria: hace lo mismo que cualquier rey de su época que elimina a sus enemigos. Resulta evidente que no es intención de la escritora negar la crueldad de los actos de la reina asiria, pero sí validar el hecho de que, en un contexto histórico concreto, las atrocidades formaban parte de la sociedad imperante, por lo que los soberanos masculinos también las cometieron y, no por ello fueron convertidos en monstruos:

Ha commesso l'errore di confondere i sentimenti con il puro piacere... Dovrò sbarazzarmi di lui... (Ibid: 26).

Donde otros novelistas que se habían ocupado del personaje ven lujuria, Adriana Assini ve la libertad de la mujer que decide su destino, que concibe el placer como una libertad personal y que no está adscrita a ningún estándar social o religioso. La Historia tradicional acusa a la reina real de haber cometido incesto con su hijo para hacer valer la teoría de que Semíramis se entregaba a la lujuria. En este punto, la escritora comparte la opinión que ya Rodríguez de Padrón defendía en su obra *El triunfo de las donas* (1445), en la que describe a una magnífica mujer, deshonrada por su hijo que, por meros deseos de poder, acusó a su madre en falso. Adriana Assini se basa en este argumento para devolver el honor a la reina, mujer y madre. A lo largo de la obra, el lector va descubriendo a

una mujer que, pese a sus vicios y defectos, es sobre todo una madre que ama y sufre por su hijo y que se siente avergonzada por la difamación a la que éste la somete, al acusarla de haber mantenido relaciones con él. En la versión de Adriana Assini, Semíramis llega incluso a sentirse culpable de su desenlace, por no haber sabido dedicar el tiempo suficiente a su hijo que “ha avuto più carezze dalle balie che da me” (Assini 2001: 163). El lector puede leer con intenso dolor todo el proceso por el que la madre ha tenido que pasar. Como posteriormente hará con Isabel Báthory en *Il bacio del diavolo*, la escritora consigue, en cierto modo, despertar la compasión del lector hacia la protagonista y transformar al monstruo en mujer.

Para enfatizar el valor de la sororidad femenina, Adriana Assini crea el personaje de Tamgur, una de las esclavas de Semíramis, que desempeña un papel fundamental de amiga y cómplice. Esta técnica narrativa será recurrente en otras obras posteriores como en *Le rose di Cordova*, con Nura, o en *Il bacio del diavolo*, con Anna Darvulia. No obstante, Tamgur no es un personaje al que Adriana Assini desarrolle con tanto detalle como hará con las otras mujeres anteriormente mencionadas. Poco interesa al lector conocer a Tamgur, si no es porque a través de las conversaciones entre ésta y Semíramis, puede conocer de manera más personal a la reina asiria, siendo testigo directo de una conversación que adopta la forma de la más íntima confesión. María Reyes (2014) sostiene que “Tamgur encuentra en Semíramis la salvación y sólo con ella puede ser libre, pues junto a ella su dignidad está asegurada, al contrario de Nura que tratará a Juana como su captora” (2014: 228).

Como Monica Lanfranco resalta en la introducción, la novela se centra más en el valor humano, menos destacado por la Historia, que en los aspectos más controvertidos que han contribuido a crear la leyenda:

Assini ci racconta Semiramide, le sue luci e ombre, in un altro modo, indugiando sugli aspetti meno indagati dalla storia e dalla legenda tradizionale: ci descrive le atmosfere del quotidiano vivere della regina, dei colori, suoni e odori delle sue stanze, i rituali, i banchetti (Lanfranco 2001: 6).

***Il fuoco e la Creta: Storie comuni in tempi straordinari nella Napoli del 1799.***

La obra (Spring: Caserta, 2003) se ambienta en Nápoles en 1799. Con el trasfondo histórico del reino borbónico de las Dos Sicilias se retratan las “historias comunes” de personajes que viven en una ciudad dominada por españoles y franceses, en la que impera la miseria y la sumisión de las clases sociales al poder gobernante, pero en la que comienzan a difundirse las ideas de la Revolución Francesa<sup>36</sup>.

La obra fue publicada con el título de *Vico de' figurinai* (Tabula Fati: Chieti, 1998), en referencia al lugar concreto en el que se desarrolla la trama principal. Pero con la reedición en 2003, se opta por un título más amplio, pero a la vez más íntimo, que nos invita a conocer la historia de Nápoles desde lo más básico, la creta y el fuego, elementos con los que se elaboran las figuras artísticas

---

36 Para profundizar sobre los ecos de la Revolución francesa en Nápoles, recomiendo: Cuoco, Vincenzo; *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*, Laterza: Bari, 1913. Para un estudio sobre el papel de las mujeres, véase Forgione, Mario; *Donne della rivoluzione napoletana del 1799*, Tempolungo: Napoli 1999.

de los pesebres, hasta lo más complejo, la historia general de la ciudad. Para Adriana Assini, las figuritas de Belén, como fruto de la artesanía napolitana, reflejan fielmente la sociedad de la ciudad y, en parte, podrían ser arquetipos de sus personajes:

Una segreta analogia di fondo –si potrebbe dire- accomuna uomini e pupazzi di creta per il presepe, personaggi storici e figure di una rappresentazione fittizia (Assini 2003: 5).

*Il fuoco e la Creta* retoma la época y los ideales sociales de la novela anterior, *Gilles, che amava Jeanne*, pero su enfoque se hace más íntimo, siguiendo la línea que ya estableciera en *La signora dei veleni*. De hecho, son evidentes las analogías entre Giulia Tofana y la principal protagonista de *Il fuoco e la creta*, Jolanda Croce.

En esta novela, aparecen tanto personajes masculinos como femeninos, pero, como señala Pirrotta (2003), la escritora se mantiene fiel a la constante que ha seguido con sus obras anteriores y profundiza más en los personajes femeninos, a los que otorga la capacidad de elegir su propio destino.

Aunque el personaje principal es un personaje de ficción, es perfectamente verosímil, ya que representa los estereotipos propios del contexto histórico y su cotidianidad nunca ha suscitado el interés de la Historia. La novela da voz a mujeres de contextos y clases sociales diferentes, y, de esta manera, entran a formar parte de la narración polifónica que caracteriza la obra y que hace al lector testigo de la situación político-social de la Nápoles de 1799 y de la precariedad y

falta de libertad de una sociedad marcada por el complejo marco político de la época:

E a perder la vita era quasi sempre povera gente, colpevole di aver criticato Ferdinando e la sua corte o di aver imprecato contro il terribile Acton, il ministro inglese intimo della regina. (Assini 2003: 11)

(...) perché qui si usa il coltello con la stessa facilità con cui voi usate la penna! (Ibid: 13)

Là tutto si mischiava nella confusione: il cibo e la morte, la malattia e l'amore. (Ibid: 14)

Adriana Assini plantea la novela como el diario de las aventuras culturales del alemán Werner Träumer, un hombre culto acostumbrado al orden, que encuentra en la bulliciosa y desorganizada Nápoles el lugar ideal para respirar la libertad que su Colonia natal le reprimía. Pese a que el lector conoce a diversos personajes masculinos, como el artesano Aniello Fiore y su ayudante Giacinto, es a través de las voces de Jolanda y Lucía como podemos conocer la situación social de la mujer desde dos perspectivas distintas: una mujer de clase baja, cuyos únicos recursos son sus escasos estipendios ganados como sastra y, por otra parte, una mujer acomodada, pero infeliz. Ambas comparten un objetivo común: encontrar la libertad personal para escapar del estilo de vida al que se han visto sometidas.

Jolanda ve su libertad a través de la posición social, lo que bien puede representar a muchas mujeres que formaron parte de la historia de Nápoles, pero en las que nadie ha reparado en dar voz. Para ella, Werner Träumer es el camino para acceder al estilo de vida que siempre ha deseado, y cuando la enfermedad del padre de Werner les obliga a separarse, Jolanda siente el temor de volver a la vida de antaño “con apprensione crescente, temendo d’incontrare quelle persone un tempo amiche” (Assini 2003: 113) y, sobre todo, se resigna a creer que Werner nunca regresará de Colonia. Pero su temor, además, refleja también su desasosiego por verse sometida al juicio social de haber fracasado en su vida:

Seppure stordita dalla confusione, una cosa però continuava ad averla chiara: a Vico de’ Figurina non ci voleva più mettere piede, per non dare un dispiacere ai parenti e una piccola soddisfazione ai vicini. Nessuno avrebbe dovuto vederla da sconfitta lì, nel rione. Nessuno avrebbe dovuto nutrire il benché minimo dubbio che non fosse mai arrivata tra le nordiche brume (Ibid: 114).

Finalmente, el lector es testigo de que, incluso en la ficción, la realidad gana la batalla, y Werner y Jolanda se acaban separando. Werner contrae matrimonio con Ruth, una mujer de su mismo estatus social, y Jolanda con un pescador que la devuelve al mundo de miseria y precariedad. Este final en contra de la consecución de un amor feliz se transforma en una útil herramienta con la que Adriana Assini desenmascara la realidad social: la casi imposibilidad de cambiar de clase social y, por tanto, de estilo de vida. Por ello, en voz del joven Giacinto, se sentencia que “i poveri si sposano tra loro così come fate voi signori”



(Assini 2003: 121). Este retorno al origen de infelicidad, miseria y sumisión de la mujer es un tópico recurrente en otras novelas de Adriana Assini en las que las mujeres se ven obligadas a casarse para alcanzar la aceptación social, sacrificando por ello su felicidad. Asimismo, Girolama, de *La signora dei veleni*, o Francesca, de *Il mercante di zucchero*, o Rose, de *La riva verde*, se someten a un matrimonio de conveniencia social.

La misma suerte corre la protagonista antagónica de Jolanda, Lucía, quien, pese a pertenecer a la aristocracia y llevar un estilo de vida más afortunado, se siente infeliz y atada a un marido al que nunca ha amado, pero del que sufre un continuo hostigamiento:

(...) malgrado le arie giacobine, dovrete tornare alla rocca e al fuso se vorrete rimanere sotto questo tetto! (Ibid: 90)

Lucía representa el papel de la mujer dispuesta a luchar por su ideal, y a la que las ideas revolucionarias francesas han contagiado hasta tal punto que no duda en hacer frente a la autoridad de su marido. Ella admite que “sta già scritto che non è stata la natura a creare la donna inferiore, bensì la storia, scritta da voi uomini” (Ibid: 90). A partir de ese momento, Lucía se promete a sí misma no volver a casa y toma las riendas de su propio destino, dispuesta a pasar hambre “se questo era il tributo richiesto dalla libertà” (Ibid: 91).

Las dos protagonistas femeninas, Jolanda y Lucía, coinciden finalmente en la novela y lo que Adriana Assini dibuja magistralmente como una batalla de amor entre ambas mujeres por el maestro Aniello Fiore esboza un trasfondo de

crítica social, recordando al lector la norma imperante de la estricta inmovilidad de las clases sociales. Para Jolanda, Lucía, por su estatus social, nunca llegará a conocer la realidad de las miserias que ella y su grupo social están condenados a vivir.

El espacio y el tiempo se conforman también como protagonistas de la narración, pues los personajes toman vida en una localización espacio-temporal concreta que determina su personalidad y estado de ánimo. La propia ciudad de Nápoles desempeña un papel fundamental como lugar de encuentro de opuestos: desde un principio el lector conoce una Nápoles de gran riqueza cultural, pero a la vez, es transportado hasta los pequeños callejones de sus entrañas para descubrir la miseria, el bullicio y la pobreza de los personajes de la historia. La narradora no se limita a “contar” lo que sucede, sino que parece “dibujar” con pinceladas exhaustivas los más mínimos detalles de la ciudad y sus habitantes. De esta manera, el lector es capaz de recrear no sólo una imagen, sino un olor, un sabor e incluso una capacidad de poder tocar virtualmente lo que parece ser una imagen vívida de la ciudad.

Esta novela da muestra de un increíble talento de la escritora. Como sostiene Pirrotta (2003), la obra se estructura en dos partes. La primera parte, orientada a resaltar con leves pinceladas a los personajes en su contexto espacio-temporal, mantiene vivo el interés del lector, pese a la sustancial “inmovilidad” de la trama. En la segunda parte, los hechos se suceden según la conocida alternancia

bremondiana y responden a la lógica de los “posibles narrativos”<sup>37</sup> y se liberan en ritmos binarios de mejoría-empeoramiento.

Pirrotta destaca el estilo narrativo de Adriana Assini que, con pocos recursos, consigue aportar gran información sobre los personajes, el contexto y el ambiente de la trama, ya sea a través del uso de adjetivos o léxico de diferente registro o incluso de neologismos que reflejan la realidad del habla napolitana:

Per ciò che attiene il versante formale del romanzo, viene confermata - se ce ne fosse bisogno - la perizia della Assini nella costruzione delle sequenze narrative serrate e incalzanti, la sua mirabile capacità nel caratterizzare con pochi tratti ambienti e atmosfere, di rendere mediante rapidi chiaroscuri, attraverso un aggettivo o un intercalare gettato nel discorso quasi apparentemente a caso, psicologie e temperamenti. L'uso linguistico del lessico, talvolta 'alto', tal'altra gergale o dimesso, con sconfinamenti nel neologismo, non è mai gratuito, concorrendo a calare gli accadimenti in cornici di palpitante realtà (Pirrotta 2003).

### ***Le evangeliste di Bruges***

En Brujas, un extraño grupo de ocho mujeres se reúne al anochecer, dejando a sus espaldas un mundo lleno de sospechas y fermentos, señales

---

<sup>37</sup> En *La lógica de los posibles narrativos*, el semiólogo francés Claude Bremond propone un modelo según el cual, a lo largo de la narración, al narrador se le ofrece una alternativa entre dos elecciones, por lo que narrar se reduce a la combinación de términos opuestos. Reconoce que, en toda narración, se establece un “conflicto” que entraña una “carencia”, desde la que hay que lograr un “mejoramiento” para eliminar los obstáculos que impiden la consecución del objetivo. (AAVV. *Análisis estructural del relato*. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires, 1970, pp. 87-110).

concretas de un cisma, el de Occidente, que habría provocado, como de hecho ocurre, graves e incurables laceraciones dentro de la iglesia.

La llamada “Compañía de la rueca”, se reunía desde Navidad hasta la Candelaria en banquetes nocturnos y clandestinos para verse y hablar, en un esfuerzo de compartir sus experiencias y fundirlas en una sola y única. Se intercambiaban libremente remedios, creencias y secretos que una de las compañeras escribía en el pergamino, al que todas llamaban “Los Evangelios”.

Estas evangelistas actúan con la racionalidad necesaria en cada momento: si alguna se deja llevar por la pasión amorosa, por ejemplo, es suficiente un rápido intercambio de saludos para verse aquella misma tarde y debatir el tema para buscar una solución entre todas.

En palabras de Salvo Ferlazzo, la novela de Assini es “Un bel romanzo, che spinge alla ricerca storica per comprendere la natura di quei fatti, e nello stesso tempo invita ad una seria riflessione sul senso di appartenenza e di identità” (Ferlazzo 2008). Topa, por su parte, enfatiza cómo con este trabajo Adriana Assini “ha dimostrato una non comune cultura, oltre che una perfetta conoscenza delle problematiche sociali del periodo, anche una adeguata cognizione mitologica e storiografica” (Topa 2004).

La novela fue reescrita y publicada con el título *La riva verde* en 2014. La nueva versión suprime y añade capítulos que, en cierto modo, afectan al desarrollo de la trama y, sobre todo, cambia los nombres de los personajes principales, así como el propio título. Mercedes Arriaga (2016: 147-154) destaca que los

personajes están caracterizados por el diálogo que mantienen entre ellos más que por sus acciones. Asimismo, hace hincapié en cómo la voz colectiva de las protagonistas es una novedad en el panorama narrativo, ya que normalmente, tanto la Historia como la novela histórica tradicional presentan a las mujeres de manera individual y aislada.

De hecho, la verdadera protagonista de esta novela es la “Compagnia della Conocchia”, en la que convergen lo individual y lo colectivo, a través de las relaciones de amistad, sororidad y solidaridad que se establecen entre ellas. Por otra parte, según sostiene Mercedes Arriaga (2016: 147-154), las mujeres que la forman constituyen en sí imágenes fragmentadas de la Diosa Madre, constituyendo hierofanias individuales de la misma.

En una entrevista concedida en febrero de 2016 a la editorial Elisir di parole, Adriana Assini reconoce que pretende que su novela suscite la reflexión sobre diversos temas, como la condición de la mujer, las relaciones entre las clases trabajadoras y el poder o las luchas internas de la sociedad. Asimismo, pretende enmendar estereotipos, o ideas erróneas, y pone como ejemplo el caso de las peregrinaciones a santos lugares, excusas que tomaban muchas mujeres que emprendían el camino, no por devoción, sino por su necesidad de sentirse libres, autónomas y, al mismo tiempo, ganar experiencia y entretenerse.

### ***Le rose di Cordova***

Adriana Assini vuelve a demostrar su particular capacidad de hacernos revivir la historia, en esta ocasión la de la España de los siglos XV–XVI, para

adentrarnos en la historia de Juana I de Castilla, conocida como Juana la Loca, hija de los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón.

Una vez más, la protagonista de la novela es una mujer “castigada” por los historiadores. Juana se ganó el apelativo de La Loca por sufrir, según la versión oficial de la historia, una enfermedad mental, una especie de esquizofrenia paranoide, dominada por ideas delirantes. Sin embargo, todo apunta a que los celos desmedidos de la joven Juana por el que fuera su marido, Felipe I El Hermoso, sirvieron de excusas para que, a la muerte de éste, Fernando el Católico la recluyera en Tordesillas por incapacidad regente, hasta que 45 años más tarde murió. La presunta incapacidad mental de Juana era esencial para legitimar en el trono castellano, primero a su padre Fernando y luego a su hijo Carlos, a fin de evitar que los adversarios del nuevo rey pudieran derrocarlo por usurpar un trono que no le pertenecía.

Es precisamente en este dilema histórico donde Adriana Assini marca el objetivo de su narración, dejando que sea el lector el que juzgue la propia locura de la protagonista en favor de la verdad de los hechos. Lo realmente novedoso de esta obra es que la narradora es un personaje externo a la historia, fruto de la fantasía de Adriana Assini: Nura, hija de un ministro del califa Boabdil, y esclava morisca convertida en dama de compañía de la princesa y rebautizada cristianamente con el nombre de Francisca.

Al principio, ambas protagonistas parecen antagónicas, pues confrontan dos culturas y líneas de pensamiento totalmente opuestas. Francisca sueña con su

corte califal y su libertad, mientras que Juana, con un marcado carácter anticonformista, es educada en un estilo de vida morigerado y cerrado.

La propia autora explica, en una entrevista realizada por Paola Dentone, cómo le surge la idea de escribir un libro sobre Juana de Castilla:

Nel corso di una ricerca in biblioteca, alle prese con *l'Opus epistolarium* di Pietro Martire d'Anghiera (cappellano di Isabella di Castiglia e storiografo ufficiale del "Nuovo Mondo"), mi soffermai sul resoconto di un drammatico episodio la cui protagonista era Giovanna, la terzogenita dei Re Cattolici, passata alla storia come la "Pazza" (Dentone 2014).

*Le rose di Cordova* fue publicada en 2007, reimpressa en 2009, en 2013 y en 2015 por la editorial Scrittura & Scritture. Fue traducida al castellano por Mercedes González de Sande en 2011 y publicada por la editorial Arcibel de Sevilla. Adriana Assini califica la traducción de excelente en la biografía publicada en su página web, aunque reconoce que es inevitable que parte de la expresividad del lenguaje se pierda en la traducción:

Non a caso si dice 'tradurre è tradire'. Le parole non hanno mai lo stesso suono, nemmeno la stessa lunghezza, e a volte anche il significato presenta sfumature diverse tra una lingua e l'altra. Un esempio: nella versione spagnola del mio romanzo *Le rose di Cordova*, la frase che in italiano recita 'se fossi stata più attraente',

in castigliano diventa 'si hubiera sido más atractiva'. Un'altra musica. (Le Piane 2013)

Mercedes González (2011) destaca que la escritora italiana presenta, de manera hábil y documentada, un cuadro detallado de la época, a la vez que realiza duras críticas contra el racismo, la xenofobia y la discriminación social, racial o de género. Asimismo, en el *Estudio Preliminar* de la edición castellana resalta que:

la novela ofrece una relectura de aquel momento histórico representativo de España, que, aun manteniéndose fiel a las fuentes históricas oficiales, insinúa, a través de esta nueva visión de los hechos, una legítima duda sobre la infundada locura de Juana. (González 2011: 33)

De *Le rose di Cordova* se han realizado numerosas reseñas literarias y comentarios críticos, tanto en italiano como en español. Elisabetta di Iaconi (2008) considera “mágica” la capacidad narrativa de Adriana Assini, de cuyas páginas se desprende una escritura límpida que da fe de una gran sabiduría compositiva, en la que los acontecimientos se reflejan como si se tratase de un diario meticuloso, escrito por un personaje femenino inventado, Nura, que permite al lector profundizar en la psicología más verosímil de la desafortunada Juana.

Graziella Falconi (2008) pone de manifiesto los múltiples modos de lectura que ofrece la novela, centrándose en lo que ella denomina “una sorta di rosa dei venti della follia”, que permite ir descubriendo los síntomas de esa



supuesta locura, un misterio que Adriana Assini no pretende resolver y que deja al interés propio del lector.

María Reyes (2012) destaca que *Le rose di Cordova* muestra “otra historia, una alternativa a la oficial, porque el punto de vista es distinto”. A través de Nura, el lector va descubriendo poco a poco el carácter de Juana, a la que Adriana Assini nos presenta como una mujer fuerte, con carácter, serena e independiente, que reconoce la desigualdad social con las mujeres de su época: “Desgraciadamente, no elegimos nosotros la época en que vivir, no obstante, deberíamos hacer algo para cambiar el momento en que nos encontramos” (Assini 2011: 128). María Reyes subraya como Adriana Assini reconstruye la vida de una mujer de hace 500 años:

Adriana Assini siente esa necesidad de rescatar a mujeres del pasado, aportando nuevos datos y demostrando que otra realidad es posible (...) Con gran habilidad escritora, Assini parte de una minuciosa documentación histórica con tintes ficticios y de interpretación personal, pudiendo así dignificar a todas aquellas mujeres maltratadas por la historia (Reyes 2012).

Fausta Genziana Le Piane (2013), en cambio, enfatiza que confronta al lector con el pasado, y, sobre todo, con un pasado de otro país. Destaca cómo la novelista crea un ritmo de lectura rápido al dividir la novela en capítulos, a la vez que despierta la intriga del lector por los avatares de la desafortunada protagonista. La aparente fragilidad del personaje principal contrasta con su inquebrantable fe, consecuencia de los continuos cambios de humor fruto, no de

su presunta locura, sino, más bien, de la melancolía de su vida. Esa locura es su propia arma de defensa.

Para Gian Stefano Mandrino (2013), *Le rose di Cordova* ofrece al lector una oportunidad única de introducirse en la dimensión histórica y adoptar una actitud de análisis de los diferentes aspectos históricos, humanos y existenciales. No se trata de una simple novela histórica, sino de una “riuscita proposta per ‘fare parlare la Storia’”. Nura no sólo constituye el eje vertebrador de la narración, sino también un acertado elemento narrativo para ofrecer una perspectiva más humana de aquellos hechos y personajes condenados al olvido por la propia Historia o víctimas de las habladurías histórico-populares. Se trataría, en palabras de Mandrino, de “un testo che dovrebbe essere adottato dalle scuole e dalle università, quale mezzo propedeutico e complementare per lo studio della storia e come esempio di divulgazione culturale” (Mandrino 2013).

Marika Bovenzi (2015) destaca la elegancia del estilo de esta novela, a su parecer “imperdibile, in cui viene messo a nudo l’animo di una Regina sofferente ricordata da tutti, nella storia, erroneamente come folle”.

Por su parte, Alba Giordano (2015) subraya la maestría de la escritora romana para escribir una biografía tan precisa de una joven rebelde y anticonformista que lucha contra las adversidades que amenazan su propia vida. Es evidente que conoce bien las estrategias y los recursos de la novela histórica, por lo que, como preámbulo de cada una de sus novelas, desarrolla un meticuloso trabajo de investigación y documentación, no sólo del contexto histórico, cultural o filosófico, sino explorando también los aspectos antropológicos en los que se

desarrollan, para descubrir los colores, los olores, los sabores, los usos y las costumbres.

### ***Un sorso di arsenico***

En esta novela ambientada en el siglo XVII<sup>38</sup>, Adriana Assini elige como protagonista a otra mujer, a la meretriz Giulia Tofana. En los anales de la historia aparece poca información sobre sus orígenes: no se sabe si era hija o sobrina de Teofania d'Adamo. Tampoco está muy claro si fue ella, a raíz de su aprendizaje con boticarios, o su propia madre, la que inventó la fórmula del Agua Tofana, un veneno cuya composición era desconocida, aunque se sospechaba que entre sus ingredientes se encontraba el arsénico y la cimbalaria si bien Teofania siempre defendía que se trataba de una mezcla de esencias vegetales. Giulia empatizaba con las mujeres de clases sociales bajas, a las que solía vender su pócima para liberarlas de un matrimonio difícil. Su negocio llegó a oídos de las autoridades papales, pero su popularidad entre sus conciudadanos la protegió de la detención, escapando a una iglesia donde recibió asilo, hasta que, finalmente, la apresó la policía para interrogarla por el rumor que se había expandido de que el agua de Roma había sido envenenada. Posteriormente, fue ejecutada en Roma junto con su hija, Girolama Spera, y tres ayudantes.

La novela refleja con fidelidad la Italia del siglo XVII y Adriana Assini ha sabido reconstruir hechos y personajes muy verosímiles, cuya psicología más profunda queda al descubierto para el lector. Quizás Giulia Tofana no fuera uno de los grandes personajes del siglo XVII, pero sí consigue alcanzar una notoriedad

---

<sup>38</sup> Publicada por Scrittura & Scritture: Nápoles, 2009.

relevante como para haber dado nombre a uno de los venenos más misteriosos y potentes de la época. La novela muestra, una vez más, el gran trabajo de documentación realizado por la autora para reconstruir con gran verosimilitud toda una época y sus personajes. La caprichosa voluntad de la historia ha querido que Giulia Tofana fuera recordada como una gran asesina, pero Adriana Assini vuelve a conseguir que el lector descubra el lado más humano de su protagonista, y sea él quien la juzgue y empatice con ella para entender qué puede guiar a una persona a actuar de determinada manera.

Francesco Peluso (2012) subraya la interesante caracterización de los personajes, especialmente de Giulia, a la que se nos presenta como “una feminista *ante litteram*, animata da spiccato spirito di indipendenza, volitiva, decisa, assolutamente certa delle proprie idee e del futuro che vuole per sé”.

*Un sorso di arsenico* es la primera novela de la autora traducida al inglés con el título *The Lady of Poisons*, que recuerda el título original de la primera edición con el título de *La signora dei veleni*. Adriana Assini publica en la web cultural *I caffè culturali* “Con occhi di nonna. Tradurre è davvero tradire?”, en el que presenta la traducción de su novela al inglés y analiza algunos aspectos destacables de la misma. Para ella, el principal inconveniente de cualquier traducción son los matices de los significados, que no siempre se corresponden entre la lengua origen y la lengua meta, por lo que el traductor tiene que tomarse la libertad de adaptar el contenido. Asimismo, al igual que dijera con *Le rose di Cordova*, defiende que la musicalidad de las palabras implica un poder evocativo que se pierde en la traducción. No obstante, reconoce que, sin la mediación de los

traductores, a los lectores se les niega el acceso a todo un mundo en lenguas por ellos desconocidas. En este caso, la traducción de Lorraine Irene Nicholson cumple con creces las expectativas de la escritora romana para lanzar su novela en el mercado anglosajón y llegar a un público más amplio y con cultura y mentalidad diferentes.

### ***Il mercante di zucchero***

En 2011, Adriana Assini publica *Il mercante di zucchero* (Scrittura & Scrittore: Nápoles) y sitúa la trama en Sicilia, siglo XVI, virreinato de España. Gianluca Squarcialupo, comerciante de azúcar y atún, perteneciente a una familia pisana residente en Palermo, consiguió levantar una revuelta para acabar con el poder oligárquico de la ciudad, en manos de las autoridades españolas y del virrey Héctor Pignatelli. El objetivo de Gianluca y de sus compañeros son los miembros del “Sacro Consejo”, los que en realidad tienen el poder local. El 24 de julio, durante la celebración de la fiesta de Santa Cristina, Gianluca pretende tender una emboscada contra los miembros del consejo, una vez se encontraran reunidos en misa en la catedral. Pero éstos, al haber sido informados sobre las intenciones de los rebeldes, permanecieron a salvo y no acudieron a misa. Entonces, enfurecidos, los rebeldes se lanzaron contra los jueces de la alta corte llevándolos a un trágico final.

Las familias más poderosas, especialmente los Imperatore y los Bologna, propusieron a Gianluca una tregua para hablar sobre una nueva estructuración del poder, citándolo el día 8 de septiembre en la Iglesia de la Anunciación. Ese día se celebraba la natividad de la Virgen María, por lo que en la iglesia estaban

presentes algunas congregaciones de la ciudad, con frailes vestidos de sayo y capucha. Una vez que todos se encontraban dentro de la iglesia, alguien dio la señal de bloquear la puerta y un grupo de frailes encapuchados, guiados por los Imperatore y los Bologna, se lanzaron sobre Gianluca y sus aliados, masacrándolos a puñaladas y acabando así con las revueltas. El episodio ha pasado a la historia con el nombre de “La masacre de la Anunciación”.

Adriana Assini nos presenta, en medio de todos los personajes, a Francesca Campo, esposa de Gianluca, que parece perdida en sus pensamientos pero que es, sin duda, su mejor arma para hacer que su marido se convierta en héroe de su sociedad.

Marina Caracciolo (2011) subraya el carácter coral y la maestría de Adriana Assini para describir un fresco de la época que embelesa al lector durante toda la novela. Para Gabriele Fanara (2011), el mérito de la escritora se basa en su capacidad de construir una novela estructurada sobre la realidad del siglo XVI.

### *Sogni diVini*<sup>39</sup>

El hilo conductor de esta pequeña joya de la narrativa de Adriana Assini es el vino, imagen sobre la que la autora construye profundas metáforas. En un tiempo y lugar no mencionado, dejado al amparo de la propia imaginación de los lectores, las ciudades están infestadas por la peste. Un príncipe de rostro desconocido es hospitalario y salva de la muerte de la enfermedad a todo aquél

---

<sup>39</sup> Assini, Adriana; *Sogni diVini*, Scrittura & Scritture: Nápoles, 2011.

que consiga delectarlo con un buen vino, capaz de evocarle la fascinación por tierras lejanas y cortes desconocidas.

Cuatro hombres deciden ayudarse mutuamente al emprender esta aventura: un comerciante, un caballero, un fraile y un capitán. El príncipe los recibe con un majestuoso banquete y tras darles a catar el excelente vino que su familia producía, pide a los viajeros que le hablen de ellos y de sus vinos. Finalmente, el príncipe los invita a pasar la noche en el castillo, alojándolos en la majestuosa biblioteca, donde ya se encuentran otras personas que habían llegado allí con el mismo objetivo.

Al despertarse a la mañana siguiente, los cuatro viajeros se encontraron al raso, sorprendidos de que el castillo y su príncipe hubieran desaparecido inexplicablemente. Un campesino que pasaba por allí les explicó que aquella era una tierra de hechizos, morada de espectros que, al caer la tarde tenían extraños poderes. Los cuatro viajeros, ya amigos, se separan y acuerdan quedar en el mismo lugar un año después, tras la vendimia, para llevar el mejor vino de cada cual.

La expresión alegórica queda servida en esta magnífica narración: la ayuda mutua, la compartición del placer de pasar el tiempo juntos, de intercambiar ideas y crecer es la moraleja final del encantamiento de los cuatro viajeros. Poca importancia tiene que fuera simplemente un sueño o una alucinación lo que experimentaron; lo verdaderamente importante es haber participado en ese sueño.

### *I racconti dell'ombra*<sup>40</sup>

La obra comprende seis cuentos unidos por el tema común del sueño y el deseo. Las historias narradas nos trasladan a lugares encantados y encantadores, llenos de magia y fantasía. Pese a su brevedad, los cuentos resultan densos y ricos gracias a un estilo refinado capaz de evocar mágicas atmósferas. El hilo conductor que une todos los cuentos es el tema del Tiempo: el que fluye y al que se quiere detener (en *L'eterno abbraccio del biancospino* y en *L'orologio di Norimberga*), el que hay que aprovechar al máximo para sobrevivir en la memoria del futuro (en *Sul Lago di Snagov*); el de los vivos y el de los muertos (en *L'ombra e Belle*) y al que hay que aprender a dar forma y encontrar sentido (en *Un rosso da re*).

Los protagonistas de los cuentos son personajes que emanan ya sea de la propia imaginación de la escritora como de la Historia o las leyendas populares, pero entre todos ellos existe el vínculo de la *sombra*, una metáfora de la angustia, la melancolía y la desilusión que fuerza a todos ellos a intentar alcanzar un sueño imposible a costa de un continuo sufrimiento.

En el primer cuento, *L'eterno abbraccio del biancospino*, la autora recupera la figura mitológica de Medea que se enamora de Werner, un relojero que acude a ella en busca de la eterna juventud después de haberse percatado del fugaz paso del tiempo. Pero el hechizo de Medea no sólo devuelve la juventud al

---

14 publicado en *Scrittura & Scritture*: Nápoles, 2012.



relojero, sino las ganas de retomar su propia vida y alejarse de ella, que tendrá que recurrir a sus poderes para que un espino acoja a Werner en un abrazo eterno. Mercedes Arriaga (2012) sostiene que en la Medea de Assini se funden los poderes de Circe y Viviana o Morgana, con el carácter enamorado y vengativo de la propia Medea, pero en clave matriarcal y feminista:

Medea es una mujer sin “circunstancias”, soltera, que va a identificarse y superponerse con otras dos famosas magas: Circe y Viviana o Morgana, la dama del lago, recogiendo y aunando los diferentes poderes que cada una de ellas ostenta: el de pensar-meditar-maquinar (Medea), el de transformar la naturaleza (Medea-Circe), el de retener y encerrar a alguien en un sitio (Circe-Viviana) (Arriaga 2012: 345).

El segundo cuento, *Il lago di Snagov*, comienza con la trágica muerte de la esposa del Conde Vlad Drácula, príncipe de Valaquia, al que parece no afectarle tan fatídico suceso. Sin embargo, su aflicción interior es intensa y sólo podrá canalizarla con ayuda de un misterioso monje que parece conocerlo bastante bien.

*L'ombra* (la sombra) es la protagonista del tercer relato de la obra. Es lo único que queda de Alarico I, que regresa para averiguar qué paso el día en que encontró la muerte y descubrir la traición de su escudero y mentor, Manfredi.

En *L'orologio di Norimberga*, el relojero Lukas Huber acude al castillo del conde Bencz para hacerle entrega del valioso pedido que le había encargado: doce relojes. Lo recibe una bella mujer, Margaretha Wogel, que lo retendrá durante algunos días con engaños y excusas sobre la ausencia del conde.

Finalmente, Lukas se percata de que se ha convertido en un prisionero del conde y Margaretha le confiesa que el conde falleció y ella asumió su identidad para mantener sus riquezas y el poder de su nombre, y que permanecerá retenido hasta que no consiga detener el tiempo.

*Un rosso da re* se centra en la historia de Vanni, un artesano vidriero de Toscana que vive obsesionado por encontrar la fórmula secreta para conseguir una determinada tonalidad del rojo. Su hijo, Duccio, tendrá que hacer frente a numerosos peligros en su camino en busca de dicha fórmula, pero además deberá superar la duda moral que se esboza entre la verdad y la mentira al tener que informar a su padre sobre la misión que le había sido encomendada.

La magia y el misterio protagonizan el último cuento, *Belle*, que narra la historia de una joven que vivió en Brujas hacía ya más de cien años y que, en una fría noche de invierno, desapareció en su barca, dejando sumidos en la más profunda tristeza a todos los jóvenes que se enamoraron de ella.

En estos relatos, la autora *empuja* al lector a entrar en el mundo de las sombras y a viajar a otras épocas en las que compartirá espacio con reyes, nobles, artesanos, brujas y mujeres misteriosas. Las largas y frías noches de invierno que envuelven los escenarios de todos los cuentos proyectan esa falta de luz que para Milagro Martín “indica también una búsqueda fundamental, la de la verdad, la de la realización de los sueños” (Martín 2013: 283).

### ***Perder la cabeza***

*Perder la cabeza* (Arcibel: Sevilla, 2013) es una trilogía de relatos cortos, publicado en una edición especial con prólogo y traducción al español de Mercedes Arriaga Flórez. El título de los relatos es un juego de palabras que hace referencia tanto al sentido literal, puesto que las protagonistas de los relatos son decapitadas, como al figurado de “salirse de lo común, de la norma, de la cotidianidad para aventurarse por caminos bizarros, perversos, criminales, pero, aun así y, de todas formas, libremente escogidos” (Arriaga 2013: 5), como le sucede a Salomé.

Las protagonistas de los tres relatos comparten una característica manifiesta en el texto: la soberbia, una cualidad que Adriana Assini considera positiva en una mujer, que les da fuerza para enfrentarse a sus destinos finales que, para ellas, son injustos. Así, Herodías, “a pesar de su soberbia” (Assini 2014: 13) se mostraba aterrada por su destino. Jane, por otra parte, acusa a su cuñada, Ana Bolena, de soberbia:

Ambos tenían algo que me impedía amarlos: la soberbia, en el caso de mi cuñada; la falta de pasión, en mi marido. (Ibid: 33)

La pequeña provinciana, Charlotte, también se muestra altiva y a la vez orgullosa de sus acciones:

Tanta soberbia había puesto en un aprieto a Fouquier-Tinville, que afiló sus armas. (Ibid: 62)

Asimismo, la belleza y la seducción son características comunes en todas ellas y, en principio, su arma más poderosa para ejecutar sus planes. Todas logran

sus objetivos a través de la sensualidad, destacando así el instinto más primitivo de los hombres, que se dejan llevar por la pasión, olvidando su capacidad de raciocinio. Pero entre las protagonistas y otros personajes femeninos se establece un elemento importante: la complicidad. Cada una de las tres protagonistas cuenta con un apoyo importante: para Herodías, su hija Salomé, es tan importante que no es sino a través de ella como la reina consigue acabar con su enemigo. Para Jane, Catherine es la cómplice perfecta para volver a la corte del Rey Eduardo VIII y recuperar la posición perdida años antes tras la acusación de la relación incestuosa entre su marido y su cuñada. Para Charlotte, el referente femenino hay que buscarlo en el libro deuterocanónico del Antiguo Testamento, el Libro de Judith.

Estas tres mujeres retan los estereotipos femeninos establecidos por la sociedad, pero pese a esa actitud desafiante, ellas muestran cierto recelo y temor a las consecuencias que pueden derivarse del ejercicio del poder en su contra.

El primer relato, *Danza cruel*, está dedicado a la princesa idumea Herodías, esposa de Herodes Antipas y madre de Salomé, a la que la Historia, y más concretamente los relatos evangélicos<sup>41</sup>, implica en la intriga que llevó a la ejecución de Juan Bautista. Adriana Assini abre este *caso histórico* para que el lector conozca también la figura de esas mujeres malvadas, pero que no han sido tratadas de manera ecuánime por la Historia, como sus homólogos masculinos.

---

<sup>41</sup> El historiador judío fariseo Tito Flavio Josefo recoge en el libro XVIII de su obra *Antigüedades Judías* (93-94) el relato de cómo Herodías, por su anhelo de distinción social, deja a su esposo Filipo y comienza una relación adúltera con su tío y cuñado, Herodes Antipas. Los evangelios de Mateos 14.1-12, Marcos 6.14-29 y Lucas 9.7-9 culpan a Herodías de la muerte del profeta, San Juan Bautista, por el odio que despertó en ella al reprender a Herodes por su unión con Herodías. Sin embargo, para Josefo, la causa de la muerte de San Juan responde al temor de Herodes por la gran influencia que el predicador tenía en la gente.

Herodías no deja de pensar en el final que podría suponerle la relación con su cuñado, por lo que intenta sobornar a los sumos sacerdotes para que éstos puedan acallar los duros ataques hacia ella “aunque sólo fuera por la gran influencia que ejercían sobre la plebe y sobre los poderosos” (Assini 2014: 13). Pero, en su intento de soborno, no puede sino provocar a los sacerdotes, perfumándose en mirra, sólo reservada para la unción sagrada. Esta actitud desafiante es incluso advertida por su hija Salomé, que le recrimina su falta de juicio al mantener esta postura:

¿Acaso has olvidado que a las mujeres de sentido común tiene que bastarles el incienso del templo? -, le dijo con una ironía descarada (Ibid: 16).

Pese a la aparente discrepancia de Salomé hacia la forma de proceder de su madre, entre ambas mujeres existe cierta solidaridad y apoyo. El baile seductor de Salomé consigue embelesar a su tío, que accede a concederle lo que le pide: la cabeza de San Juan Bautista, un trofeo no ansiado por ella, sino por su madre. Esta complicidad manifiesta entre madre e hija no forma parte de la narración evangélica sino de la inventiva narrativa de Adriana Assini, pero cumple con una función importante en cuanto que humaniza la relación madre-hija y convierte a ambas mujeres en víctimas de una sociedad patriarcal autoritaria que las priva de la libertad emocional:

¡Aquí está la cabeza que querías, es tuya! Cógela como una prueba del amor que te tengo y del que nunca voy a pedirte cuentas (Ibid: 26).

Adriana Assini insiste a lo largo de la narración en destacar el carácter rebelde de la protagonista. Su Herodías no es la *femme fatale* que usa su exótica belleza y sensualidad para acceder al poder, imagen que la Historia nos ha transmitido, sino que es una mujer de ideas libres, para quien la actitud y el pensamiento femeninos de su época responden a patrones sociales anquilosados, respaldados por una religión en la que el papel de la mujer permanece sometido a la autoridad del hombre. La relación de Herodías con su cuñado, Herodes, no es bien vista ni siquiera por las mujeres de mala fama de Jerusalén. En este punto, Adriana Assini deja entrever la fuerte oposición que se establece entre la forma de pensar de las mujeres religiosas y lo que piensa la protagonista. Para Herodías, esas mujeres no son sino “espíritus primitivos”, ya que desconocen que una relación de incesto implica lazos de sangre, lo que no se cumple entre su cuñado y ella. Juan Bautista concibe las relaciones de manera ortodoxa; ha renunciado, sin embargo, a seguir los patrones del mundo y se muestra en contra de todos aquellos que han aprendido a llevar una vida feliz:

Yo lo que digo es que hay algo equivocado y sucio en la cabeza de un hombre que renuncia a las mujeres y vive en el desierto como las hienas. (Ibid: 17)

Pero ese carácter aparentemente fuerte se debilita por el temor a un destino que se le presenta cercano y escrito. Herodías es consciente del castigo social que le espera, y su hija, Salomé, teme que la ausencia de su madre la obligue a someterse a la autoridad de su padre:

Salomé se encogió en un escalofrío de horror, imaginando a su madre caer bajo el peso de las piedras y a sí misma, privada de toda protección, obligada a mendigar piedad a su verdadero padre, a cuya autoridad se había sustraído voluntariamente. (Ibid: 15)

El segundo relato, *Mi nombre era Jane*, presenta a Jane Parker, vizcondesa de Rochford y cuñada de Ana Bolena, y a Catherine Howard, quinta esposa de Enrique VIII, ambas decapitadas bajo acusación de adulterio y alta traición. Habla de dos amigas que no se arrepienten y que pagan con su propia vida las consecuencias de sus actos. La Historia tradicional nos ha ofrecido la imagen de una mujer malvada a la que los celos por su marido y cuñada no le impiden acusar a ambos de mantener una relación incestuosa. Muchos historiadores coinciden en que el odio, la envidia y los celos de Jane hacia Ana son los motivos principales que motivaron a Jane a buscar la muerte de su marido y su cuñada. Autoras como Brandy Purdy (2007) y Phillipa Gregory (2007) hacen de Jane la protagonista también de sus novelas y, aunque éstas son consideradas por la crítica de dudosa exactitud histórica, ambas proyectan una imagen amoral y enfermiza de Jane que la lleva a la desintegración psicológica. Por el contrario, la Jane de Adriana Assini es una mujer en su sano juicio, que, en primera persona, invita al lector a adentrarse en sus pensamientos y descubrir poco a poco la causa de su final. La protagonista se exculpa a sí misma de la condena que la Historia le atribuye:

El rey perdió la paciencia y para quitarse de en medio a su mujer logró que la acusaran de crímenes infames. Entre sus culpas, la de incesto con George, su hermano, mi marido. (Ibid: 33)

Al igual que la protagonista de los otros relatos, el temor la conduce a desarrollar actitudes maléficas que sólo buscan la autosalvación. Jane reconoce no haber dudado en mentir para librarse de la muerte:

De lo que se decía por ahí de mí no me importaba, quería permanecer viva y alegre, por eso recurrí incluso a la calumnia cuando los jueces me pidieron que describiera la relación que unía a George con su hermana. (Ibid: 33)

También se muestra fría ante la muerte de su marido y su cuñada y busca justificación en la soberbia de Ana y en la falta de pasión de George. Para mantener su estatus y condición social, Jane busca el apoyo de otra mujer, Catherine Howard, con la que establece una alianza y con la que mantiene una estrecha relación de confianza:

A las dos nos gustaba llegar a lo más alto, nos gustaban los sueños de grandeza, los desafíos imposibles. Ni yo ni ella permitíamos que un escrúpulo nos arruinara el día, y para ambas la lealtad era un concepto variable, que dependía de las circunstancias. (Ibid: 37)

Estaremos siempre unidas, como la rama a su árbol, me dijo la nueva reina cuando estábamos a solas. (Ibid: 41)

Pero esta solidaridad femenina no se presenta como una cualidad inquebrantable de la relación entre ambas mujeres. El choque de intereses de Jane, por mantener su estatus social, y de Catherine, por mantener su relación con Thomas, hace tambalear el principio de lealtad que se prometían:



Sabes que soy capaz de todo. Quítame a Thomas y yo me vuelvo loca y confieso todo. (Ibid: 48)

El tercer relato, *Una muchacha de provincia*, está dedicado a Charlotte Corday, conocida por haber asesinado a Jean-Paul Marat, activista jacobino de la Revolución Francesa. Adriana Assini nos traslada al juicio de la joven mujer para que el lector *escuche* en primera persona la declaración de la acusada. A través de esta protagonista, reivindica para las mujeres el mismo derecho que tienen los hombres a participar de la locura de la Revolución. La joven Charlotte se retrata como una mujer fuerte y con carácter que consigue tomar las riendas de su vida y llevar a término el ideal por el que luchaba. En ningún momento se muestra amedrentada, sino que “se erguía con aires de orgullo, como si las injurias fueran medallas al valor, capaces de aumentar sus méritos” (Assini 2014: 57). Para Charlotte, su acto era una manera de demostrar que mujeres y hombres son iguales:

Por fin he podido demostrar que la mente y la virtud no tienen sexo. ¿Quién podría negar que he actuado como un hombre, mejor que un hombre? (Ibid: 61)

De la misma manera que las mujeres de los relatos anteriores, la protagonista se revela también contra las normas sociales que su sociedad ha impuesto para ella, y que le impide participar en la política:

Pero ella, sin preocuparse, siguió declarando que había probado siempre algo de hastío hacia sus coetáneas, a las que echaba en cara

perder el tiempo en frivolidades, dando pretexto a los hombres para que las consideraran simples adornos, incapaces de participar en la res pública. (Ibid: 62)

Para llevar a cabo su plan, Charlotte se inspira en un personaje histórico bíblico, Judith, y como hiciera ella, seduce a su enemigo para que, en el momento que está desprevenido, pueda acabar con su vida. En ningún momento muestra arrepentimiento, sino que, por lo contrario, considera que ha cumplido con su deber.

Con el final de este relato corto, Adriana Assini marca también la reflexión lapidaria sobre la injusticia a la que deben enfrentarse las mujeres. Pese a que Charlotte intenta justificar su delito como un acto necesario para salvar la revolución, el pueblo no se apiada de ella, sino de su víctima, Jean Paul Marat, al que todos consideran “amigo del pueblo” (Ibid: 67).

Adriana Assini hace una relectura de estos tres personajes, que permite que el lector descubra su lado más humano. Como indica Mercedes Arriaga en la introducción de la obra, Adriana Assini busca la implicación del lector, proporcionándole los elementos que no han sido considerados en el gran juicio que la Historia oficial ha celebrado. La escritora romana no nos presenta a tres mujeres malvadas, sino a tres mujeres con determinación, coraje y, sobre todo, dispuestas a defenderse. De esta manera, dejan de ser viles monstruos históricos para convertirse en madres, amigas y compañeras, y que, a través de esta relectura, pueden convertirse en iconos de la libertad femenina. Mujeres que dejan

de ser objetos, para tomar las riendas de sus vidas, asumiendo, al mismo tiempo, todas las consecuencias que se derivan de sus actos.

### **Otros relatos cortos**

Adriana Assini también ha publicado otras narraciones cortas en formatos diferentes. En 1998, la editorial Tracce publica una antología de relatos breves titulada *La parola delle donne*, que incluye *Fiori di loto*. La revista *Scorpione letterario* publica en 2004 *Una ragazza di provincia*. Esta historia será finalmente incluida en su traducción al castellano en la obra *Perder la cabeza* (2013). En 2006 la revista *Silarus* publica *La rivoluzione in tazza*, clasificado en el tercer puesto para el premio homónimo de la revista. El último relato corto fue publicado en 2013 en “Raudem” (Revista de Estudios de las Mujeres) con el título de *La ribelle del Balaton*, dedicado a Isabel Báthory.

### ***Un caffè con Robbespierre***

En marzo de 2016, se publica la más reciente novela histórica de Adriana Assini, *Un caffè con Robbespierre* (Scrittura & Scritture: Nápoles), que para Le Piante (2016) representa “una nuova sfida al femminile”. En esta ocasión, nos transporta a París de 1793, en plena Revolución francesa. La inquieta Manon, modista, y su esposo Bertrand, un cocinero refinado, se ven envueltos en el discurrir de la Historia, sintiéndose cada vez más alejado el uno del otro: él anclado en el pasado y en los valores del Antiguo Régimen; ella atraída por el credo jacobino que predicaba Maximilien de Robespierre, carismático jefe de la Revolución y vecino de su barrio.

Manon se revela contra la revolución que emprende su cruzada contra las mujeres, cerrando los clubs femeninos con la intención de hacer callar las voces de las mujeres. Manon ansía poder llamar la atención de Robespierre sobre la causa femenina. En esta novela, Adriana Assini vuelve a rescatar a un personaje histórico, pero en esta ocasión a un hombre al que la Historia injustamente ha tachado de decapitador, si bien, la mayoría de las condenas a muerte no llevaban su firma. En cierta manera, encontramos un Robespierre “reevaluado” como promotor del sufragio universal y de otras leyes que buscaban la igualdad de la población (Biocalti 2016).

Mandrino (2016) destaca la madurez alcanzada por Adriana Assini en esta obra en la que los personajes, el estilo y la historia se mezclan para crear una conciencia que conduce a la introspección y ofrece un ejemplo de “*storia vissuta*”. Resalta la gran novedad de establecer una relación entre un hombre y una mujer desde una perspectiva “moderna” y que puede dar luz verde a escenarios de estudio de las relaciones y comportamientos humanos.

En la construcción de esa historia de amor y desamor, Adriana Assini recurre por primera vez al uso de la epístola. La continua correspondencia entre Bertrand y Manon dotan la narración de fluidez a la par que acerca al lector a la psicología más íntima de los personajes. Los protagonistas se vuelven más cercanos, y es más fácil analizar sus inquietudes y pensamientos. Además, la unidireccionalidad de la comunicación permite a los personajes hablar de manera particular sobre cualquier asunto sin la interrupción del interlocutor, lo que facilita

la transmisión de la información, y, en el caso de la novela, la sinceridad entre la pareja. El lenguaje, de esta manera, se dulcifica.

## 2.2. LA RECEPCIÓN DE ADRIANA ASSINI EN ESPAÑA

Si bien es cierto que Adriana Assini había tenido algunos contactos con España antes del 2008, cabe destacar que fue su presencia en el “V Congreso Internacional del grupo de investigación “Escritoras y Escrituras”, celebrado en la universidad de Bérgamo durante el 27 y 28 de noviembre de 2008, donde la autora tuvo ocasión para darse a conocer ante un vasto público de investigadores españoles, en su mayoría italianistas, con quien, desde ese momento, seguirá manteniendo estrechos lazos e innumerables colaboraciones... En este congreso, la escritora presenta su novela, *Le rose di Cordova*, en la que elige como protagonista un personaje histórico español, Juana la Loca. Esta elección facilita la conexión necesaria para que los lectores españoles comiencen a conocer a la escritora romana. En una entrevista concedida a Pasquale Matrone<sup>42</sup>, reconoce su intención de que el público español conozca su obra, inspirada en un personaje femenino de la historia de España:

Quando ho pubblicato il romanzo le Rose di Cordova, dove si narra di Giovanna La Pazza ho cercato una libreria italiana a Madrid. Il mio spirito d'iniziativa è stato premiato. La libreria, peraltro molto attiva e ben organizzata, c'era e ne era proprietario l'istituto di cultura italiano. (Matrone, 2013: 29)

Esta primera presentación en Madrid supone la presentación de Adriana Assini en nuestro país. La novela es finalmente traducida al castellano en 2011

---

<sup>42</sup> Entrevista realizada en febrero de 2013 para la revista literaria *Nuova Tribuna Letteraria*.

por Mercedes González de Sande, quien subraya su intención de contribuir a la difusión de la obra de la autora en España:

Y esto es, precisamente, lo que pretendemos con esta primera edición es español de una de sus novelas más representativas: que las obras de Adriana Assini obtengan también en España el mismo éxito que están obteniendo en Italia, ayudándola a encontrar entre nosotros, los hispanohablantes, a aquel lector aventurero, curioso y crítico con el que quiere comunicar su maravilloso arte. (González 2011: 29)

A partir de esta “*eccellente traduzione e studio preliminare*”<sup>43</sup>, Adriana Assini comienza a presentar su novela, y, por extensión, el resto de sus obras tanto literarias como pictóricas, en las Universidades de Sevilla, Salamanca y Almería.

Como introducción a *Las rosas de Córdoba*, Mercedes González (2011) presenta un estudio preliminar estructurado en tres secciones bien diferenciadas. En primer lugar, la traductora describe el pensamiento artístico y literario de Adriana Assini y presenta al lector los patrones principales de su pensamiento y de su *modus operandi*, para que pueda comprender la trama de la novela y el lugar que la escritora ocupa dentro del grupo de novelistas femeninas del panorama cultural de la Italia actual:

Adriana Assini constituye otro ejemplo más de las nuevas mujeres intelectuales, implicadas en el mundo cultural de sus países que con

---

<sup>43</sup> Así define Adriana Assini la traducción de Mercedes González de Sande en su página web <http://www.adrianaassini.it/index.php/biografia/>

sus escritos y su inmensa actividad cultural y social contribuyen a reivindicar el lugar que a las mujeres hasta hace muy pocos años no se les permitió ocupar a lo largo de la historia. (Ibid: 7)

Entre sus características más destacables, Mercedes González señala la humildad de la escritora, a la que satisface la venta de algún ejemplar de su obra por el significado que este acto implica: suscitar la curiosidad y el interés de alguien que quiere acercarse a su arte y pensamiento. Además, destaca la necesidad que siente la novelista de descubrirse a sí misma a través de la observación y confrontación con los demás, tanto como conducta de vida como medida para empezar a escribir.

Adriana Assini considera el interior humano el punto de partida de su literatura y de su pintura, motivo por el que explora la psicología de sus personajes y los presenta al lector de una manera tan natural y cercana que éste es capaz de sentirse vivo dentro de la propia obra. Este rasgo tan característico es lo que, según González, convierte las obras de Adriana Assini en

una mezcla entre novela y ensayo histórico, rigurosamente documentadas y procurando atenerse en todo momento a la realidad de los hechos y personajes narrados; pero, a su vez, con un toque de invención o de interpretación personales, que distingue su historia de las demás versiones. (Ibid: 24)

La segunda parte del “Estudio preliminar” se centra en la novela. Analiza el contexto histórico, la estructura y trama, los personajes y el estilo literario. Para



González, la escritora acierta al rescatar “otra de las muchas mujeres a la sombra a las que aún se debe rendir justicia” (Ibid: 31), convirtiéndola en protagonista de una novela que, aunque enmarcada dentro de los patrones de la historia oficial, se construye a partir de la historia común que los propios protagonistas crean, y que permite reflejar todo lo que los documentos oficiales no consideran. Se ofrece, así, al lector la oportunidad de extraer sus propias conclusiones y cuestionar lo que la Historia presenta como incuestionable. Destaca también la exquisitez y exactitud de su documentación para conformar la trama general de la novela, pero, sobre todo, la verosimilitud de los personajes y sus diálogos, hasta el punto que “da la impresión de que pudieran ser, incluso ciertos” (Ibid: 39). Por ello, una de las características más elogiadas de la novela es la construcción de los personajes:

Uno de los méritos más destacables de la novela es la caracterización y el complicado entramado psicológico de los personajes, que Adriana Assini desnuda minuciosamente ante la mirada atenta del lector, quien, a medida que va leyendo las páginas de la obra, gracias a la habilidad de la escritora, irá descubriendo cada una de sus peculiaridades, conocerá los lados más recónditos de su personalidad, e irá, incluso, compartiendo con ellos sus sentimientos y sus emociones, como si fuera testigo directo de cada uno de sus actos. (Ibid: 48)

Finalmente, el estudio incluye una breve biografía de Adriana Assini, así como una relación de sus obras literarias publicadas, premios y reconocimientos recibidos y algunas de las exposiciones de su obra pictórica.

En marzo de 2012, María Reyes Ferrer participa en el XIV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas “Las huellas del pasado en la cultura italiana contemporánea”<sup>44</sup>, celebrado en la universidad de Murcia y presenta su trabajo sobre los personajes femeninos de la obra *Le evangeliste di Bruges*. Analiza cómo estos buscan la unión y la sororidad como medida de rebeldía contra la incompreensión y represión social de una época que etiqueta como “brujas” a toda aquella mujer que muestra interés por formar parte del mundo del conocimiento y la cultura:

Y así, trasmitiéndose a lo largo de los años, de generación en generación, se ha justificado un ataque de género por el que las mujeres pasaron a la historia como personajes crueles, y no como mujeres independientes, curiosas y sabias como muchas de ellas realmente fueron. (Reyes 2012: 130)

En octubre del mismo año, participa también en el Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM)<sup>45</sup>, celebrado en Sevilla. En su discurso, se centra en la reescritura de la Historia como punto de partida de las novelas de Adriana Assini, destacando el interés de la escritora por rescatar la historia personal de sus protagonistas para acercar al lector a lo que considera su verdadera historia. Como sostiene, “Assini utiliza la literatura y la historia para dar vida a sus novelas históricas (...) Esa historia oficial es en parte (de)construida por la autora, mezclando ficciones y fantasías, lo verdadero con lo

---

<sup>44</sup> Reyes, María. “De brujas y mitos. La peculiar *Compagnia della Conocchia* como espacio de reflexión sobre la condición femenina”. Murcia: 2012.

<sup>45</sup> Reyes, M. “Reinterpretando la historia a través de la palabra: Otra historia es posible”. Sevilla: 2012.

verosímil, mostrando su parte de escritora y su parte de historiadora” (Reyes 2014).

En 2013, Mercedes Arriaga se encarga de la edición y traducción de la segunda obra de Adriana Assini en castellano, *Perder la cabeza*<sup>46</sup>. En el prólogo de la edición, “Adriana Assini, donde la Historia Oficial se detiene,” la editora explica cómo los tres relatos breves que componen esta obra describen a mujeres tenaces y determinadas a conseguir sus objetivos que huyen de la pasividad:

Adriana Assini nos proporciona los motivos que la Historia oficial no nos ofrece, colmando así el vacío que nuestra cultura ha dejado cuando se trata de mujeres que hicieron o participaron en esa Historia. (Arriaga 2013: 8)

Adriana Assini trasporta al lector a la intimidad de esas mujeres para que, como lectores, podamos oír y ver sus voces y pensamientos.

Ese mismo año, Mercedes Arriaga codirige junto con Salvatore Bartolotta, profesor de la UNED, el X Congreso Internacional “Ausencias: escritoras en los márgenes de la cultura”. Además, preside la conferencia de clausura, en la que presenta la trilogía de relatos breves *Perder la cabeza*, de Adriana Assini. En ese mismo congreso, María Reyes<sup>47</sup> aborda la novela histórica italiana desde una perspectiva femenina, reconociendo la labor que empiezan a realizar las mujeres que luchan por construir su lugar en la historia y en la literatura.

---

<sup>46</sup> Publicada por ArCiBel editores en 2013. La portada y las imágenes interiores son obra de la propia Adriana Assini.

<sup>47</sup> Reyes, M. “Presencias literarias, ausencias históricas: rescatando figuras femeninas del pasado de la mano de escritoras italianas”.

En 2014, Mercedes Arriaga presenta *La riva verde* a los lectores españoles<sup>48</sup>. Ese mismo año, Mercedes González publica un artículo<sup>49</sup> en el que reescribe algunos aspectos del estudio preliminar incluido en *Las rosas de Córdoba*, a la vez que añade un análisis del cromatismo presente en las obras literarias y pictóricas de la escritora. Para ella, el color y el juego de luces se convierten también en protagonistas de las obras y pueden reflejar tanto el estado de ánimo de los personajes como anticipar los diferentes momentos descritos.

En 2014, María Reyes discute su Tesis Doctoral “Estudio de la novela histórica italiana femenina contemporánea. Una nueva perspectiva de la historia y de la novela histórica a través de la obra de Adriana Assini”<sup>50</sup>. En su introducción, define como objetivo principal de su investigación “sacar a la luz y demostrar la existencia de una novela histórica italiana” (Reyes 2014: 6), y toma a Adriana Assini como ejemplo de este género literario, ya que “sus novelas se podrían considerar como un modelo de novela histórica femenina en la que se entrelaza minuciosamente la historia y la ficción, para desafiar los silencios de las mujeres del pasado” (Reyes 2014: 6). El trabajo de investigación está dividido en tres secciones. En primer lugar, se parte de una breve introducción sobre el género de la novela histórica en italiano para afrontar el tema de la escritura de la Historia en femenino y poder situar así a Adriana Assini en el contexto cultural de la Italia contemporánea. En segundo lugar, se analiza la relación entre mujer e Historia, así

---

<sup>48</sup> Mercedes Arriaga presenta la novela en el Istituto di Cultura Italiano de Barcelona en 2014 y, en octubre del mismo año, en la Universidad de Córdoba, en el marco del XV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas “El Mediodía italiano: Reflejos e imágenes culturales del sur de Italia”, donde presenta “Oralità e coralità: La riva verde di Adriana Assini”.

<sup>49</sup> González De Sande, M. “Pintura y literatura: el universo poético de Adriana Assini”, en *Archivum*; LXIV, 2014, pp. 163-186.

<sup>50</sup> Tesis dirigida por Mercedes Arriaga Flórez y Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado.

como también la relación entre mujer y Literatura, centrándose en la novela histórica y, más específicamente, en la novela histórica femenina. Finalmente, la investigación se centra en Adriana Assini y, tras un completo recorrido por la vida y obras de la escritora romana, focaliza su atención en el análisis de los personajes de sus novelas, especialmente en las mujeres, para describir el universo femenino, la condición de mujer y su rebelión sociocultural. María Reyes concluye que las obras de Adriana Assini “contribuyen a la elaboración de una nueva lectura de la historia y también de las mujeres que vivieron en ella, desmitificando a la mujer-monstruo, a través de la subversión e inclusión de la mujer en el discurso historiográfico oficial” (Reyes, 2014: 352). Defiende que la escritora presta atención a la “historia particular” de estas mujeres, para destacar aspectos de sus vidas que la “historia general” no ha considerado importantes para transmitirlos. Por otra parte, también destaca cómo no elige sólo personajes femeninos, sino también masculinos, a los que interpreta dentro de un discurso femenino/feminista. Con ello, puede concluir que el trasfondo de las novelas refleja la imperiosa necesidad de las mujeres de rebelarse contra las imposiciones patriarcales y masculinas, convirtiéndose en dueñas de sus propias decisiones y, para ello, deberán implicarse en una complicidad común que las haga fuerte en su lucha. Los argumentos de las novelas se ajustan a los patrones de las novelas históricas femeninas en general y de la historiografía feminista ya que la escritora busca contribuir a la construcción de una identidad femenina común. María Reyes coincide con Marotti (1999) en su afirmación de que las mujeres no tienen esa “*época dorada*” a la que aferrarse para construir su identidad. Por eso, la novela

se convierte en el instrumento idóneo para dejar de hablar de “ella” y hablar de “yo”, y contar la historia en primera persona, como los personajes de las obras de Adriana Assini, a la que considera un pilar fundamental en el rescate de la mujer y en la construcción de su nueva imagen e identidad (Reyes 2011: 120). Asimismo, remarca cómo la autora elige a mujeres cuyas vidas están marcadas por un injusto juicio masculino y convierte al lector en el juez último de la injusticia cometida contra estas mujeres elegidas.

Este trabajo de investigación citado diferencia entre los personajes históricos y los ficticios de las novelas, prestando especial atención al objetivo principal que la escritora proyecta para cada grupo de personajes: según María Reyes, Adriana Assini busca, por una parte, desmitificar a los personajes históricos y, por otra parte, reflejar, a través de sus personajes ficticios, cómo podría ser la vida normal de una mujer y que la Historia no ha tenido interés en considerar. La tesis representa una investigación sobre la autora italiana, a la que ha analizado y comentado en diversos congresos y seminarios celebrados en España.

En 2014, María Reyes publica un interesante estudio de los personajes históricos femeninos que aparecen en la obra de Adriana Assini, y en el que vuelve a destacar la intención reconstructora de la historia por parte de la escritora, que intenta recuperar la pequeña historia, cotidiana e íntima para penetrar psicológicamente en el personaje y revelarlo al lector.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Reyes, M. “Mujer y poder: reinas, condesas, aristócratas e indómitas guerreras”, en *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*. Murcia: 2014.

En noviembre de 2015, la editorial Scrittura & Scrittura publica *The Lady of Poisons*<sup>52</sup>, que constituye la primera incursión de la obra literaria de Adriana Assini y por tanto, de su pensamiento, en el ámbito cultural y literario anglosajón.

En diciembre de 2015, Adriana Assini también ocupó un papel relevante en el XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras “Locas. Escritoras y Personajes Femeninos Cuestionando Las Normas”. Mercedes González de Sande analizó la “locura” de Juana I en *Le rose di Cordova* y Joemi Burgos Díaz realizó una “cartografía feminista” de la obra de la escritora.

Un año después se organiza las Jornadas Internacionales “Intersecciones: relaciones entre artes y literaturas desde una perspectiva filológica (Sevilla, 14 y 15 diciembre 2016), en las que Adriana Assini pronuncia su conferencia inaugural, “Pintar y escribir. Dos caras de la misma moneda” y María Reyes Ferrer analiza la relación entre la literatura y la pintura en la obra de la escritora.

La repercusión de Adriana Assini en el panorama cultural español debe mucho también a la propia escritora, que ha participado activamente en conferencias para explicar en primera persona su pensamiento y obras. En 2010, la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla celebró la Jornada “Creación y Pensamiento para la Igualdad” en la que la escritora hizo un repaso a gran parte de su producción pictórica en una presentación titulada “Mitos e Iconos femeninos: contra la violencia simbólica”<sup>53</sup>. En la introducción a su presentación, ya destaca que a las acuarelas encomienda las historias que relatan su propia

---

<sup>52</sup> La traducción al inglés del original italiano es de Lorraine Irene Nicholson, y sólo está disponible en formato epub para lectura digital.

<sup>53</sup> Puede verse la presentación visual en la web <https://vimeo.com/14466956>.

visión del mundo, en el que lo que prevalece son los sueños, los mitos y las leyendas. En sus pinturas, las mujeres son también las protagonistas, porque son figuras a las que quiere redescubrir porque los hombres las han relegado a la sombra.

En 2011, clausura el ciclo “Encuentros con Escritoras: Oriente y Occidente a través de la Literatura Femenina”, celebrado en la Universidad de Almería<sup>54</sup>, en el que destaca los prejuicios misóginos de algunos historiadores. Por ello considera que la Historia está llena de falsedades, especialmente en referencia a las mujeres y propone ennoblecer a las mujeres difamadas. El 6 de mayo de 2013, presenta en la Universidad de Oviedo, una conferencia titulada “Juana di Castiglia e le altre. Idee per riscrivere la storia dalla parte delle donne”. Durante los cursos académicos 2012-2013, su novela *Le rose di Cordova* es lectura obligatoria para los alumnos de Lengua y Literatura italianas de tercero y cuarto. Además, David Vieira Fernández, tutorizado por Mercedes González de Sande, discutió en 2014 su trabajo de fin de grado ““*La Ribelle del Balaton*, di Adriana Assini: problematica e metodologia della sua traduzione allo spagnolo”.

En julio de 2015, la autora se convierte en el eje vertebrador del congreso “Reescrituras y hermenéutica en la literatura italiana: homenaje a Adriana Assini”<sup>55</sup>, en la que intervienen, además de Mercedes Arriaga, quien describe al lector implícito en la obra de Adriana Assini, ponentes como Milagros Martín Clavijo, profesora titular de la Universidad de Salamanca, que presenta un análisis

---

<sup>54</sup> Assini, A.; “Literatura femenina y memoria histórica”. Sevilla: 2011.

<sup>55</sup> El autor de esta tesis también participó en el congreso analizando el personaje de Isabel Báthory en la novela de Adriana Assini.



detallado de *I racconti dell'ombra*; Joemi Burgos Díaz, de la Universidad de Puerto Rico, que se centra en las acuarelas para hablar de cuerpos, violencia y redención; y el doctor de la Universidad de Sevilla, Daniele Cerrato, que refleja la relación entre mujeres y vinos en sus obras, especialmente en *Sogni di Vini*. El congreso incluyó una mesa redonda con la propia Adriana Assini, que respondió a las dudas, inquietudes y curiosidades que el público presente siente por su obra.

En una entrevista concedida a Girolamo Terracini para la revista “Leggere Tutti”, Assini manifiesta sentirse emocionada tras una experiencia única:

una grande emozione per un'esperienza straordinaria e anche insolita, se si considera che nel nostro Paese siamo abituati a veder celebrare gli artisti e gli scrittori solo all'apice del successo, o ancor meglio, solo dopo che sono passati a miglior vita...”<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Leggere Tutti, n° 98, agosto-septiembre, 2015, pág. 63.

## **CAPÍTULO III. DE MONSTRUO A MUJER: *IL BACIO DEL DIAVOLO. STORIA DELLA CONTESSA SANGUINARIA?***

### **3.1. BELLEZA Y COSMÉTICA EN LA BAJA EDAD MEDIA Y LOS PRIMEROS SIGLOS DE LA EDAD MODERNA**

Los cánones de belleza femenina sufrieron una serie de transformaciones desde finales de la Edad Media, dando lugar a nuevos patrones de aspecto y gusto e ideales de lo bello y erótico. La belleza empieza a considerarse un atributo imprescindible para mantener la posición social. La envoltura exterior del cuerpo se convertía en espejo del interior. Por ello, las mujeres se afanaban por hacer que su aspecto siguiera los patrones prácticamente inmutables. Isabel Báthory, protagonista principal de la novela, se presenta como una mujer “de belleza quasi imbarazzante” (Assini 2004: 11) que se preocupa por mantenerse joven y bella. Aun habiendo contraído matrimonio, su cuidado y atención a su imagen personal era diario, algo que socialmente resultaba como un acto de osadía y rebeldía:

Poi, sposa, aveva respinto il dovere della modestia ricoprendosi di pietre preziose come di schegge di esterilità e seppellito ogni pudore sotto palmi di broccati, sete e organze mazzate (Ibid: 22).

Las críticas sociales eran habituales hacia la noble señora por estas prácticas, especialmente una vez que ya había enviudado, es decir, cuando su

belleza no servía para acrecentar la fama de su marido, sino simplemente para ella misma:

Ancora una volta, s'attirò le critiche del villaggio e della sua stessa corte, perché, pur essendo vedova e ormai vicina ai cinquant'anni, pretendeva di figurare meglio della sposa. (Ibid: 107)

En este momento, las mujeres empiezan a utilizar los libros de “secretos” y recetas que habían comenzado a proliferar en toda Europa a mediados del siglo XV; aunque desde la Iglesia y sus panfletos se reprochaba a las mujeres el usar maquillaje, especialmente a las de clases sociales acomodadas, que eran las únicas que podrían utilizarlo y para quienes los cosméticos eran esenciales. Para las demás mujeres de otras clases sociales los polvos y perfumes se consideraban un signo de vanidad e incitación a la lujuria. Pese a ello y con independencia de las clases sociales, todas las mujeres estaban de acuerdo en que era necesario “mejorar” su apariencia, usando mezclas cosméticas, que podían incluso resultar perjudiciales.

Además de esta advertencia sobre los efectos secundarios del maquillaje, a las mujeres pintadas se las acusaba también de “alterar el rostro de Dios”, ya que, según las enseñanzas de la Iglesia, Dios había creado al ser humano a su imagen y semejanza. Pero, realmente, el mayor poder del maquillaje para los hombres era el de ser capaz de esconder un cuerpo viejo o demacrado bajo una careta de belleza juvenil. El maquillaje era un signo de desmesurada soberbia: la mujer que se pintaba o escondía las señales del envejecimiento era una imagen que pretendía mejorar la imagen que Dios le ha dado, hasta tal punto de verse capaz de alterar

las leyes del tiempo que sólo Dios podía controlar. En este aspecto, Adriana Assini compara a la condesa con Jezabel, princesa fenicia de Sidón del siglo IX antes de Cristo, y la denomina “novella principessa di Sidone” (Ibid: 44). El paralelismo entre ambas mujeres es notable, ya que históricamente Jezabel es retratada como una prostituta traidora que corrompe a Israel y se opone a los mandamientos de Dios, pero también puede interpretarse como una mujer decidida a negarse a las imposiciones religiosas y culturales de su marido, el rey israelí Ajab. Un estudio más profundo del personaje bíblico revela mayores coincidencias entre ambas mujeres, como dueñas de su propio destino y de las riendas de sus propias vidas, con una educación exquisita y capaces de lograr el respeto, la admiración de sus propios esposos.

El lector conoce a una Isabel Báthory diestra en el uso del maquillaje y los coloretes, que ansía tener una tez tersa y blanca:

Erzsébet si passò una pasta nera attorno agli occhi, poi una polvere bianca sulle guance, sul collo e sui seni, per rendere più luminosa\_e chiara la sua carnagione. Infine si cosparses gli abiti e i capelli con fine essenza di rose. (Ibid: 44)

[...] Erzsébet ambiva a rendere ancora più bianca la sua carnagione e per questo faceva venire apposta certe polveri dalle cave di calcare di Fertórakos. (Ibid: 81)

La obsesión por la belleza de la condesa era en parte una forma de mantener su inmortalidad. Por ello, recurre a un retratista para que se encargue de plasmar su belleza:

Il tempo deturperà questa mia bellezza fino a negarla, come se non fosse mai stata. Ma prima di allora io l'avrò consegnata intatta, per tutti i tempi che verranno, alla immobile perfezione di una tela!  
(Ibid: 116).

Pero, además del maquillaje, el uso de accesorios y perfumes también era habitual que utilizara complementos para resaltar su feminidad:

Indossò perle, vesti schegge d'oro e per rendere più seducente lo sguardo, stillò nelle pupille una prodigiosa mistura ottenuta dalle foglie della belladonna (Ibid: 44).

Instrumento esencial para la condesa, hasta el punto de poder convertirse en un propio personaje de la novela por sí mismo, es el espejo, que, tradicionalmente constituye un elemento vinculado a la mitología, a las supersticiones y al mundo de los espíritus, como una ventana al mundo de la oscuridad. Además, socialmente, el espejo era un utensilio sólo accesible para determinadas clases sociales y, religiosamente, constituía un instrumento de perversión al potenciar la vanidad del ser humano. Por ello, en la Edad Media, su uso se vinculaba también con las ciencias ocultas y la magia. Isabel disponía de una auténtica colección: “di giaiutto, di semplice acciaio, di puro cristallo, quelli più lucenti, contesi da alchimisti e mercanti, venivano da Murano” (Ibid: 53).

Isabel Báthory peca también de vanidad. El espejo le permite dejarse embelesar por su belleza, y se convierte también en su confidente, con el que habla y espera acceder a un mundo de misterio y sorpresas:

Di fronte allo specchio, interrogava se stessa, poi il lucido vetro.  
Della sua immagine riflessa ne aveva fatta la sua amante e nella  
vanità crescente, sciogliendo le ultime riserve, liberava i più sottili  
desideri della seduzione. (Ibid: 79)

Llevaba consigo un pequeño espejo de cristal, pero, matiza Adriana Assini –quizá para recrear esa imagen oculta que la Historia atribuye a la condesa- que éste “tra le sue dita sottili si faceva occhio segreto dell’Ombra sul mondo” (Ibid: 11). Como mujer de su época, ella también reconoce la superstición ligada a este objeto, por ello, cuando una de sus doncellas rompe uno de sus espejos accidentalmente, no duda en castigarla severamente, deseándole que la desgracia final caiga sobre ella:

Con un urlo belluino Erzsébet le imprecò contro e con la stessa  
autorevolezza di un antico oracolo predisse: - Che la sfortuna ti  
danni! Tu non avrai futuro – rinnovando così la superstizione che  
voleva destinato a morte immediata il responsabile di simili  
incidenti. (Ibid: 43-44)

El uso del espejo como instrumento de ciencia oculta también se refleja claramente en la novela. La protagonista conoce este uso a través de Anna Darvulia, que los utiliza como instrumentos mágicos con los que realizar

vaticinios y sortilegios. Adriana Assini nos presenta a una Isabel Báthory a la que su círculo externo considera bruja, pero entre las mujeres que la rodean, está solo obsesionada por su belleza y juventud, mostrando interés por ciertos temas que pueden garantizarle mantenerse bella y joven.

### **3.2. BRUJAS Y BRUJERÍAS**

La imagen de la mujer, desde un punto de vista simbólico, siempre ha estado cargada de una fuerte ambivalencia y dualidad en la mayoría de las sociedades, fruto de las diversas posibilidades de proyección de la Diosa Madre. Así, encontramos a Venus, Atenas o María como figuras representativas de los valores positivos de la Madre Buena y a Eva, Pandora o Medusa como la encarnación del mal, el pecado o el caos.

Para Maerten (1999), en la sociedad occidental la bruja es uno de los ejemplos más representativos de este simbolismo. A lo largo de la historia, no obstante, los valores atribuidos al concepto de bruja han cambiado: pasando de ser consideradas mujeres independientes, con dones especiales, a mujeres poseídas por el mal. Esta evolución de la consideración de la bruja nos permite conocer mejor la historia de las mujeres, sus lugares y sus roles en la sociedad.

Occidente ha mantenido siempre una íntima relación entre la brujería y la naturaleza femenina, con lo que toda mujer era una bruja en potencia.

El estereotipo de mujer-bruja nació ya en el siglo XV, manteniéndose en el derecho criminal hasta finales del siglo XVII. La bula *Summis desiderantes affectibus* (1484) supone ya una sanción pontificia para los delitos de brujería. En

los siglos XVI y XVII, la mujer tenía cuatro veces más posibilidades de ser acusada de brujería (las estadísticas de la época señalan un brujo por diez mil brujas) y, por tanto, de ser ejecutadas. Al principio, la represión es dirigida por los inquisidores eclesiásticos y posteriormente, en el siglo XVI, por los tribunales laicos.

El origen de la mitología demonológica hay que buscarlo en los chamanes existentes en las sociedades euroasiáticas desde la antigüedad. Para Maerten (1999), independientemente de cuál fuera su verdadero origen, el cambio del siglo XIV al XV supone una auténtica revolución mental que persigue instaurar un orden del mundo que hubo de mantenerse durante casi tres siglos. Occidente se convence de que todas las calamidades y desgracias que afectan a la sociedad se deben a una serie de personas consagradas a Satán que, gracias al pacto que mantienen con el Diablo, gozan de poderes maléficos para perjudicar a los hombres y al mismo Dios. Estos brujos se reúnen en asambleas nocturnas – *el sabbat* o *sinagoga* – y adoran al Diablo, renegando de su fe católica. La asamblea termina con un gran banquete en el que se devoran dos niños pequeños.

En 1486, Jacob Sprenger y Henri Institoris publican el libro *Malleus Maleficarum* (*El Martillo de las Brujas*), donde por primera vez se establece una conexión directa entre la herejía de la brujería y la mujer. Para demostrar tal convicción, se apoyan en argumentos misóginos extraídos del Antiguo Testamento, de la antigüedad clásica y de los autores medievales. Para muchos históricos, esta obra sirvió de biblia a los cazadores de brujas. Ofrece una imagen de la mujer como ser inmaduro y emocionalmente inmoderado, con un insaciable



apetito carnal, charlatán, embustero, poco inteligente y vengativo a través de la brujería. Por ello, los autores de la obra afirman que “la culpabilidad de la mujer está demostrada” (Santidrián, 2007: 22). Esta obra supone el punto máximo del desarrollo de las teorías demonológicas y se mantiene vigente en toda Europa durante trescientos años, justificándose por lo dispuesto en el Éxodo 22 del Antiguo Testamento:

A la hechicera no dejarás que viva. Cualquiera que tuviere ayuntamiento con bestia, morirá. (Antiguo Testamento: Éxodo 22. Versículos 18-19)

Según Kramer y Sprenger (1975), la rebeldía propia del carácter femenino y su congénita debilidad resultan atractivas para la tentación demoníaca el maleficio. Las mujeres se vuelven por tanto más susceptibles de caer en las redes de la superstición que los hombres por tres razones bien claras: en primer lugar, las mujeres son más crédulas que los hombres, hecho bien conocido por Satán; en segundo lugar, las mujeres son más impresionables y maleables; en tercer y último lugar, son muy charlatanas y no pueden evitar transmitirse sus conocimientos en el campo de la magia. Es su debilidad lo que les obliga a recurrir a la magia para vengarse de los hombres a través de los maleficios. *El Martillo de las Brujas* describe una auténtica guerra de sexos entre las mujeres – brujas agresivas – y los hombres – amenazados en su capacidad de reproducción.

Muchos historiadores se han cuestionado muchas veces sobre la represión de la brujería y la repentina escalada de la violencia contra las mujeres. De manera general, se admite que la brujería no fue sino una forma de manifestar la miseria

de la época y que su represión respondía a la necesidad de poner fin a las calamidades que agobiaban a la gente. Incapaz de dominar la naturaleza, la sociedad sólo encontraba en lo sobrenatural la justificación de aquellos fenómenos que superaban su propio entendimiento: las epidemias, las malas cosechas, las desgracias eran culpa del Diablo. La sociedad buscaba culpables y los encontró entre los no conformistas y marginales que pagaron un pesado tributo: En primer lugar, las mujeres.

Además de estas circunstancias, a principios de la Edad Moderna se agregaron circunstancias agravantes de tipo socioeconómico. El modelo familiar sufría un importante cambio: se retrasaba la edad del matrimonio y se endurecía la moral sexual, bajo el efecto de la reforma protestante y la contrarreforma, lo que provocaba frustraciones en los varones jóvenes. En el otro extremo de la pirámide, las viudas, a veces con hijos, y, a menudo, con dificultades económicas, se convertían en un blanco fácil. Resulta curioso ver cómo el 80% de las personas acusadas de brujería en la época son mujeres, sin maridos ni familiares y con bienes que escapan de las reglas normales de sucesión.

Michelet (2004) formula otra hipótesis: la mujer, poseedora de secretos de medicina empírica, había constituido el punto de mira principal para inquisidores y jueces, convencidos de que esos conocimientos solo podían haber sido transmitidos por el Diablo. Si la mujer tenía el poder de curar mediante el uso de plantas, la práctica judicial sospechaba que era posible que dañaran también a quienes la rodeaban. Cuanto más vieja era la mujer, mayor sería su experiencia y, por tanto, mayor la sospecha que recaería sobre ella.

Autores como Arkaloo (1993) y Russell (1972) trascienden las justificaciones religiosas y se basan más en razones de hegemonía, consecuencia de las relaciones de género que imperan en las sociedades. Arkaloo sostiene que las mujeres podrían encontrar en la brujería una vía de escape de la opresión patriarcal. Larner (1985) y Barstow (1988) comparten esta teoría y se muestran contrarias a una historia que ha difamado a las mujeres.

Los monstruos femeninos representan el opuesto al ideal de maternidad y sumisión marital que históricamente se ha atribuido a la feminidad. Por ello, cualquier carencia de estos atributos, unido a la atracción por la oscuridad y la muerte convierten a las mujeres en seres transgresores que contribuyen a desatar debilidades y maldades (Beteta, 2014). La Historia ha favorecido la monstrualización de muchas mujeres, e Isabel Báthory es un ejemplo claro de cómo convertir a una mujer en un arquetipo de ser atroz y cruel. La noble húngara, supuestamente, se ajusta a las características que conforman el imaginario colectivo de la bruja: conocimientos mágicos, atracción por la oscuridad, ausencia de instinto maternal, culto al diablo y participación en círculos de solidaridad femenina.

La Isabel Báthory de Adriana Assini evidencia todas estas características, por lo que, aparentemente, podríamos asumir que la escritora nos presenta a una bruja demoníaca y cruel. Sin embargo, la intención de fondo es deconstruir la monstruosidad del personaje. Partiendo de lo que la Historia cuenta sobre ella, desarrollando psicológicamente al personaje y recreando un contexto histórico detallado, Isabel se convierte en víctima y no en verdugo.

Para un mejor análisis del personaje, procederemos a referenciar algunas de las características esenciales que definen a una bruja medieval.

1. *Conocimientos mágicos.* Isabel Báthory recurre a ellos para alcanzar algunos de sus objetivos: concebir hijos, mantenerse bella, castigar a sus enemigos o salvar de la enfermedad a sus allegados:

Con la solennità d'una vestale di fronte all'acerra, bruciava miscugli navigando leggera sulle torbide acque dell'Acheronte. (Assini 2014: 100).

2. *Atracción por la oscuridad.* La condesa es reconocida como la “signora della notte, estrema e crudele” (Ibid: 14), pues pasaba largas noches al raso. Tras la puerta de Anna Darvulia, pasaba “notti frigide a colloquio con gli spiriti e le stelle” (Ibid: 102). Para Isabel, “la notte è complice delle donne” (Ibid: 116).

3. *Ausencia de instinto maternal.* El único interés de Isabel Báthory por la maternidad es simplemente buscar un heredero. Tras nueve años de matrimonio, la condesa seguía sin concebir ningún hijo que pudiera continuar con su legado. Esta impotencia de conseguir una relación fructífera con su marido la lleva a conocer a las brujas de Beckov, quienes a través de una elaborada mezcla que debe suministrar al conde, consiguen que Isabel conciba finalmente una hija, Anna. Pero Isabel buscaba un hijo varón. Al año siguiente, dio a luz a Osrolya y dos años después a András, pero ambos murieron. A través de la narración, sabemos que la condesa optó por mantener su dolor en silencio y “muta, restave per ore seduta davanti alla finestra, come una Santa Margherita” (Ibid: 25). Sin

embargo, la decisión de no vestir de luto da lugar a las habladurías de los aldeanos que “sostengono che abbiate una scheggia di selce al posto del cuore, perché le altre madri sanno piangere le loro creature e voi no!” (Ibid: 25).

4. *Culto al diablo*. El personaje novelado no realiza explícitamente ningún culto al diablo, aunque sí dirigía sus invocaciones a elementos conectados con la noche y el más allá:

Impaziente, attese che facesse notte, quindi si ritirò da sola nelle sue stanze segrete. Indossò un abito color del fumo e dell'angoscia e spalancò le finestre: allora invocò Ecate, la luna nera e lucente che brillava sugli Inferi e ch'era madre di tutti gli incantesimi (Ibid: 99).

5. *Círculos de solidaridad femenina*. Isabel Báthory se hace rodear de una compañía casi exclusivamente femenina. Entre sus doncellas y amas de compañía también contaba con un selecto grupo de mujeres sabias que se reunían en las noches de luna llena en Beckov.

Pese a las posibles analogías entre la condesa y las brujas, el lector no encuentra en la narración sino a una mujer que tiene sus ideas claras sobre su vida y su destino y que, a veces, no hace sino justificarse ante los que la acusan en busca de una comprensión de sus acciones, que se revelan oscuras y contrarias a los valores de la sociedad.

### 3.3. CONTEXTO HISTÓRICO: ISABEL BÁTHORY

El interés de Adriana Assini por la Historia, y, particularmente, por personajes históricos aparentemente “sospechosos” de haber sido juzgados y condenados por unos hechos de cuestionable veracidad nos traslada a la Hungría de los siglos XVI-XVII, donde se desarrolla la historia de la novela. La excelente documentación sobre los acontecimientos históricos contribuye a crear un escenario minucioso que entrelaza la veracidad de los hechos con la imaginación de una psicología bien arquitectada.

Tenemos que remontarnos a la batalla de Mohács (1526)<sup>57</sup> entre húngaros y otomanos, por la incursión de éstos últimos en el territorio húngaro, exigiendo el pago de tribunos. Pero la derrota dejó el Reino de Hungría dividido en tres partes: una en poder del imperio austríaco, otra controlada por los turcos, y la tercera la región de Transilvania, erigida como estado independiente y pagando tributos al imperio otomano. En esa época, además, Transilvania desempeñaba un papel fundamental para el protestantismo y su expansión por el principado hasta que el conde Esteban Báthory, de confesión católica, fue elegido Príncipe de Transilvania. Durante su reinado, Transilvania fue grandemente influida por el catolicismo, así como por el Papa y el emperador germánico. A su muerte, su

---

<sup>57</sup> Para profundizar en este capítulo de la historia de Hungría, se recomienda la lectura de dos fuentes:

- a) Sayous, Édouard; *Histoire générale des hongrois*, Félix Alcan Editeur: Paris, 1900, pp 288-388 (disponible en <https://archive.org/details/histoiregnra00sayouoft>)
- b) Arienza, Javier; *La crónica hispana de la Guerra de los quince años (159-1696), según Guillén De San Clemente y De Centelles, embajador de Felipe II y Felipe III en la corte de Praga entre los años 1581 y 1698*, Tesis Doctoral de la Universidad de Szeged (Hungría) (consultable en [http://doktori.bibl.u-szeged.hu/2435/8/2009\\_d\\_javier\\_arienza\\_arienza.pdf](http://doktori.bibl.u-szeged.hu/2435/8/2009_d_javier_arienza_arienza.pdf))

sobrino Segismundo Báthory lo sucedió. Fue entonces cuando estalló la Guerra de los Quince Años (1591-1606)<sup>58</sup> entre cristianos y musulmanes. El emperador germánico Rodolfo II de Habsburgo intentó mantener su supremacía sobre el Principado de Transilvania, contra los turcos y protestantes, pero, finalmente, sus ejércitos mercenarios fueron expulsados y Esteban Bocskay fue nombrado Príncipe de Transilvania. En 1605, Esteban se alió con los otomanos para evitar la anexión de Transilvania a Hungría, iniciándose así la llamada Guerra de la Independencia de Esteban Bocskai (1605–1606) contra los Habsburgo, liderados por el archiduque Matías. En 1606, el Tratado de Viena ponía fin al conflicto, garantizándose los derechos constitucionales, libertades religiosas y privilegios de los húngaros, tanto en Hungría como en Transilvania. Esteban fue reconocido como príncipe de Transilvania por la Corte de Viena y a los transilvanos se les reconoció el derecho de designar sus príncipes.

Tras la muerte de Esteban Bocskai, en 1606, no había consenso sobre quién debería ser el nuevo gobernante del Principado. Esteban había nombrado heredero al afamado militar Valentin Drugeth. Un candidato más apreciado por los transilvanos era el joven Gabriel Báthory. Pero ante la ausencia de ambos posibles sucesores, quienes habían marchado a acompañar el cortejo fúnebre de Esteban Bocskai, desde Kosice hasta Alba Iulia, el noble militar Segismundo Rákóczi fue nombrado Príncipe de Transilvania. Restituyendo los títulos y privilegios a los sículos – la nobleza baja húngara. No obstante, este nombramiento no gozaba del beneplácito de la Corte de Viena, que deseaba

---

<sup>58</sup> Consúltese Gábor Barta, Béla Köpeczi; *History of Transilvania*, Akadémiai Kiadó: Budapest, 1994, pp.298-301.

colocar en el trono a Gabriel Báthory, con la esperanza de restaurar el catolicismo en Transilvania y acercar el principado a la esfera de influencia de los Habsburgo. Gabriel Báthory se hizo con un ejército de soldados hajdú y, al poco tiempo, consiguió la sumisión de Segismundo, llegándose al acuerdo de que éste siguiera en el trono transilvano hasta su muerte. En marzo de 1608, Gabriel ascendió al trono de Transilvania y firmó un tratado con el rey húngaro Matías de Habsburgo. Pero, cinco años después, tras una pésima política interna carente del favor de los nobles húngaros y del propio emperador germánico, Gabriel atacó a los Habsburgo; hecho que se saldó con el permiso de entrada de las tropas germánicas en Transilvania, reconociéndose siempre la independencia del principado. Esto indignó tanto a la nobleza transilvana que el conde Gabriel Bethlen, con el apoyo del sultán turco, avanzó con sus tropas hasta Cluj-Napoca, donde se hizo nombrar Príncipe. Unos meses después, Gabriel Báthory fue asesinado, consolidándose así la figura de Gabriel Bethlen.

### **3.3.1. LOS BÁTHORY**

La protagonista de la novela es un personaje real, Isabel Báthory (1560 – 1614) una aristócrata húngara perteneciente a una de las familias más poderosas de Hungría, los Báthory.

La familia se divide en dos ramas: los Báthory de Ecsed y los Báthory de Somlya. Entre sus miembros más destacados, algunos de los cuales son figuras relevantes en los acontecimientos narrados en la novela son:



<b>Los Báthory de Ecsed<sup>59</sup></b>	<b>Los Báthory de Somlya</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="325 432 820 539">▪ Esteban Báthory (1430-1493), voivoda de Transilvania</li> <li data-bbox="325 595 820 703">▪ Esteban Báthory (1555–1605), gobernador de provincia</li> <li data-bbox="325 759 820 866">▪ Jorge Báthory (s.XVI), comandante militar</li> <li data-bbox="325 922 756 954">▪ Isabel Báthory (1560-1614)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="868 432 1362 539">▪ Esteban Báthory (1477-1534), voivoda de Transilvania</li> <li data-bbox="868 595 1362 775">▪ Esteban Báthory (1533-1586), príncipe de Transilvania y rey de Polonia</li> <li data-bbox="868 831 1331 862">▪ Cristóbal Báthory (1530-1581)</li> <li data-bbox="868 918 1362 1025">▪ Segismundo Báthory (1572- 1613), príncipe de Transilvania</li> <li data-bbox="868 1081 1331 1113">▪ Griselda Báthory (1569-1590)</li> <li data-bbox="868 1169 1362 1276">▪ Andrés Báthory (1589-1613), príncipe de Transilvania</li> <li data-bbox="868 1332 1362 1440">▪ Gabriel Báthory (1589-1613), príncipe de Transilvania</li> <li data-bbox="868 1496 1283 1527">▪ Sofía Báthory (1629-1680)</li> </ul>

La familia Báthory se remonta al caudillo Bereczk Briccius “Bátor” (1279-1321), cuyos hijos hicieron del apodo de su padre, “Bátor” (el Valiente), su apellido dinástico “Báthory” a finales del siglo XIII. Muchos historiadores han

---

<sup>59</sup> Elaboración propia.

creído encontrar una muy probable ascendencia de los Báthory en los hunos que, bajo el mando de Atila, arrasaron y se apoderaron de las tierras transilvanas.

Principalmente la Casa de Báthory ocupó importantes puestos en la alta nobleza e incluso en la soberanía del Principado de Transilvania, corona que finalmente perdieron en 1599, cuando se la cedieron al emperador Rodolfo II de Austria.

Isabel<sup>60</sup> nació en 1560, en Byrbathor, en Transilvania. Pasó su infancia en el castillo de los Ecsed, la parte de la familia más extravagante, repleta de locos y tarados, consecuencia de los matrimonios consanguíneos. Los propios padres de Isabel, Anna Báthory de Somlya y Jorge Báthory de Ecsed eran primos hermanos, hijos de *voivodas* y príncipes transilvanos. Fue educada con un esmero inusual para su época, cuando muchos nobles no sabían leer ni escribir. Isabel hablaba húngaro, latín y alemán perfectamente, además de tener un gran porte y belleza.

A los once años, fue prometida con su primo Ferenc Nádasdy, cinco años mayor que ella, con quien va a contraer matrimonio en 1575. Ferenc decidió adoptar el apellido de su esposa, mucho más ilustre que el suyo, algo muy inusual en la época. Pasaba la mayor parte de su tiempo luchando en alguna de las muchas batallas que había en la zona. Isabel y Ferenc mantenían una frecuente correspondencia, intercambiando información sobre el método más apropiado

---

60 Recomiendo la lectura del trabajo de investigación de Bledsaw, Rachael L.; *No blood in the water: The legal and gender conspiracies against Countess Elizabeth Bathory in historical context* Illinois State University, ProQuest Dissertations Publishing: Illinois, 2014.

para castigar a los sirvientes, algo muy habitual entre la nobleza de la época. Tuvieron cuatro hijos: Ana, Úrsula, Catalina y Pablo.

En 1604, Ferenc murió enfermo, dejando viuda a Isabel a los 44 años edad. Es entonces cuando comienza la historia negra de la “Condesa Sangrienta”, sobrenombre con el que llegó a ser conocida. Muchos sostienen que la muerte de su marido fue el punto de inflexión que desató la psicopatía de Isabel. Primeramente, expulsó del castillo a su odiada suegra, Úrsula, y a toda la parentela de su marido. Posteriormente, con ayuda de su cómplice Darvulia, una supuesta bruja, montó una verdadera *cámara de los horrores* en los sótanos de su castillo, dedicándose además a la práctica de la magia negra.

Por otra parte, en el plano social, la muerte de su marido dejó a Isabel en una situación peculiar: señora feudal de un importante condado de Transilvania, implicada de lleno en todas las intrigas políticas de su tiempo, pero sin contar con un ejército que la protegiera a ella y a sus posesiones. Su mayor enemigo, su primo Gabriel Báthory, se convirtió en Príncipe de Transilvania. Todo dejaba a Isabel como poderosa, pero a la vez vulnerable y fácilmente atacable.

A partir de este momento se extienden los rumores de que Isabel está entregada a la práctica de la magia roja. El Rey Matías II de Hungría ordena a Jorge Báthory que se encargue de la investigación. Según Jorge, en el castillo se hallaron numerosas muchachas torturadas y desangrándose, así como numerosos cadáveres en los alrededores. Entre los aparatos de tortura que supuestamente había en los sótanos se encontraba “La Virgen de Hierro”, especie de féretro metálico con puñales que se clavaban sobre el cuerpo al ser introducido en la caja.

En 1612, Isabel fue sometida a un juicio, donde se negó a declararse inocente o culpable, acogiendo a sus privilegios de noble. Algunos de sus seguidores declararon a la fuerza, testificando algunos de los crímenes perpetrados por la condesa. Todos fueron condenados: los seguidores fueron decapitados y quemados, excepto las brujas que fueron torturadas y quemadas vivas e Isabel fue condenada a cadena perpetua, emparedada en una de sus estancias, dejando sólo un pequeño orificio por el que se le pasaba la comida y la bebida. A esta pena se le añadió la confiscación de todos sus bienes y haberes, algo que el Rey Matías ansiaba desde hacía tiempo.

El 31 de julio de 1614, Isabel hizo su testamento y dictó sus últimas voluntades, ordenando que lo que quedaba de sus haberes fuera heredado a partes iguales por sus hijos. Veintiún días más tarde, la condesa Isabel Báthory murió tras haber pasado cuatro largos años emparedada, siendo enterrada en Ecsed, de donde procedía su familia, ya que los habitantes se negaron a enterrar a la “Señora Infame” en la iglesia de Cachtice, donde se encontraba su residencia.

Dos años después, los hijos de la condesa fueron acusados de traición y la mayor parte de la familia Báthory-Nádasdy se vio obligada a huir a Polonia, ante la persecución a la que se veían sometidos.

### **3.3.2. LA LEYENDA**

La verdadera leyenda negra de Isabel Báthory comenzó a fraguarse en los siglos XVIII y XIX, cuando sus “supuestas” hazañas inspiraron a escritores que las propagaron con rapidez e imaginación, hasta tal punto que hoy en día cabe

pensar que la protagonista ha sido convertida en tan atroz monstruo, como fruto del enorme morbo que fue retroalimentándose.

El canibalismo, su tendencia sexual lésbica y sádica entre otras *desviaciones* empezaron a formar parte de su caracterización. No obstante, su *vampirización* fue anterior, ya que en la zona existía un rico folklore respecto a vampiros y chupasangres. De hecho, los turcos solían tachar a los húngaros de *vampiros*. El personaje inspiró a Sheridan Le Fanu para crear, en 1872, a la protagonista de su novela *Camilla*.

Según la leyenda, Isabel contaba ya con 44 años – una edad muy avanzada para la época – y su obsesión por la belleza y la juventud le llevó a buscar fórmulas secretas para mantenerse joven y guapa. Según la rumorología, poco después de la muerte de su marido, estaba siendo peinada por una de sus sirvientas, cuando ésta le dio un involuntario tirón de pelos. La condesa, irascible, bofeteó a la joven, reventándole la nariz. Isabel pareció notar que, al salpicarle la sangre sobre la piel, una de sus arrugas había desaparecido y su piel volvía a ser joven y lozana. La condesa quedó fascinada al pensar que había encontrado la fuente de la eterna juventud. Por ello, tras consultar con sus brujas, comenzaron a realizar ritos sangrientos con jóvenes de entre 9 y 26 años. Se decía que solía darse baños de sangre, así como beber la sangre de las jóvenes, a veces directamente de las mejillas, los hombros o los pechos a partir de un mordisco directo.

Durante un tiempo, los crímenes de la condesa pasaron desapercibidos porque sus víctimas eran elegidas de entre las siervas y campesinas. Pero tras la

muerte de su Darvulia, Isabel se volvió menos cauta y empezó a raptar a jóvenes hijas de la aristocracia menor de la zona, por lo que sus muertes se consideraban ya importantes.

El rey-emperador Matías deseaba la muerte de la condesa, pero Jorge Thurzó objetó enérgicamente, ya que tras los Báthory se encontraban grandes familias nobles. Finalmente, la presión de la corte imperial bajó y el emperador ratificó la sentencia de Thurzó que condenaba a la condesa al encarcelamiento perpetuo en su estancia. Su sentencia fue bastante leve, quizás por el hecho de que había sido amante de la condesa.

Actualmente, aún se cuestiona la validez o exactitud de las acusaciones vertidas sobre la condesa, habiendo cada vez más partidarios de vislumbrar en todos los hechos un claro carácter político. Isabel era una mujer viuda sin ejército propio para defender un amplio condado que ambicionaba el Rey Matías II, convirtiéndose así en una pieza vulnerable en medio de las intrigas políticas. Es por ello por lo que una acusación tan propia de la época como la de ser bruja era fuente de sospecha. Muchos historiadores apuntan que el emperador Matías I ansiaba hacerse con los inmensos bienes de la viuda, pudiendo haber llegado a “exagerar” o incluso “inventar” el caso de la “Blutgräfin” (Condesa Sangrienta, en alemán), elaborando todo tipo de pruebas y pagando a falsos testigos a los que, igualmente, condenaría a muerte.

Resulta curioso el paralelismo entre Isabel Báthory y Gilles de Rais, dos siglos antes, ya que procedían de manera muy similar: ambos pertenecían a la alta nobleza, él era homosexual, ella lesbiana, y los sirvientes de una y del otro

participaban en los macabros ritos sangrientos. En ambos casos se confunden intereses políticos y económicos, junto con pruebas y testimonios de dudosa veracidad para deshacerse de una persona relevante y hacerse con sus bienes y posesiones, acusándola de herejía, satanismo o masacre. Sin embargo, hay una diferencia que es necesario matizar: en el caso de Isabel de Báthory, el emperador Matías no confiscó los bienes de los hijos de la condenada. Mientras que los sucesos posteriores al juicio y ejecución del noble francés inculpan a sus acusadores y verdugos.

### **3.4. ESTRUCTURA Y TRAMA**

*Il bacio del diavolo* consta de veintiún capítulos entrelazados por un hilo conductor común. Cada capítulo describe un momento crucial del desarrollo de la trama. La narración se intercala con numerosos diálogos. En palabras de Adriana Assini, “los testimonios históricos sirven para dar cuerpo y sustancia a la historia, pero no son nunca exhaustivos para poderla restituir al lector de manera disfrutable y vivaz”<sup>61</sup>. Por ello, es necesario recurrir a la inventiva de los diálogos que hace que los personajes se muestren vivos y podamos así percibir como se mueven, piensan, gesticulan. Esta consonancia entre narración histórica y diálogos permite al lector acercarse a la novela como un auténtico espectador de la vida de los protagonistas.

Todas las referencias históricas que aparecen en la novela son detalles exactos de la verdadera historia convulsionada del Reino de Hungría, aunque existen ciertos datos sobre la propia vida de la protagonista, Isabel Báthory, sobre

---

<sup>61</sup> Extraída de la entrevista realizada a Adriana Assini por mí en agosto de 2013.

la que los historiadores y teóricos no llegan a un consenso, por lo que la autora termina optando por la versión que ella considera más fiable y creíble.

La novela se inicia con la descripción del castillo residencia de la protagonista. Ya desde el comienzo Adriana Assini usa su conocimiento pictórico como acuarelista para pintar con palabras un castillo del que, en este momento de la novela, el lector desconoce que es el lugar más atroz de la leyenda de la condesa. No en vano, se usan dos tonalidades elocuentes: el rojo, que recordará la sangre derramada, y el negro, como símbolo de la oscuridad y la muerte. Desde este momento se establece un paralelismo entre los matices de la oscuridad existente entre el palacio y su cortesana, Isabel Báthory:

Rosso. Come un campo di paprica. Così era il cielo di Csejthe nei pomeriggi d'autunno. Cupa, più dell'orgoglio, appariva la rocca dei Báthory, vista dal ponte. E scuro, così simile al tormento, tale lo sguardo della sua castellana. (Assini 2004: 11)

En seguida, el narrador nos presenta a la protagonista, su historia, su familia y sus inquietudes. Adriana Assini construye una personalidad muy verosímil de todos sus protagonistas, para lo que se basa no sólo en las aportaciones de un narrador omnisciente, sino en la percepción de los demás personajes que rodean a la noble dama. Desde este momento se enfatizan dos aspectos importantes en la condesa: su belleza y su carácter. Isabel se nos presenta como una mujer “di bellezza quasi imbarazzante” (Ibid: 11), lo que contrasta con la imagen de Ferenc, su esposo, “troppo grosso” (Ibid: 11). La condesa destaca,



además, por un carácter del que pocas mujeres disponían, que la dota de una virilidad mayor que la de muchos contemporáneos suyos.

A fin de contrastar la historia real, anteriormente comentada, con la trama de la novela procederé a resumir los acontecimientos más imprescindibles.

El narrador presenta el escenario en el que se desarrolla la trama, y a la protagonista principal. Isabel lleva ya nueve años casada y aún no tiene herederos, lo que la angustia. Habiendo confiado sus inquietudes a Ilona Jón, una de sus sirvientas, ésta voluntariamente se ofrece a buscar ayuda consultando a “certe sagge donne che si riunivano nelle notti di luna piena” (Ibid: 13). De este modo, Isabel se ve rodeada de una multitud de mujeres con las que, al caer la noche, confabular sobre distintos temas que le inquietaban, interesándose primeramente en hacer posible la concepción de un heredero. Siguiendo los consejos de sus hábiles compinches, Isabel comienza a administrar a su marido, Ferenc, las mezclas prescritas por las “brujas”, hasta que, finalmente, Rosika, una de sus nuevas consejeras, le anuncia que ya estaba embarazada.

Isabel da a luz a Anna, y, estando aún débil tras el parto, decide acompañar a su marido hasta Pozsony, en un interminable camino de más de cinco horas de viaje. Una vez en la ciudad, Isabel y Ferenc asisten a la cena a la que habían sido invitados. Durante el baile, Isabel pide a Ferenc un hijo varón.

En su afán de conseguir un hijo varón, Isabel vuelve a encomendarse a sus “brujas”, consiguiendo nuevamente quedarse embarazada y dar a luz a dos hijos en el plazo de dos años. No obstante, ambos hijos mueren enfermos, lo que la

sume en una sospechosa depresión. La gente del pueblo murmura sobre la falta de sentimientos de la condesa ante tan tristes acontecimientos, lo que la ofusca verdaderamente y, sintiéndose víctima de un mal sortilegio, vuelve a pedir consejo a Ilona Jó. Ésta la anima a visitar a un grupo de mujeres para que deshaga el maleficio. Mientras tanto, Ferenc se empeña en animar a su esposa ofreciéndole la posibilidad de visitar a otras damas de la corte de Viena.

Isabel da a luz a su hijo Pal, lo que devuelve el gusto por los lujos y las fiestas. Pronto sus nuevas compañías suscitan las habladurías de los aldeanos y del propio párroco. Isabel se interesa por un grupo de músicos zingaros que entre los aldeanos festejan la buena ventura de los condes, que le hablan de la línea que separa la vida de la muerte y de la existencia de muertos que no morían de verdad y que, al anochecer, salían de sus tumbas para alimentarse de los vivos a los que chupan su sangre. Unos días después, Isabel emprende el viaje hacia las termas de Piestany, para darse unos baños terapéuticos y aplacar el dolor, junto con todo un séquito de criados y sirvientas. Al final del verano, ya recuperada, Isabel regresa a Csejthe.

Allí, recibe la terrible noticia de que su tío, Andrés Báthory, ha sido decapitado en Transilvania. Enfurecida por este triste destino, se ensaña contra su otro tío, Segismundo, príncipe de Transilvania. Dos días después, Ferenc regresa al castillo, reprobando también la actitud del monarca Segismundo. Ambos cónyuges pasan la tarde hablando sobre la grave situación política del país, y la idoneidad de que Jorge Báthory se haga con el poder. Al despedirse de su marido,

Isabel se sincera con Dorkó, una de sus sirvientas, a la que confiesa que nunca ha amado a su marido.

Mientras se prueba su nuevo traje, la condesa confía a Anna Darvulia, su sirvienta más cercana, el panorama político del país. Mientras tanto, una de las doncellas se afana por acercar el espejo a la condesa con tal torpeza que tropieza y el espejo se hace añicos. La condesa comienza a maldecir a la criada, mientras Anna Darvulia la abofetea con vehemencia. Finalmente, la torpe muchacha es castigada. Luego la emprende contra Katalin, la doncella que la ayuda a maquillarse. La condesa arde de rabia hasta que ya, por fin, al caer la noche, se sienta junto a Anna Darvulia al lado del fuego para que ésta le cuente “viejas historias”. Anna, sin titubeo, le narra el antiguo mito de la Luna y el guapo pastor. Aprovechando la historia, anima a la condesa a descubrir un nuevo mundo de sensaciones junto a ella.

Isabel estaba preparándose para el banquete de recepción de los Thurzó cuando una de sus doncellas le anuncia que la cocinera está al borde de la muerte tras un violento altercado. La condesa monta en cólera, irritada por el atraso del almuerzo. Nada puede hacerse por la joven cocinera. Su cuerpo es enterrado en el campo, al otro lado del foso. Finalmente, el matrimonio formado por Jorge e Isabel Thurzó llega al castillo para participar del banquete, pero la cena se convierte en una charla política sobre el enfrentamiento entre el emperador Rodolfo II y su hermano Matías. Al día siguiente, Ferenc regresa a Pozsony, Unos días después, Isabel, desesperada en el aislado castillo de Csejthe decide trasladar su corte al castillo de Sárvar.

Durante el camino a Sárvar, Isabel guarda un silencio que rompe finalmente Anna Darvulia con sus continuas insinuaciones sobre el pecado. La bruja continúa encandilando a la condesa con historias increíbles sobre maleficios y secretos. Unos días después, la condesa parte con destino a Ecsed para visitar a su hermano Esteban. Tras unos días en el castillo, Isabel emprende el camino de vuelta, donde es sorprendida por una jauría de perros komondores. Temiendo que hubiera algún que otro nómada le saliera en el camino, empieza a recitar fórmulas de invocación a Morgana, hada de las almas melancólicas. Al cabo de un tiempo se detienen para descansar junto al fuego de unos peleteros. Escuchando los relatos de estas personas sobre los abrigo que salvaban la vida a los soldados del ejército, Isabel recordó la última carta de su marido en la que éste le confesaba su miedo a morir en una batalla. Con esta tristeza, la condesa vuelve a subirse al coche mientras su confidente, Anna Darvulia, intenta animarla destacando la fortaleza de Ferenc.

Ya de regreso al castillo, y tras una noche de bebidas y fórmulas incomprensibles, Isabel se despierta exhausta pero enojada, desahogando su malhumor contra una de sus criadas que ha roto una valiosísima cafetera. Tras abofetearla con crueldad, encomienda el castigo a Anna Darvulia quien, tras castigarla con la caña y las ortigas, la desnuda y la mete en la gélida agua del río. Después de un rato, sin compasión alguna, la ahoga con el velete.

Al día siguiente, el párroco se persona para hablar con la condesa, quien justifica la muerte por la falta de capacidad de la doncella para el trabajo duro de la casa. Para acallar las habladurías, Isabel opta por celebrar una ceremonia

fúnebre por ella. Al finalizar la ceremonia, regresa a Sárvár, donde ya hacía unos días la esperaba su marido, quien le confiesa que la enfermedad que padece le gana la batalla poco a poco. Nada pueden conseguir los mejores médicos del país, por lo que Isabel recurre a una experta en magia.

La condesa sucumbe finalmente al juego seductor de Anna Darvulia, descubriendo una nueva sensualidad y una atracción profunda por el desenfreno. Sumida en tal laberinto de pasiones, Dokó la interrumpe para informarle de que su marido la requiere en su cabegal. Ferenc empeora por momentos hasta que dos días después muere. En los días siguientes, Isabel se afana por construir una magna tumba para su esposo, mientras se ocupaba también de los asuntos de pago, cobros y arrendamientos, olvidándose por completo de vestir de luto, lo que vuelve a suscitar las habladurías de los aldeanos.

Pese a la todavía cercana muerte de su marido, Isabel no puede resistirse a participar en una de las tantas ceremonias que avivaban la vida de la corte. Pasa las mañanas en Prater, en intensas jornadas de caza a caballo, y las tardes en la Hofkapelle, escuchando música profana. Es, precisamente, en uno de estos conciertos donde entabla amistad con Ilona Harczy, una soprano de modestas dotes. Ambas comparten el gusto por la ropa, el ajedrez y la poesía húngara. Cuando llega el momento de que Isabel vuelva a Csejthe, la soprano, muy justa de dinero, la acompaña, convirtiéndose en una más del grupo, a pesar de que Anna Darvulia la trata con reservas. La sospechosa amistad vuelve a levantar los comentarios en el pueblo, pues sus habitantes seguían sorprendidos de la ausencia de luto en el castillo. Ya en primavera, la soprano decide regresar a Viena, presa

de la nostalgia. Pero su partida también es cuestionada por aquellos aldeanos que no dudan del triste final que habría podido tener la soprano.

Isabel se mira con vanidad en el espejo, pero al mismo tiempo se da cuenta que ni los hechizos ni el maquillaje mejoran su aspecto físico. Rápidamente, pide a Anna Darvulia que juntas invoquen al dios de la verdad, para que éste le asegure la continuidad de su belleza. Conocida la preocupación de Isabel por su belleza, Anna Darvulia se aventura a confesarle el secreto de la eterna juventud según las mujeres de Beckov: para conservar la piel joven y cándida había que bañarse en la sangre de una virgen. En un primer momento, la condesa rechaza esta circunstancia, pero minutos más tarde pide la segunda opinión a Dorkó, quien le transmite su total confianza en el proceder de Anna.

Al anoecer, Isabel reúne a los cortesanos para informarles de que Esteban Bocskay dirige con éxito su revuelta contra los Habsburgo. Pero algunos de los cortesanos tiemblan sólo con la idea de saber que el feroz ejército de haiduques, reclutado por Esteban para su revuelta, podría terminar por atacar el feudo de la condesa. Ella confiaba en su alianza con Esteban Bocskay y Jorge Thurzó, pero desconocía la oculta traición de Jorge hacia el rey. La corona austríaca iba debilitándose, e Isabel desafiaba su suerte cambiando su corte de un castillo a otro, hasta que una noche el peligro casi roza su morada: las tropas balcánicas atacan Csejthe. Los aldeanos se afanan por encontrar refugio en el castillo, pero ella, vengativa, mantiene las puertas cerradas.

Al día siguiente, Isabel vuelve a trasladar su corte, esta vez hasta Füzér. Encontrándose allí, un alférez le informa de la muerte de su hermano. Buscando

consuelo en la sabiduría de Anna Darvulia, la condesa vuelve a dejarse llevar por un auténtico frenesí de sentimiento.

Aun presente en el funeral de su hermano, pronto se marcha, alegando que tiene obligaciones que atender. Tras un escabroso viaje Isabel para en Kerezstú, un castillo sin lujos donde la vida se volvía tediosa para la condesa. El humor de la señora está siempre en vilo y en constante cambio. Un día, la joven Modl, es acusada por Anna Darvulia de haber robado víveres en la cocina. Irritada, Isabel comienza a golpear a la muchacha, cada vez con más ímpetu, y finalmente cede el inerte cuerpo de la muchacha, agonizante, a Anna Darvulia, quien termina por poner fin a la vida de la muchacha. La condesa, para la que el castigo duro era la esencia del orden, replica a Anna por las habladurías que el incidente levantaría en el pueblo.

A finales de agosto, la condesa vuelve a trasladar la corte a Sárvár, para, rápidamente, poner rumbo a Dévin, fortaleza heredada de su hermano. Pero, por primera vez en su vida, Isabel descubre que su apellido no le facilita las cosas: al llegar a la orilla del río, uno de los soldados le indica que estaba prohibido el acceso a los trasbordadores. Decepcionada, regresa a toda prisa a Csejthe.

Isabel y Anna Darvulia eran un tándem: Isabel era un árbol, cuya raíz era Anna. Aquel día, las brujas de Beckov le confirman lo que Isabel no esperaba oír: Anna Darvulia estaba al borde de la muerte. De nada sirvieron las medicinas ni las visitas de los mejores médicos: nada ni nadie alentaba la esperanza de vida. Isabel invoca a la luna y quema mezclas de hierba. Pero ni sus hechizos sirven para evitar lo inevitable, la muerte de Anna. Sobre el cuerpo de Anna, Isabel le susurra

su más sentido perdón por no haberla querido como debiera, acariciándola sin ningún pudor.

Pasado un tiempo, afectada por la muerte de su confidente y amiga, Isabel retoma sus asuntos políticos. Gracias a la tregua fraguada por Bocskai entre los Habsburgo y los otomanos, Isabel vuelve a llenarse de ilusión al no sentirse ya amenazada por los turcos, soñando con ir a Pécs, para visitar sus cafeterías y mezquitas.

Al acercarse la Navidad, recibe la trágica noticia de que Esteban Bocskai ha sido asesinado. No obstante, Isabel alberga la esperanza de que su sobrino Gabriel Báthory, se haga con el gobierno del reino.

Isabel se prepara para asistir a la boda de Susana, una de las hijas de los Thurzó. Había mandado a confeccionar un vestido de magnífico telar con brillantes y tramas doradas. La condesa, ya cercana a los cincuenta, se afanaba por querer aparentar ser una jovencita, lo que seguía suscitando las críticas de sus aldeanos.

El día de la fiesta, durante el banquete, el mercenario del emperador Giorgio le insinúa que la corte de Viena dudaba de su fidelidad ante la sospecha de que ella hubiera apoyado la causa de Bocskai. Isabel niega toda imputación en la causa, y le recuerda la cantidad de dinero prestado, y nunca devuelto, al rey Rodolfo II. Para mayor escarnio, Jorge Thurzó le profiere las habladurías sobre cómo su excesiva severidad causa muchas muertes entre sus doncellas. Rápidamente, Isabel se percata de que tras esos comentarios estaría el cura de



Csejthe, un luterano muy cercano a los Habsburgo. La condesa no se sorprende y se limita a justificar las muertes por enfermedades y los castigos, por normas de orden. Lo que le sorprende es que Jorge se interesara repentinamente por la suerte de sus doncellas.

Al día siguiente, Isabel emprende el camino de vuelta a su castillo, reflexionando sobre todos y cada uno de los comentarios vertidos en la discusión, llegando a la conclusión de que desde la corte de Viena podría estar planeándose un complot contra ella. Cuando llega a casa, su séquito de brujas le ayuda a calmar su carácter mediante invocaciones y hechizos, que acabaran con el pérfido Jorge Thurzó.

A los diecisiete años, Gabriel Báthory ocupaba ya el trono de Transilvania. Isabel confiaba en la política de su sobrino, pero Jorge Thurzó seguía empeñado en descubrir el engaño de la condesa. La situación política del país se complica: a los complots de Viena contra Gabriel, se unen los enfrentamientos entre el emperador y su hermano. La condesa es invitada a la ceremonia de coronación del Rey Matías II de Hungría en Viena, concediéndosele un lugar de respeto entre los ilustres invitados. De regreso ya a su castillo de Sárvár, Isabel le confía al tutor de su hijo la desconfianza que el monarca manifestaba hacia ella, pese a los continuos préstamos de dinero que ella le hacía. Por recomendación del tutor, Isabel escribe al príncipe Gabriel pidiendo ayuda, pero, sorprendentemente, nunca recibe ninguna respuesta, quizás porque sus misivas son interceptadas.

Cansada de la situación, vuelve a refugiarse en su habitación, con sus espejos. Obsesionada por el paso de los años, Isabel manda llamar a un hábil retratista italiano para que le haga un retrato de su belleza.

El conde Jorge Thurzó se persona en Csejthe en el corazón de la noche para hablar con el párroco y acusar ante Dios y su ministro que la viuda Isabel Báthory de actos escabrosos: invocaba, se rodeaba de videntes y brujas y se ensañaba contra los cuerpos de sus sirvientas. Sobresaltado por tan atroz narración, el pastor admite no haber visto nada, pero se compromete a reunir a sus fieles y preguntarles, alentado por las promesas de la recompensa y las intimidaciones del conde Jorge. El conde palatino se apresura a recordarle al pastor el paralelismo entre la condesa Isabel Báthory y el conde Vlad III, en cuanto a su crueldad por sus enemigos y su gusto por la sangre.

Al día siguiente, el clérigo inicia su investigación, pero al no conseguir que nadie declare en contra de la noble señora, alienta a los feligreses con la promesa del dinero. Entonces, mentiras y verdades se mezclan: las dudas se hicieron seguras y las sospechas se convirtieron en prueba. En pocos días el pastor advierte al conde Jorge que ya había concluido la misión encomendada.

El conde Jorge Thurzó muestra sobre un mapa las posesiones que pretendía arrebatar a Isabel Báthory, soñando con hacerse con ellas una vez ésta fuera acusada de alta traición por confabular con su sobrino Gabriel. Mientras tanto, Isabel se prepara ansiosa, junto con el príncipe transilvano, para arrebatarle el poder sobre Hungría al emperador austríaco. Pero su emergencia se debía también a su necesidad de defenderse de sus enemigos. Así se lo advierte uno de

sus arrendatarios, quien le cuenta que el conde Jorge Thurzó se servía de tribales amenazas y embaucadoras promesas a los aldeanos para demostrar que la noble señora era una mujer impía, una bruja, una asesina que mataba por diversión a sus jóvenes sirvientas y además amante de frecuentar pecaminosas compañías femeninas.

Una vez se hubo marchado el arrendatario, Isabel manda a uno de sus criados que haga desaparecer del jardín los cadáveres de dos doncellas muertas hacía unos días a causa de una misteriosa enfermedad, a fin de evitar pruebas que alentaran las falsas acusaciones.

Tras regresar de la comprometida cena de investidura del conde palatino Jorge Thurzó como virrey de Hungría, Isabel vuelve a escribir a su sobrino Gabriel con la esperanza de que éste pueda ayudarla. Mientras, temiendo una pronta incriminación, esconde parte de sus tesoros y redacta su testamento a favor de sus hijos. Por su parte, Jorge Thurzó seguía maquinando su enésimo complot contra Gabriel, encargando al corrupto canciller del príncipe transilvano, su asesinato. Además, el conde seguía reclutando testigos que declararan contra la condesa en el momento de la acusación. Isabel busca entonces el apoyo de algunas personas, como la madre de Susana, quien había trabajado en el castillo durante más de cinco años.

Isabel seguía temiendo las acciones de Jorge Thurzó y así se lo confiaba a Iлона, la nodriza de sus hijos, quien le sugiere contactar con sus yernos. Pero la condesa sospecha también de éstos, a los que hacía confabulando con el conde palatino.

El día de Navidad, antes del comienzo de la misa, la noble dama acusa al pastor de haber envenenado su reputación. Tras una violenta disputa, regresa a su castillo, donde albergaba ya en ese entonces sentimiento encontrado: a veces se veía abatida, otras se sentía enérgica.

A dos días del año nuevo, durante la cena, la puerta del salón se abre de par en par y un ejército de armados, encabezado por Jorge Thurzó, irrumpe en la sala. Éste, proclamando justicia en pro de las jóvenes víctimas, acusa a la condesa de haber matado a más de seiscientas mujeres, masacrando sus cuerpos. Los soldados prenden a la condesa, mientras ésta lanza duras palabras sobre su adversario. El conde ordena a sus hombres que encuentren los cadáveres de las jóvenes asesinadas excavando en el jardín.

Isabel es encerrada, a espera del juicio. Sus siervos más fieles también son arrestados para ser juzgados. La condesa es condenada a ser emparedada en su casa mientras que sus servidores son condenados a la pena capital. La sentencia condenatoria es dictada por el propio conde, sin escuchar siquiera la versión personal de la noble dama.

Llevando ya unos días emparedada, Isabel recibe la visita de uno de sus yernos, quien le transmite las palabras de sincero afecto de su esposa, hija de la condesa. Isabel seguía esperando la fecha del juicio para demostrar las mentiras del conde palatino. Mientras tanto, entre la oscuridad y sus pensamientos, repasa su pasado, olvidado por el momento el presente. Cada día espera que el juicio sea al día siguiente, imaginándose cómo se desarrollaría su defensa con recusaciones y reclamos a la ley. Pero esa fecha nunca llegará porque, sin saberlo, Jorge Thurzó

ya había celebrado su propio juicio y la sentencia que había dictado era ‘culpable’, y la condena ‘la muerte lenta y angustiosa’. Sola, oscura, y sumida en sus pensamientos Isabel Báthory muere con el anhelo de ser juzgada.

### **3.5. LOS PERSONAJES**

Como sucede en todas sus novelas, Adriana Assini se esfuerza por construir la psicología de sus personajes, proveyendo al lector de cuantos minuciosos detalles sean posibles para describir una personalidad que le permita conocer los sentimientos y emociones de cada uno de ellos.

Cabría esperar que la autora diera mayor profundidad a la personalidad de su protagonista principal, Isabel Báthory. Sin embargo, con el fin de crear en el lector esa capacidad testimonial de los acontecimientos, que permitan al lector juzgar la justicia o injusticia histórica a la que en su día se sometió el personaje real, Adriana Assini construye con detalle las personalidades de los personajes que rodean directamente a la protagonista. En este caso concreto, para que el lector pueda devolver la dignidad personal que la historia arrebató a Isabel Báthory, es preciso conocer a fondo a Ana Darvulia, consejera íntima de la condesa y a Jorge Thurzó, perseguidor de la noble dama.

La escritora presenta en su novela una amplia lista de personajes que construyen la vida cotidiana de Isabel Báthory. Curiosamente, en esta novela, los personajes secundarios mantienen sus nombres reales, lo que manifiesta un claro interés de la novelista por salvar del juicio histórico también a aquellos que rodearon a la protagonista principal y que terminaron pagando una suerte de

injusticia. Pese a que algunos de estos personajes tienen nombre en italiano, Adriana Assini opta por mantener los nombres originales, con lo que consigue involucrar al lector en una historia que lo transporta no sólo en el tiempo, sino también en el espacio. Es importante resaltar también que, en la novela, los lugares también forman parte del elenco de personajes Y también se mantiene su nombre original en eslovaco o húngaro.

**Erzsébet Bathory** (*nombre en húngaro*. En español, Isabel Báthory; en italiano Elisabetta o Isabella Bathory) es la protagonista principal de esta historia. Adriana Assini retrata fielmente la Isabel Báthory histórica, mostrando con casi total fidelidad las características más representativas de la dama. Además de su manifiesta belleza, destaca que ella “ancor meglio di un uomo, sapeva amministrare da sola i suoi averi e i suoi diritti” (Adriana Assini 2014 : 11). Isabel se nos presenta como una mujer de extrema frialdad, con fama “di tenere in spregio la paura e la morte” (Ibid: 14). Su carácter es varonil y algunas de sus actividades son las propias del mundo masculino “amante della caccia (che) sapeva maneggiare le armi e guidare il cocchio, senza contare che a volte domava i puledri più selvaggi con abilità pari a quella dei cavalieri della puszta<sup>62</sup>” (Ibid: 14).

Además, como señora feudal de una sociedad clasista, se muestra cruel y altiva con sus sirvientes. “La vita dei servi d d’ogni essere umile, per lei valeva meno del più malandato dei suoi gatti” (Ibid: 21-22).

---

<sup>62</sup> Llanura esteparia típica de las planicies de Hungría.

Pero Isabel destacaba además por ser una mujer de extraordinarias capacidades intelectuales y culturales:

Erzsébet godeva dell'ammirazione generale: educata nella raffinata corte di Ecsed, aveva ricevuto migliore istruzione della maggioranza dei suoi simili. Tra le donne, poi, brillava come una stella del mattino nell'etra spenta, poiché quelle sapevano a malapena scrivere, ignoravano l'arte della politica e confondevano il ruso col latino. (Ibid: 20)

Tanto la narración como los diálogos consiguen describir minuciosamente el carácter de la noble dama, para dar a conocer a la verdadera Isabel Báthory y entender así que los atroces actos imputados a la condesa son fruto de una lamentable condición humana obsesionada por la juventud, la belleza y las ansias de poder, que contravenían los intereses de religiosos y políticos contemporáneos.

Isabel es un personaje excepcional para su época, una mujer poderosa que se vale por sí misma sin estar a la sombra de ningún hombre. Una mujer adelantada a su época, embelesada por la búsqueda de la eterna juventud y de soluciones para las trabas que el propio destino iba marcando.

**Anna Darvulia** permite conocer las debilidades humanas de la condesa. Esta pérfida consejera la inició en las artes de la magia y en la exploración de la sexualidad. Anna se convierte en la interfaz de Isabel, en el lascivo demonio exteriorizado, a partir de las pulsiones más inconfesables que bisbisean la tentación más extrema: salir de lo más profundo para lanzarse al abismo sin fondo

de un mal incondicional. En este aspecto puede entreverse a Freud y Jung, Nietzsche y Heidegger o Sade y Bataille: ese encuentro con la sombra que nos atrae y aterroriza porque la lucha más difícil es siempre la que hacemos en nuestro interior, pese a los encuentros continuos con los “enemigos” de la realidad externa. En la figura de Anna Darvulia se reflejan todas las acusaciones, las insinuaciones, fantasías morbosas y diagnósticos neurológicos, sexológicos y socio-antropológicos que tenían por objetivo a Isabel. ¿Es una sádica, narcisista asesina, adepta a la brujería, una lesbiana alucinada, una psicótica con tendencias antropófagas y necrófilas? Durante toda la novela, Anna muestra una personalidad ambivalente: por una parte, se muestra cercana a Isabel, con la que comparte confidencias y, haciendo una lectura más íntima de la narración, momentos de pasión y lujuria; pero, por otra parte, se muestra cruel con las doncellas, a las que castiga y maltrata con vehemencia, llegando incluso a causarles la muerte sin el más mínimo remordimiento. Pese a que la historia real habla de una posible relación lésbica entre Isabel y Anna, Adriana no entra en tales detalles, si bien deja entrever con un poderoso uso del lenguaje que la relación entre ambas mujeres alcanza a veces el contacto carnal:

Con parole impazienti la spinse verso sentimenti senza forma, simili all’acqua agitata. E vacui, come le valli. «Venite con me: conosco sentieri senza ritorno dove potrete abbracciare senza timore quel vuoto che tanto vi attrae». (Ibid: 46)

La muerte de Anna provoca en Isabel un vacío total, que hizo emanar por fin en ella sentimientos hasta entonces ocultos. Es interesante analizar el grado de



implicación de la condesa en el funeral y velatorio de Anna, dedicando más empeño que al de su propio marido e hijos:

«Non dovevi morire prima che io potessi chiederti perdono!»  
sussurrò, colpevole di non averla amata. L'accarezzò perdendo ogni pudore. Glielo doveva. Soltanto quella donna aveva saputo dare alito ai suoi desideri e voce ai suoi segreti. (...) Anna era stata la sua religione. (Ibid: 101)

Para Isabel, Anna era la base que mantenía su vida, lo que choca fuertemente contra las convicciones que el lector puede inferir de una mujer culta, refinada y con carácter, que deja llevarse por lo desconocido y lo sobrenatural o quizás buscaba sólo la compañía de aquella que sabía dar rienda suelta a todos sus anhelos.

**György Thurzó** (*nombre en húngaro*. En español, Jorge Thurzó; en italiano Giorgio Thurzó) es el antagonista de la novela, que se nos presenta como “uomo caro agli Asburgo che, al pari suo (Erzsébet) parlava la lingua di Virgilio, il greco e il tedesco” (Ibid: 20). La primera referencia al personaje lo define como “influyente”, adjetivo que resulta muy representativo de un conde como él que hará lo imposible por ganarse los favores de los reinantes para conseguir ampliar sus posesiones y bienes. También el propio marido de Isabel se refiere a él como “bieco oportunismo politico” (Ibid: 39). Adriana retrata así a un noble de dudosa confianza para el lector que, sin embargo, podrá deducir cómo su propia avidez lo impulsa a hacer uso de su influencia para conseguir el permiso permitente para arrestar a la condesa Isabel Báthory. Resulta manifiesta la descripción que de él

hace Isabel, cuando reúne a sus cortesanos para anunciarles la revuelta emprendida por Esteban Bocskai contra los Habsburgo:

«Mi dicono che Vienna, di quel accordo, non sia al corrente», commentò Erzsi coi suoi cortigiani, «Thurzó continua a scatenare tuoni e lampi soltanto sulla carta, quando scrive al re, mentre in realtà le sue spade restano inerti nelle guaine e i suoi cavalli stanno chiusi nelle stalle». (Ibid: 86)

La codicia del conde por anexionarse las posesiones de Isabel Báthory lo llevan a desarrollar el aspecto más vil de su carácter, recurriendo a la compra de falsos testimonios y a la misma intimidación:

«Largite a nome mio intimidazioni e fiorini!» suggerì per meglio persuadere la gente del villaggio a vuotare il sacco. «E se dovesse perdurare il silenzio, sappiano che i loro averi e le loro stesse vite andranno a perdimento!». (Ibid: 121)

Adriana Assini no juzga los hechos, ni entra en los escabrosos detalles de los acontecimientos. Más bien, su intención es tocar el punto de lo enigmático de las pulsiones de la protagonista y cómo llega a ser víctima del poder que la rodea y de la maldad de las figuras masculinas que la condenaron.

**Las mujeres de Beckov** son “certe sagge donne che si riunivano nelle notti di luna piena [...] Loro soltanto conoscono la difficile arte di rendere possibili le cose che possibili non sono” (Ibid: 13). Este grupo de mujeres constituyen un punto de apoyo imprescindible para la condesa, con la que

confabulaban cada noche en las estancias secretas del castillo. Al igual que las mujeres de la Compañía de la Rueca de *La riva verde*, éstas desempeñan un papel fundamental que contribuye a consolidar la solidaridad femenina, ya que entre todas se prestan un apoyo esencial para sobrevivir en un mundo que les priva de su libertad. La condesa acude a ellas en busca de ayuda para poder concebir en dos ocasiones. Sin embargo, estas reuniones femeninas no están bien vistas en la sociedad:

L'alleanza tra le donne di Beckov e l'altezzosa castellana non passò inosservata e contribuì ad alimentare le chiacchiere di tutto il circondario.  
(Ibid: 14)

De este grupo, Adriana Assini nos presenta a Julianna, “una zitella ronca dai capelli di corniola, capace, con le sue maledizioni, di decimare il bestiame dei vicini o far cadere le chiome a un rivale” (Ibid: 13), Eva, “la vedova di un mugnaio” (Ibid: 13), la vieja Rosika, “più abile con le erbe che con l'ago”, y una mujer de Transilvania “amica delle nuvole, maestra di scongiuri”. Pero, a diferencia de en *La riva verde*, la narradora menciona explícitamente la dedicación de estas mujeres a la magia y a la brujería, refiriéndose a ellas como “streghe di Beckov” (Ibid: 16). Con ello, Adriana Assini está creando un contexto necesario para entender el triste final de la condesa, quien es finalmente acusada de brujería y malas prácticas. De esta manera el lector puede ir construyendo desde el principio el entorno de Isabel Báthory y la compañía por la que pudiera sentirse influida para desarrollar su maldad.

Una vez que Isabel consigue concebir su hijo varón, este grupo de mujeres no vuelve a ser mencionado en la novela, lo que crea cierta ambigüedad en la lectura, ya que, por una parte, cabe pensar que la condesa se aleja de estas mujeres una vez conseguido su objetivo, pero, por otra parte, podría resultar congruente pensar que las reuniones entre la castellana y las brujas continuaron siendo asiduas para mantener la compañía de la que las largas ausencias de su marido la apartaban.

**Férenc Nádasdy** (*nombre en húngaro*. En español, Francisco Nádasdy; en italiano Férenc o Franceso Nádasdy), conocido como el Caballero Negro de Hungría por su fiereza en el campo de batalla, es el esposo de Isabel Báthory. De él conocemos que es “troppo grosso e sempre assente [...] trascurando i più pavidì piaceri dell’alcova” (Ibid: 11). Su interés era solo el campo de batalla, mermando su dedicación a su esposa y a los asuntos familiares, por ello “nei suoi occhi non s’accedevano fuohi che non fossero di guerra” (Ibid: 12). Isabel y Férenc eran dos personas completamente diferentes y que apenas se complementaban, por lo que el matrimonio de conveniencia respondía a intereses de riquezas y legado, lo que sumía a la condesa en la necesidad de llenar el vacío de su vida con compañías de otras damas con las que tenía intereses comunes: “divisi sui piaceri della vita, diversi per temperamento, calvinista lei, lui luterano, Erzsébet e Ferenc, però, si rispettavano” (Ibid: 20).

**Janós Ujváry**, conocido como Ficzkó (*nombre en húngaro*. En español, Juan Ujváry) es el factótum y un fiel servidor de la condesa. Es “calvo, magro strinato ma con occhi accesi e vispi, (...) obbediva ciecamente a ogni ordine, ogni

capriccio della castellana” (Ibid: 45). Esta ciega obediencia responde principalmente a su necesidad de sentirse seguro y a salvo, lo que se menciona en varias ocasiones a lo largo de la novela y que se insinúa como una posible argumentación para justificar su declaración en contra de la castellana al ser juzgado:

Di fronte alla gelida macchina della giustizia, intimiditi dell’oratoria dei giudici, straziati dai collari chiodati e dagli aghi roventi, quei miserabili capitolarono prima ancora del previsto e finirono per accusare la Báthory d’essere l’istigatrice di mille delitti, perpetrati nei modi più infami contro le sue serve. (Ibid: 145)

**Ilona Jò** (*nombre en húngaro*. En español, Elena Joo) es una fiel sirvienta y confidente de la condesa que ejerce como niñera de los hijos de Isabel. Desempeña un papel fundamental en la construcción de la personalidad de la protagonista, a la que pone en contacto con las brujas de Beckov. Adriana Assini nos la presenta como una “serva solerte con la lingua di serpente, tanto invereconda quanto ingegnosa e così simile a lei da esserle ormai indispensabile” (Ibid: 12), una “strega tra le streghe” (Ibid: 13). Junto a Anna Darvulia, Ilona es un punto de apoyo indispensable para la condesa, a la que le relata sus inquietudes y confidencias más personales.

**Erzsi Majoroné** (en español, también Erzsi Majorova) es la esposa del aparcerero de la condesa y “esperta in arti magiche”. Isabel acude a ella para que la ayude con la enfermedad de su marido y, finalmente, con las acusaciones de

asesinatos a las que se sentía sometida. Sólo aparece en la novela en estas dos ocasiones, después de la muerte de Anna Darvulia, quien se ocupaba de los hechizos que la condesa exigía.

**Dorottya Szentes**, conocida como Dorkó (en español, Dorotea), es la gobernanta de la casa. “Bisbetica (...) più amica dei vizi che dei sentimenti” (Ibid: 101), Dorkó es otro punto de apoyo importante para la condesa, a la que también acude como confidente para pedir su opinión. Conocemos a una mujer cruel a la que la propia Isabel debe llamar la atención ante su manera de tratar a los sirvientes: “ma ti avverto: non farne un cadavere prima ancora che ci sia stata utile” (Ibid: 34).

**Katalyn Beniezky** es una doncella cercana a Isabel. Tiene poca relevancia en la novela, si bien aparece como cómplice de las crueldades de la propia condesa, al ser incluida en el grupo de acusados y sentenciados.

La historia real menciona también a otra “bruja” llamada **Piroska** y que también fue finalmente ajusticiada por complicidad con la condesa. No obstante, esta persona no aparece en la novela.

**Ponikenus, pastor de Csejthe**, se convierte en un aliado del conde palatino Jorge Thurzó contra la noble castellana. Ponikenus parte de habladurías y confabulaciones para reprobarnos continuamente a Isabel, sin ser testigo directo de ninguna de las acusaciones que sobre la señora se vertían:

(...) Nella sacristia di Sárvár, si parlò poi a lungo di quelle confabulazioni, e ancora una volta il pastore ne approfittò per deprecare severamente la contessa. (Ibid: 32)

(...) Raggiunto dalle chiacchiere, il pastore del villaggio andò al palazzo per chiedere notizie della ragazza morta. (Ibid: 63)

Isabel odia profondamente al pastor por la intromisión en su vida y por posicionarse a favor de la chusma, lo que le resultaba absolutamente ridículo, pues para ella la vida de la servidumbre y los pobres apenas merece un ápice de atención.

El pastor reconoce ante el conde su ignorancia personal sobre los hechos en contra de la condesa:

Quindi spiegò che i parrocchiani, pur essendo solerti nel confidargli quanto sentivano o quel che avevano visto loro stessi su al maniero, tuttavia non gli avevano mai fatto cenno a una simile questione. (Ibid: 120)

Pero ante lo que el conde considera una repentina pérdida de memoria del clérigo, éste se compromete a congregar a sus fieles y tomarles declaración. Para Jorge Thurzó esto supone un avance en su plan, por lo que no tiene escrúpulos en aconsejar al pastor que *compre* los testimonios:

Largite a nome mio intimidazioni e fiorini – suggerì per meglio persuadere la gente del villaggio a vuotare il sacco -. E se dovesse

perdurare il silenzio, sappiano che i loro averi e le loro stesse vite andranno a perdimento! (Ibid: 121)

Adriana Assini nos presenta a un clérigo representante de un poder igualmente amenazado por los valores presentes en la propia Isabel Báthory, por lo que no tiene escrúpulos en hostigar a los parroquianos con el fin de conseguir testimonios que incriminen a la castellana:

Di fronte ai più recalcitranti e ai timorosi, il pastore smise di suonare il piffero delle monete sonanti e adottò il metodo del bastone. Finì così che anche quelli che non avevano niente da dire, poi dissero. Allora le cose vere si mischiarono alle pastocchie, i dubbi divennero certezze, i sospetti si fecero prove. (Ibid: 122)

Sin embargo, éste es incapaz de reconocer sus intenciones o sus encargos ante la propia condesa, quizás por miedo de ella. Por ello, no duda en tergiversar la verdad de los hechos y acusar a los propios parroquianos de ser los que han vertido libremente sus acusaciones contra ella y su forma de proceder. En realidad, nos encontramos con un personaje inteligente que consigue planificar su coartada de manera que pueda cumplir, tanto con el secreto de confesión religiosa y espiritual, como con su obligación social de acusar cualquier delito o comportamiento ilegal. De esta manera, al interrogar a sus parroquianos los confiesa y, a la vez, delata los hechos criminales para cumplir con la sociedad:

Non sono io a volere il vostro male! (...) Guardatevi piuttosto da quelli che sfamate, che fanno come gli asini: prima mangiano, poi



danno un calcio alla greppia! [...] - Spiegò che quando l'autorità lo aveva interrogato, non aveva avuto scelta: l'abito che indossava l'obbligava a non mentire e solo per questo aveva riportato quanto aveva sentito raccontar. (Ibid: 134)

Isabel sospecha del complot entre el conde palatino y el pastor, y no duda en acusarlo de haber avivado un fuego que no le correspondía y de haber recibido recompensas de Jorge Thurzó.

### **3.6. ESTILO LITERARIO Y RECURSOS LINGÜÍSTICOS**

Como en todas sus novelas, Adriana Assini usa un lenguaje claro y sencillo, pero a la vez elegante y sugestivo y magníficamente descriptivo. En palabras de la propia autora “mi escritura es simple pero no pobre, lineal y pulida” (Assini 2004). El objetivo principal de la autora es transportar al lector a una época y lugar determinado, para conocer una historia acontecida de contrastable veracidad. Por ello, Adriana busca una prosa evocativa, que despierte en el lector los sentimientos necesarios para que se implique en la trama y reflexiones.

El dominio cromático de la autora se percibe perfectamente: La riqueza descriptiva se ayuda especialmente de metáforas y símiles para crear matices diversos, tanto en los escenarios, como en las personalidades de los personajes:

Il cielo, vestito di nero, sposava l'inferno, in mezzo a una tempesta di tuoni. E gettava una luce sinistra nell'angusta stanza della

Memoria, dove Erzsébet custodiva i suoi scrigni: di legno, d'avorio. (Ibid: 47)

La novela, además, está repleta de referencias bíblicas y mitológicas que, como base de la tradición cultural occidental, suponen un gran recurso que sirve para enfatizar la ruptura entre la religiosidad contemporánea y el paganismo de la antigüedad clásica. Las referencias al Todopoderoso son recurrentes en toda la novela, como justificación continua de Isabel sobre la naturalidad de sus actos:

(...) ricordandole che la violenza era una debolezza a cui cedeva lo stesso Onnipotente. E ripeté per lei quel passo della Genesi in cui Dio, dopo aver punito gli uomini mandando giù il diluvio, poi se ne pentì. (Ibid: 94)

L'Onnipotente creò la luce separandola dal buio e fece il giorno separato dalla notte. Senza queste distinzioni sarebbe stato il caos... (Ibid: 109)

Rileggetevi le Scritture e allora scoprirete un Dio artefice di violenza: dimenticate che ordinò a Mosè di far strage dei madianiti e che scatenò sugli uomini il diluvio? (Ibid: 135)

Se establecen paralelismos entre las hechiceras, la propia Isabel y los personajes mitológicos. Isabel responde de esta forma a una de sus sirvientas, cuando le transmite las habladurías del pueblo sobre el buen apetito de la condesa pocas horas después el fallecimiento de su marido:

Anche Niobe chioma bella pensò a mangiare quando le morirono i figli... (Ibid: 26)

Los propios aldeanos llegaron a referirse a la diabólica Anna Darvulia como la Ninfa Egeria, la ninfa de Venus, encargada de la maternidad y los partos:

Finché sarà Anna Darvulia la sua Ninfa Egeria, lei non vivrà la sua Damasco. (Ibid: 32-33)

En otros casos, la vieja hechicera es paragonada con la Hidra de Lerna, la serpiente telúrica de múltiples cabezas:

Pari all'idra di Lerna, s'ornava di mille teste di serpente, che sputavano veleno attraverso forma di pensieri. (Ibid: 35)

Incluso, para describir con sutileza la relación amorosa entre Isabel y Anna, Adriana Assini recurre al mito de Selene y Endimión:

E la Darvulia, con voce suadente, ripeté l'antico mito della Luna che, invaghita di un bellissimo pastore, andava a vaciarlo nel sonno. (Ibid: 45)

El paganismo que se imputaba a Isabel Báthory y a sus confidentes toma su acusación más directa en boca del propio pastor protestante de Csejthe, que se encarga de transmitir al propio Jorge Thurzó las habladurías sobre la condesa:

No, nessun segno del lutto nella sua casa o sulla sua persona, ma soltanto musica, giochi equestri e lussi insolenti-. E ripeté le cose apprese su quei convegni notturni, in prossimità del fiume: un

cerchio di donne con le cornamuse e i piedi non lavati, che ricordavano gli antichi sacerdoti di Dodon”. (Ibid: 74).

### **3.7. LA CONDESA SANGRIENTA: ANTECEDENTES Y DESCENDIENTES**

El personaje de Isabel Báthory no ha dejado de despertar el interés entre los literatos más propensos a las historias de horror y masoquismo, como musa de inspiración para numerosos relatos y novelas de terror. Isabel es el arquetipo de *femme fatale* despiadada e inmisericordiosa, capaz de llevar a cabo las más terribles atrocidades para conseguir sus objetivos. Autores como Julio Cortázar (2016), A. Mordeaux (2008) o Andrei Coodrescu (2007) hacen un recuento minucioso de la vida y *obras* de la condesa sangrienta.

No obstante, pese a las numerosas obras no solo literarias sino cinematográficas, teatrales o musicales en las que Isabel Báthory se convierte en protagonista, al hablar de la condesa sangrienta hay dos novelas que suponen un punto de inflexión en toda la producción literaria habida hasta el momento: *La comtesse sanglante* (1962), de Valentine Penrose, y *La condesa sangrienta* (1971), de Alejandra Pizarnik. Ambos textos se convierten en puntos de referencia imprescindibles para la propia Adriana Assini, que construye su novela con elementos recurrentes en ambas producciones anteriores.

El enigmático halo que envuelve la vida y los actos de Isabel Báthory es el punto de unión del que parten las tres novelas, aunque se constituyen como

independientes, hasta el extremo de despertar en el lector la incertidumbre de si la condesa sangrienta es la misma mujer en todas las obras. No cabe duda de que cada una de las autoras adopta un punto de vista completamente personal y subjetivo en el tratamiento del personaje y de las circunstancias que lo rodean, debido en parte a las intenciones con las que cada escritora emprende el reto de enfrentarse a un personaje con un pasado, no sólo histórico, sino legendario.

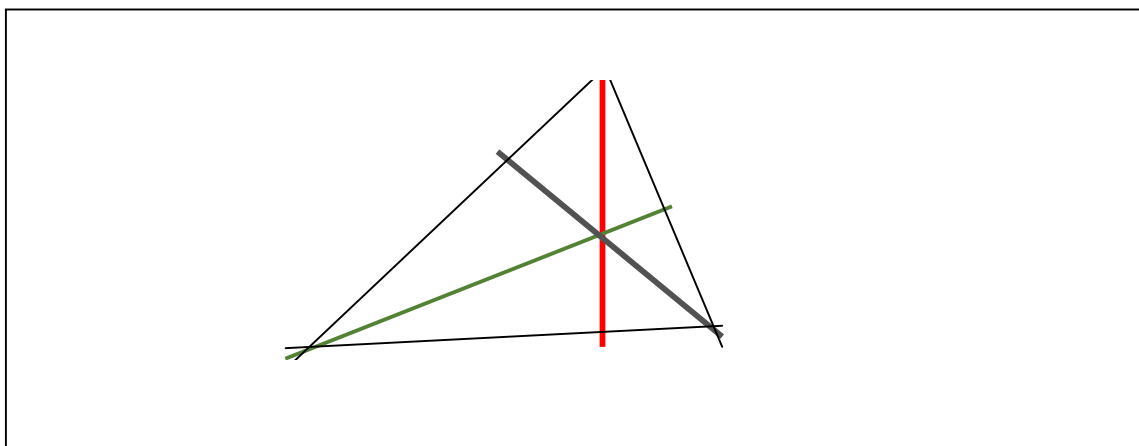
Valentine Penrose es ante todo poeta, relacionada con artistas fieles al naciente movimiento del Surrealismo. Su obra *La comtesse sanglante* pretende ser una novela histórica que busca relatar con fidelidad la vida y obra de la peculiar condesa y así presenta su novela desde la introducción, como “una historia auténtica e inédita”. Penrose exhibe un exhaustivo trabajo historiográfico, que describe minuciosamente todos los acontecimientos históricos precedentes y contemporáneos a la época de la condesa, trasladando al lector a un relato de hechos históricos, perfectamente estructurado y ordenado cronológicamente, que reflejan la extraordinaria documentación previa que la autora ha realizado. Nos encontramos más bien ante una redacción de un acontecimiento histórico en el que se añaden ciertos tintes novelísticos, para dar cabida a la descripción de un personaje desde un punto de vista también histórico. Sin embargo, el bagaje poético y surrealista de Penrose hace de su obra algo excepcional. Las descripciones de los lugares, el tiempo y los personajes se traducen en una prosa cuidadosamente poética, con un léxico inteligentemente seleccionado para añadir connotaciones concretas, que buscan trascender lo real y lo irracional para comprender el personaje de la condesa.

Alejandra Pizarnik es también poeta ante todo y muy influenciada por el espíritu del romanticismo, del simbolismo e incluso por las corrientes surrealistas. Su versión del personaje hay que interpretarla como una relectura de la obra de Valentine Penrose, que se publica por primera vez en forma de ensayo en 1966, en la revista “Testigo” de Buenos Aires. Pizarnik se desprende de los detalles minuciosos de la historia, para concentrar su relato en analizar al personaje. Su obra presenta una estructuración inédita y original en once capítulos cortos a los que asigna un título evocador de lo que pretende relatar y a los que añade citas de autores. Molloy (1999) defiende que Pizarnik recuerda a Borges en cuanto que “presenta el texto oblicuamente, como reseña de la biografía de la condesa de Valentine Penrose”. Para Molloy Pizarnik “falsea y tergiversa” lo que Penrose ya había creado, y, por ello, compara a la autora argentina con el narrador de Borges en *Historia universal de la infamia*, aquel “tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar [...] ajenas historias” (Borges, 1997, p. 10]. Suscribo tal apreciación de Molloy al comparar a ambas autoras, pues Pizarnik reduce a unos pocos capítulos cortos toda la labor historiográfica de Penrose, rompiendo incluso la propia continuidad narrativa. Sin embargo, la obra de Pizarnik aporta elementos propios que permiten al lector apreciar más si cabe la crueldad del personaje.

Adriana Assini, por su parte, consigue conjugar en su obra tanto una detallada documentación histórica, como la creación de un relato totalmente nuevo e inédito. Presenta su personaje centrándose en la protagonista y su contexto histórico más inmediato, en vez de construir largos y detallados relatos

de la historia de la actual Hungría y de su relación con el imperio otomano. Recupera la continuidad narrativa de Penrose y, a su vez, convierte al lector en contemplador de los acontecimientos que conforman el día a día de la condesa, tal y como hiciera Pizarnik en su obra.

El personaje de Isabel Báthory permite a las tres autoras crear transacciones textuales femeninas y desde un punto de vista femenino. Se crea así un triángulo entre tres autoras que tienen como ortocentro al propio personaje de la condesa.



La identificación de Pizarnik con Isabel Báthory es mucho más cercana que la de Penrose y Assini. En el texto de Pizarnik, la autora es más que una simple *voyeur*. En el capítulo de “El espejo de la melancolía”, la poeta argentina consigue concretar aspectos que en la versión de Penrose aparecen dispersos y que

Assini no plantea de manera explícita. Especial relevancia tiene el tratamiento de la orientación sexual de la condesa. Las tres autoras manifiestan indirectamente la condición homosexual de Isabel Báthory. Para Penrose “la condesa maléfica poseía otro secreto, secreto siempre susurrado que no ha podido esclarecer el tiempo [...] Pasaba por haber sido, también, lesbiana” (Penrose 1996: 16), pero que parece justificar por ser una práctica habitual en el siglo XIV entre determinadas sectas, que rendían cultos a la Madre del Universo y, más concretamente, por cuestiones puramente astrológicas, ya que, de acuerdo con las teorías de Penrose, “cualquier fase desfavorable que Mercurio reciba de la Luna, en relación, a su vez, con Marte, provoca una tendencia a la homosexualidad” (Penrose 1996: 18). Además, Penrose afirma que Isabel se movía en un universo “exclusivamente femenino”. No obstante, deja al lector confuso, cuando relata las diversas relaciones sexuales que la condesa mantuvo con tan diferentes varones amén de su marido.

Por su parte, Pizarnik insiste en que la homosexualidad de la condesa respondía simplemente a rumores que nunca pudieron aclararse. Lo que llama la atención de Pizarnik es que, al tratar el tema de la homosexualidad, permite al lector cuestionar su orientación sexual. Pizarnik saca a colación el tema cuando describe el espejo en que se miraba la condesa y, “a propósito de espejos”, parece querer describir el reflejo de Isabel Báthory, que no es sino el suyo propio. Además, se aleja de las justificaciones sectarias o astrológicas a las que recurre Penrose, y defiende la naturalidad de la sexualidad como “un derecho más que le correspondía”.



Assini se hace eco también del rumor sobre la orientación sexual de la condesa, pero prefiere que sea el propio lector el que saque sus propias conclusiones. No hace ninguna referencia explícita al lesbianismo de la protagonista, pero en diversos momentos de la trama el lector puede vislumbrar matices que pueden llevarle a considerar que Isabel Báthory sentía cierta atracción hacia las mujeres. Assini subraya la “comentada amistad [de la condesa] con una soprano de modestas dotes” (Assini 2004: 71), confirmando de esta manera la rumorología que rodeaba la sexualidad de la condesa. Sin embargo, más que una mujer ardiente de deseo sexual, Assini presenta una mujer arropada entre mujeres, justificada por la soledad y el aislamiento al que se ve sometida por la continua ausencia de su marido, que busca compañía en otras mujeres con las que comparte actividades y gustos. La condesa de Assini despunta incluso ciertos tintes feministas, especialmente al describir la relación con los hombres, en las que la condesa muestra ciertos comportamientos que llegan al límite de la androfobia. En su conversación con la soprano, Isabel defiende la inutilidad del sexo masculino para la procreación:

Osservate le canne palustri, -intervenne nuovamente la contessa –  
esse nascono dal limo, che è acqua e terra, ignorando fieramente il  
seme maschile (Assini 2004: 73)

La muerte de Anna Darvulia revela finalmente la relación de la condesa con la sirvienta, a la que se atreve a acariciar sin importarle el pudor, porque “soltanto quella donna aveva saputo dare alito ai suoi desideri e vocea i suoi segreti” (Ibid: 101).

Otra de las diferencias entre Assini y las autoras precedentes es la *accusatio* explícita de la protagonista. Penrose inicia su novela presentando “una historia auténtica e inédita”, destacando la crueldad de Isabel Báthory, a la que considera “un Gilles de Rais femenino”, y retóricamente pregunta al lector “¿quién no recordará a Gilles de Rais y a Erzsébet Báthory?” Sin embargo, Penrose muestra cierto interés en querer justificar la crueldad de la condesa. Para ella, la crueldad de Isabel tenía su origen en su propia raza, pero, sobre todo, en “su revancha y su adaptación” a una vida a la que ella no podía acceder. Su crueldad alcanzaba tal extremo que perdía toda capacidad de remordimiento, lo que le impidió comprender por qué el ajusticiamiento al que debió someterse era injusto. De hecho, Penrose, que realiza una increíble labor de recopilación documental, indica que el propio proceso judicial al que se sometió a la condesa muestra ciertas irregularidades y ocultismos ya que “se suprimieron numerosos datos y ni siquiera osaron interrogarla en persona” (Penrose 2008: 6).

Pizarnik destaca igualmente que la condesa “nunca comprendió por qué la condenaron”, aunque afirma rotundamente que nunca negó las acusaciones formuladas contra ella. La prosa de Pizarnik ya rezuma la propia crueldad de la protagonista desde el primer capítulo del relato, en que describe los métodos de torturas preferidos por la condesa

Nos encontramos, por tanto, ante un mismo personaje histórico construido desde una triple perspectiva, y todas ellas femeninas. Adriana Assini logra implicar al lector en la propia vida de la condesa, lo sumerge en el personaje y parece respirar a través de la propia condesa, lo que le permite penetrar sutilmente

en la mente de la propia Isabel, para comprenderla mejor. La condesa se revela finalmente como una mujer totalmente incomprendida por una sociedad en la que los valores masculinos prevalecen y en la que ella, por su educación, valentía y valores, consigue superar a muchos de sus contemporáneos masculinos, lo que implica una amenaza importante en la lucha de intereses de su época histórica. Assini no pretende que el lector asuma su propia perspectiva. En cambio, se presenta como *mediadora* que facilita la implicación del lector en la vida de la protagonista, para que sea quien valore si los hechos acontecidos a la protagonista merecen la justicia que le fue impuesta o, si, por el contrario, Isabel Báthory fue víctima de una cruel injusticia, fruto de los intereses políticos y económicos de la élite de su época.

Adriana Assini publicó *Il bacio del diavolo. Storia della contessa sanguinaria*, en 2004, ganando el primer premio “Parola di donna”, ese mismo año. Pese a ello, la novela no consigue la repercusión que novelas como *Le rose di Cordova* o *La riva verde* han tenido en el panorama literario italiano, por lo que los estudios críticos sobre esta obra son escasos. Una de las pocas reseñas de István Naccarella<sup>63</sup> (2006) destaca la voluntad de Adriana de limpiar la imagen de la condesa, absolviéndola de las acusaciones de las masacres supuestamente cometidas.

Dos autores han elegido a Isabel Báthory como eje de sus obras, posteriormente a la publicación de la novela de Adriana Assini, aunque sin mención alguna a ella.

---

<sup>63</sup> Naccarella, István. “Storia della contessa sanguinaria en Nuova Corvina”, *Rivista di italianisti dell’Istituto Italiano di Cultura per l’Ungheria*. Número 17 (2006), pp 108-111.

En 2005, Angelo Quattrocchi publica *Elisabeth Bathory. La torturatrice*<sup>64</sup>, que lleva al lector a las siniestras cámaras de tortura, donde perecen muchas jóvenes y que revela el lado más demoníaco de la condesa, haciendo valer lo que la tradición y la Historia han trasladado hasta el presente. Para Giuseppe Genna (2005)<sup>65</sup>, la novela es una biografía y un descenso a los infiernos que cuenta la vida, las maldades y el cruel final de la que considera una de las muchas encarnaciones del mito de Carmilla y a la que llega a considerar una Drácula femenina. Al mismo tiempo, enfatiza que mientras que el conde Drácula es históricamente diferente al personaje de leyenda, la condesa es la misma tanto en sentido histórico como legendario.

También en 2008, Simona Gervasone publica *Erzsébet Bâthory, sangue e perfezione*.<sup>66</sup> Al igual que Angelo Quattrocchi, la escritora centra su novela en el lado más maligno de la protagonista y se aleja de cualquier interés en buscar el lado humano de la condesa, llevando al lector hasta a odiarla. En una entrevista para radio DeeJay<sup>67</sup>, declara que escuchó hablar por primera vez en una radio o un documental y que se sintió atraída por el personaje.

Ninguna de estas dos obras tiene nada que ver con el *rescate* que Adriana Assini hace del personaje, sino que mantienen a la protagonista relegada a los valores de crueldad y maldad al que sigue condenada por la Historia.

---

<sup>64</sup> Quattrocchi, Angelo. “Elisabeth Bathory. La torturatrice”. *Col Fact Fiction*, nº7. Golena, 2005.

<sup>65</sup> Genna, Giuseppe; “Elisabeth Bathory, la torturatrice”, publicado en *Carmilla*, el 13 de mayo de 2005 (<http://www.carmillaonline.com/2005/05/13/elizabeth-bathory-la-torturatrice/>)

<sup>66</sup> Gervasone, Simone; *Erzsébet Bâthory, sangue e perfezione*. Zerounoundici Edizioni: Milano, 2008. La obra cuenta con una segunda edición, de 25 junio de 2013, publicada con el título *Erzsébet Bâthory. La contessa sanguinaria*.

<sup>67</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yG--OgJXDP4>

La publicación en 2010 de *The Countess. A novel of the notorious Elisabeth Bathory*, de Rebecca Johns, consigue despertar el interés de la crítica italiana, que destaca cómo la autora estadounidense profundiza en el lado más humano de la Condesa que, en primera persona, y a modo de diario, escribe a su único hijo desde la pared en la que fue encerrada. La protagonista detalla con nostalgia su amor por sus padres y hermanos y la angustia de perder a su padre siendo una niña. Pero pronto descubre el precio de ser una mujer en la Hungría del siglo XVI, cuando su madre acuerda un matrimonio de conveniencia con Ferenc Nádasdy. La crítica estadounidense se hace eco de esta nueva visión de la historia de la condesa, y del tratamiento del personaje que Rebecca Johns le da. Destacan especialmente el retrato que la autora nos ofrece de la condesa, como una mujer compleja, de la que es fácil apiadarse o cómo consigue que el lector empatice con ella a medida que es constantemente humillada por las personas que la rodean, al mismo tiempo que siente las frustraciones con sus arrogantes y vagas sirvientes y se avergüenza cuando desata sus brutales castigos sobre ellas. Para Kayla (2010), Rebecca ha conseguido retratar a Isabel Báthory de una manera diferente y fascinante.

Existe un gran paralelismo entre la visión de Rebecca y la de Adriana, pues ambas escritoras analizan la psicología de la personalidad de la protagonista, que puede llevar a cometer actos extremos en casos de angustia emocional. Sin embargo, pese a que hay un lapso de seis años entre la novela de Adriana y la de Rebecca, la obra de la escritora italiana pasa casi inadvertida para la crítica italiana que, en cambio, loa a la novelista estadounidense por hacer lo mismo que

años antes había hecho su compatriota. Svevo Ruggeri<sup>68</sup> subraya la labor de la escritora americana para rescatar a la protagonista, analizando su lado más humano, lo que Adriana ya había realizado en su novela:

Con il romanzo *La contessa nera*, la scrittrice segna un ritorno alla tradizione del romanzo gotico puro, tentando al contempo di far luce sulla vicenda umana di un personaggio storico misterioso e controverso come Erzsébet Báthory. (Ruggeri 2011)

Asimismo, la web [www.libriblog.com](http://www.libriblog.com)<sup>69</sup> pone de manifiesto que la novela nos muestra a Elisabeth Báthory “come una donna, prima di tutto, con le sue debolezze e la sua forza interiore”.

Las obras de Adriana y Rebecca se diferencian principalmente en la estructura y en el estilo característico de cada una de las novelistas. Mientras que la novela italiana está narrada en tercera persona desde una perspectiva de narrador omnisciente, la novela estadounidense es en primera persona. Asimismo, Adriana nos presenta a una Isabel Báthory ya adulta, residente en su castillo de Cestje con algunas reminiscencias a su pasado más remoto que permite al lector conocer algunos rasgos de su personalidad. En cambio, Rebecca nos presenta una Isabel pequeña, a la que vemos crecer, madurar y morir.

No obstante, pese a los diferentes enfoques, ambas autoras se esfuerzan por profundizar en la psicología del personaje y conocer su entorno para

---

<sup>68</sup> Ruggeri, Svevo. “La solitudine di una sanguinaria”, en *Eclipse magazine*, publicada el 14 de febrero de 2011 (<http://www.eclipse-magazine.it/cultura/letteratura/horror-fantasy/la-solitudine-di-una-sanguinaria.html>)

<sup>69</sup> <http://libriblog.com/la-contessa-nera/>

comprender mejor el comportamiento de la condesa. A este respecto, el objetivo de ambas novelas es idéntico, si bien es la obra de Rebecca Johns la que consigue una mejor valoración por parte de la crítica italiana, que pone en evidencia características que ya eran evidentes en la novela de Adriana Assini.

## **CAPÍTULO IV. LAS DAMAS DE LA COMPAÑÍA DE LA RUECA: SOLIDARIDAD EN FEMENINO EN *LA RIVA VERDE***

### **4.1. SINOPSIS**

Brujas, 1379. En un escenario de revueltas sociales y luchas gremiales, ocho mujeres intentan huir de los valores establecidos para las mujeres y se reúnen cada tarde, desde la Navidad hasta la Candelaria para compartir sus conocimientos y escribir su particular *evangelio*. El amor imposible entre dos jóvenes, las luchas entre los gremios del artesanado, la sospecha de un asesinato y las reuniones secretas de la Compañía de la Rueca son algunos de los temas que forman parte de la trama de esta novela.

Rose Van Triele, hija del tintorero de azul Jakob, prometida a Jan, “Cara de Gato”, asalariado de su padre, está enamorada de Robin Campen, perteneciente al grupo rival de los tintoreros del rojo. La dicotomía amorosa en que se halla la joven la lleva a buscar los consejos de Greta du Glay, una anciana vendedora de azufre y jabones, de sospechosa reputación. A la conversación se une pronto Marguerite Morele, una hiladora conocida como Margot, que informa de las refriegas acontecidas porque los tintoreros del rojo han usado el canal en los días no habilitados para ellos en el calendario. Esta situación convulsiva obliga a Greta



a avisar a todas las mujeres integrantes de la Compañía de la Rueda de que la asamblea debe posponerse.

El comerciante Nasir, conocido como “El Moro”, arriba a Brujas. Robin sale a su encuentro para recoger la mercancía para su taller. Seguidamente le regala un cuaderno que recoge un breve tratado sobre el arte de los colores, escrito por un monje bizantino, como recompensa por la confianza depositada en él. Robin confiesa a Nasir su malestar ante la noticia de la inminente boda de su amada Rose, que le hace perder el apetito.

Las damas de la Compañía de la Rueda se reúnen, finalmente, una noche en un granero, propiedad de una de las mujeres. Alix de Meure, la hiladora que vivía en las inmediaciones de la iglesia de Saint-Gilles comienza a dictar su evangelio. El primer capítulo se centra en establecer correspondencia entre las formas y colores de determinadas sustancias y las enfermedades: “Io vi dico che ogni sostanza porta in se stessa i segni che indicano gli organi e le malattie a cui corrispondono. E per le quali essa stessa xostituisce un rimedio” (Assini, 2014: 23). En el segundo capítulo, se aborda el problema de las relaciones conyugales, criticando la usanza machista de que para la mujer era preciso usar correas y palos:

La filatrice di Saint-Filles affrontò il problema dei rapporti coniugali, tuonando contro il proverbio, inventato dai maschi per loro sfacciata convenienza, secondo il quale *il cavallo richiede lo sperone, ma per la donna ci vuole sia la cinghia che il bastone.* (Assini 2014: 24)

En el tercer capítulo, Alix presenta el remedio para ahuyentar los demonios. Dedicar el cuarto capítulo a las estrellas y a los planetas. Tras un receso para comer, Alix retoma el *evangelio* para concluir su intervención sobre cómo actuar ante la impotencia masculina.

Jan, “Cara de Gato”, informa a Jakob que Rose sale a escondidas para hablar con Robin Camper, cerca de la orilla verde. Furioso, Jakob se marcha a casa y reprende a su hija, a la que bofetea por la impertinencia con la que le responde. Como castigo, le prohíbe salir de casa excepto para asistir a misa, siempre acompañada por el dominico Padre Eloi. Al mismo tiempo, le prohíbe hablar en su presencia. Jakob se marcha a recepcionar una mercancía y deja a Jan y a Rose solos, que comienzan una tensa discusión sobre temas cotidianos de la enemistad entre hombres y mujeres, hasta que finalmente Jan se da por vencido y regresa al trabajo. Rose se marcha al jardín para calmar su furia.

En el monasterio laico de la Vigna, la beata Sebile Vermunt habla con Anne al margen de la fila de mujeres piadosas que paseaban. Sebile la invita a unirse a la Compañía de la Rueda, pero Anne se muestra temerosa de perder la tranquilidad en la que vive. La conversación es interrumpida por la portera que reclama a Sebile a petición de Nasir, el Moro, pues uno de sus marineros ha muerto a causa de la fiebre cuartana y quiere celebrar una ceremonia funeraria. Sebile y el emisario del capitán, Louvin, parten en dirección al Puente del Rosario, donde toman una embarcación para llegar hasta el barco de Nasir. Al bajarse de la embarcación, Robin aborda a Sebile para pedirle información sobre

Rose, que llevaba ya muchos días faltando a su cita habitual en la orilla verde. Sebile le cuenta que Rose está prisionera en su propia casa y le culpa a él.

Los tintoreros de los tonos pastel se reúnen en asamblea para tratar los puntos referentes a la subida salarial de los aprendices, las denuncias recibidas con respecto a los trabajos vespertinos y la aprobación de las cuentas. Al término de la asamblea, los presentes se unen en festejo para celebrar el buen funcionamiento de los asuntos. Joliet convence a Jan para que lo acompañe al sastre para llevarle una tela que ya ha comprado, contando con el aumento salarial, para hacerse un jubón nuevo. Camino de la sastrería, vislumbran a lo lejos a Greta du Grey y a la viuda de Dos a las que comienza a criticar ante Joliet acusándolas de brujas maléficas. Al ver a Jan, Greta se acerca para interesarse por Rose, pero la escueta respuesta del joven no satisface a la mujer que insiste en tener más detalles. Sin embargo, las soberbias palabras de Jan hacen que la irónica respuesta de la mujer deje en ridículo al joven ante su amigo. Pese al intento de Jan de ofender a Greta, llamándola vieja moribunda, ésta permanece impassible ante las ofensas del joven, al que replica una vez más de tal modo que Jan se marcha en silencio seguido por Joliet. Exhortos en sus pensamientos, ambos jóvenes se adentran en el bosque y sin saber cómo han llegado allí, ni cómo salir, empiezan a culparse mutuamente hasta que finalmente unos jinetes que pasaban por el sendero los acompañaron hasta salir a cielo abierto. Finalmente, llegan a la sastrería de Alfred, al que Joliet enseña la tela y le pide que le haga una casaca para la próxima boda de su amigo Jan.

Mientras ocurría esto, a seis millas de allí, el maestro Jakob había salido a jugar a los dados y a tomar unas cervezas en una taberna. Conocedor además de que la Asamblea de los tintoreros habría mantenido ocupado a Jakob, Robin Campen se acercó a ver a Rose. La pasión era tal que los dos jóvenes yacieron juntos hasta que el ruido de unos holgazanes que jugaban cerca de allí a la pelota les hizo volver de su romántica evasión y Robin, temiendo la pronta llegada de Jakob, se dispuso a marcharse, no sin antes recibir la reprimenda de Rose que se sentía utilizada como una prostituta: “Ma con quale facci ti presenti qui e mi prendi come se fossi la tua sposa per poi lasciarmi come si lasciano le squaldrine” (Assini, 2014: 55). Robin intentaba convencer a Rose de su amor y de la necesidad de actuar con paciencia. Tras abrazarla fuerte, le mostró un rollo de seda escarlata que utilizaría para hacerle un vestido de novia, prometiéndole que haría lo imposible por aprender a hacer un rojo parecido al de la tela para hacerse rico y convertirla en su reina. Seguidamente, Robin se marchó temiendo el regreso de Jakob.

Durante la celebración de las Candelarias todas las evangelistas, excepto Rose, se reúnen en el último encuentro del año, en la cantina de Margot Morele, aprovechando la ocasión de que su marido se encontraba ausente. Antes de comenzar, Margot habla a sus compañeras de los valles de Saboya, en los que los días son más largos de lo habitual, hay fruta en abundancia y, sobre todo, no hay hombres ni curas, sino todo un crisol de magias:

Le donne che vivevano in quella terra assente dalle mappe,  
conoscevano i segreti per stare bene al mondo. (Assini 2014: 60)

Repentinamente, Margot interrumpe su narración al sentirse indispuesta y al punto de desmayo, consecuencia de haber bebido una poción a base de corteza de centeno, que la hacía levitar en imágenes extraordinarias. Una vez recuperada, confiesa a sus compañeras que ha recibido la premonición de que una de ellas morirá. Con el fin de no sentirse atraídas por el silencio del miedo, Greta retoma el tema de los valles de Saboya, abriendo un debate sobre la idoneidad de dejar la ciudad y adentrarse en lo que se les presenta como una tierra de ensueño. Las mujeres someten a votación la partida hacia dichas tierras sin alcanzar un consenso. Finalmente, Margot, comienza a leer el “cuento de los tres jorobados” de la ciudad francesa de Douai.

Robin recibe una convocatoria urgente por parte del presidente de su gilda. Una decena de tejedores habían causado daño a los talleres de dos *uñas azules* y los amenazaban si no bajaban los precios por teñir las telas. Tras terminar la asamblea, Robin se dirige a casa del sastre Alfred para recoger su nuevo jabón, donde también llega el joven Jan. La enemistad entre ambos jóvenes es conocida y, para evitar enfrentamientos, Alfred acompaña a Jan a la puerta y le da cita para otro día. Ya a solas con Robin, Alfred le pregunta por su relación con Rose, ahora que esta está prometida a Jan. Al salir de la sastrería, se marcha camino de la *riva verde*, mientras reflexiona sobre todo lo que le impide ser feliz. Es entonces cuando se topa con Roger Roux, esposo de Margot Moule, que le informa que está celebrando que el conde de Flandes, Louis de Male, ha autorizado importantes obras de canalizaciones en Brujas.

Gante amanece con la noticia de la construcción del nuevo canal en la vecina ciudad rival de Brujas, a la que dicha construcción favorece. Los ganteses enfurecen hasta el punto de pedir la cabeza del conde por atentar contra la economía y el orgullo del pueblo. Jan Yoens se aprovecha de la rabia generalizada y emprende una revuelta contra el conde Loous de Male, quien ordena al ejército la disolución total de los insurgentes. Por otra parte, Robin intenta volver a ver a Rose, pero un alboroto repentino le hace mirar por la ventana y ver como Jakob lucha junto con sus trabajadores, y a un individuo tendido en la acera justo delante de su taller al que han asesinado. Se trata de Jan, y Robin se convierte, por tanto, en el principal sospechoso.

El mensajero del conde anuncia el cierre de las puertas de la ciudad, a causa de los incidentes de Deynze. Robin siente por el momento el alivio de que el nuevo acontecimiento servirá para distraer la atención de las autoridades de los asuntos más habituales. Ya relajado, Robin se interesa por los experimentos del alquimista Lucien, ofreciéndole su ayuda cuando todo haya terminado. Aconsejado por este, Robin decide escapar para evitar ser juzgado por asesinato.

En busca y captura por el asesinato de Jan, Robin se veía obligado a esconderse. No obstante, las damas de la compañía le ayudan a mantener contactos frecuentes con Rose, a la que su padre había dejado salir de nuevo, tras prometerle que no quería saber nada del joven. Robin observaba a Greta y se interesaba por los brebajes que ella preparaba. Llevado por la curiosidad, le pregunta sobre la veracidad de todo cuanto se cuenta sobre ella. Greta, haciendo alarde de su astucia, narra al joven sus orígenes y el porqué de su sino:

Il giorno in cui nacqui cadde una folgore davanti alla mia casa. Era un segno del cielo per annunciarmi che la mia vita non sarebbe stata quella di una qualunque. (Ibid: 83)

Robin confiesa a Greta la admiración que siente por ella, pero al preguntarle por su deseo más secreto, el joven se quedó perplejo y enmudecido hasta que la campanada que anunciaba la hora lo hizo volver en sí para lamentarse de la ausencia de Rose, que no se había presentado a la cita.

Robin confiesa a Greta su hartazgo de continuar en esa situación de fugitivo, pero Greta consigue tranquilizarlo contándole que ella y las otras evangelistas le habían pedido a Rose que solicitara ayuda al sastre del emporio, Alfred des Axes, amigo conocido del juez que habría de juzgar su caso. Unos días después, Robin se presenta ante el juez que, considerando el regalo de tela tártara de Damasco, declara al joven no culpable. No obstante, por consejo del juez, Robin debe marcharse durante un año a Dover, hasta que las aguas vuelvan a su cauce. Mientras tanto, la revuelta continuaba y Gante ardía.

Rose, acompañada de Margot y de la hiladora de Saint-Gilles, se dirige al puerto para despedir a Robin en su partida a Dover. No pudiendo reprimir sus lágrimas, les cuenta a sus acompañantes que su padre tiene intención de entregarla como esposa a Joliet. Las acrobacias de unos artistas callejeros distraen a las mujeres, que se acercan curiosas a verlos. Pero, súbitamente, un grupo de frailes grises irrumpe en medio de la gente gritando lamentaciones sobre la lujuria y la degradación de la vestimenta y lanzando maldiciones contra todos aquellos que se

desviaban del camino de Dios. Las tres mujeres escapan y se apresuran a la esclusa.

Cegada por la confusión de la intensa actividad del puerto, Rosa no consigue localizar en un primer momento a Robin, hasta que consigue verlo escoltado por un grupo de guardias cerca de la nave del comerciante musulmán. Ante el asombro de Rose, Robin le explica que ha optado por viajar a Oriente, en vez de a Inglaterra por estar con alguien conocido, como Nasir el Moro o huyendo del mal tiempo de las Islas Británicas. Rose se muestra poco comprensiva y fría con el joven que, pese a su promesa de amor en la distancia, no consigue sino que la joven lo maldiga, poniendo final a su historia de amor.

La revuelta mantenía su punto álgido en las calles de la ciudad. Los militares irrumpen en el taller de Greta du Clay, poniéndolo todo patas arriba. Uno de los jefes de la revuelta, Peter el tejedor, se hizo acompañar de dos ayudantes para hacer un reconocimiento del campo de batalla, llevar a cabo un recuento de los fallecidos y recuperar las armas abandonadas. Uno de los ayudantes, Joliet, reclama la atención de sus compañeros, al encontrar mal herido debajo de las ruedas de un carro al maestro Van Triele. Rápidamente, lo trasladan a su casa donde encuentran a su hija, Rose, ya acostada. Perplejos ante la situación y sin saber qué hacer, Joliet propone avisar al alquimista Lucien Peyrot. Pese a advertir de su incompetencia para solventar la situación, finalmente accede a ayudar y propone la amputación de una de sus piernas. En la otra parte de la ciudad, un heraldo del rey de Francia, Carlos V, consigue llegar hasta la residencia de Louis de Male para transmitirle el mensaje del rey: la guerra con



Inglaterra le impedía atender las peticiones del conde; deseándole un éxito total en la empresa, para la que tendría que disponer de sus propios recursos. Indignado por la supuesta falta de juicio del monarca, el conde ordena el cumplimiento de una serie de disposiciones como medidas urgentes para resistir al asedio y, como conclusión, y ante todos los allí presentes, se tapa el ojo derecho, prometiendo llevarlo tapado hasta que acabara con la horda de los rebeldes.

A finales de primavera, la revuelta seguía activa en Brujas. No obstante, con motivo de la gran feria de San Juan, la ciudad había abierto sus puertas para acoger a cientos de mercaderes. Entre ellos, un sirio, comerciante de perlas y perfume, preguntaba a cada mujer que se acercaba a su puesto si conocía a Rose, hasta que una joven se acercó y, tras indicarle que era vecina de la chica por la que preguntaba, éste sin dudar le confió un pergamino para que se lo entregara a Rose. El pergamino contenía las aventuras y sentimientos de Robin, que explicaba a Rose por qué había optado por volver y abandonar su aventura en Oriente. No obstante, la carta nunca llega a su destino porque entre el jaleo de la feria, la joven extravía la carta.

Entre tanto, Rose y las demás damas de la compañía se alejan de la feria y se refugian en el bosque cercano. Allí, sentadas en círculo bajo el usual olmo, las mujeres hablan sobre la situación de la joven Rose y la conveniencia de olvidar su amor pasado y empezar una nueva vida junto a Joliet:

Le ricordò che a dispetto degli insegnamenti bigotti, la disobbedienza era un atto di libertà con la quale difendersi dai tiranni, dentro e fuori le proprie mura. (Ibid: 111)

Aprovechando el mutismo de Rose ante tantos consejos de sus amigas, Alix confiesa que está embarazada. El debate de las mujeres se centra ahora en si Alix debe deshacerse o no del niño. Finalmente, Greta pone fin a la discusión recordando a Alix que, independientemente de la decisión que tome, podrá contar siempre con el apoyo de todas ellas.

El final del verano trae consigo un resurgimiento de las revueltas que se hacen aún más virulentas. Finalmente, no viendo salida al conflicto, acepta el pacto propuesto por los insurgentes: que se investiguen los atropellos realizados por algunos de sus funcionarios. Enfurecido por la situación y por ver cómo se desvanecía su proyecto de asemejarse en lujo a otros nobles cortesanos europeos, el conde se pone a jugar a las damas. Cuando está a punto de acostarse, el conde de una de las naves solicita audiencia urgente para indicarle que una de las naves se había hundido. Pero para el conde, esta pérdida forma parte de las previsiones habituales de cuando se viaja por mar en esa época del año. Un mes antes, un barco procedente de Creta encalla en el golfo de Vizcaya. Entre los supervivientes se encuentra Robin Campen que, tras su despedida de Nasir, había recorrido tierra y mar para llegar a su ciudad. Le atormenta la idea de que Rose piense que le ha vuelto a mentir. Entre tanto, a mil leguas de distancia, Rose celebra su boda con Joliet, reconfortada, mientras tanto, por sus amigas evangelistas con la promesa de que pronto dejarán todo atrás para marcharse a la tierra prometida de la que habla Sebile Vermunt. Reunidas en el jardín para hablar de sus cosas con mayor intimidad, Greta entra en trance repentinamente. Al salir

de él, sorprende a las mujeres al preguntarles cuál de ellas habría deseado la muerte de Jan, “Cara de Gato”.

El día amanece con la discordia entre los tejedores y bataneros, que inician una batalla a partir de las discrepancias surgidas sobre quién debe tener mayor representación en la administración pública. Los insultos iniciales dieron paso a la lucha cuerpo a cuerpo. La noticia del acontecimiento es bien recibida y celebrada por el conde y su séquito, que esperan a que los hechos hagan recuperar a los insurgentes la sabiduría de sobre quién debe posar el verdadero poder.

Sebile y Anne salen voluntarias a atender a los heridos y a cerrar los ojos a los muertos. La gente camina por la calle buscando a sus familiares, y, cerca de ese lugar, en una casucha junto a la iglesia de Saint-Gilles, Alix de Meure entrega sus telas a los niños de la parroquia y con sus husos paga la deuda que desde hacía seis meses había contraído para hacer la compra diaria. Asimismo, regala a la matrona todos los instrumentos médicos de su padre y, sin mirar atrás, ni atender a las llamadas de atención de quienes la llamaban, se adentra en el bosque y nunca más vuelve a saberse de ella.

Los tintoreros se reúnen para hablar sobre las técnicas para conseguir el tinte verde para las telas. Conscientes de que la Santa Madre Iglesia rechaza las mezclas de los colores y de que, además, era ilegal experimentar con técnicas y medios para conseguir el ansiado color, los tintoreros se abren al debate, pero finalmente optan por no correr riesgo alguno. Ya de regreso a casa, Jakob y su yerno Joliet, se sientan a la mesa para cenar. Joliet muestra el descontento con la

repetitiva comida de su esposa Rose, a la que además reprende que no cumpla con él como esposo:

...denunciando l'eccessiva ritrosia della giovane, che troppo spesso si negava ai giochi della notte, privandolo del sacrosanto diritto di avere un erede. (Ibid: 132-133)

La tensa relación entre Rose y Joliet se había originado después de que Rose descubriera en un trozo de lana el anillo de Jan, objeto que todos habían dado por desaparecido durante su enfrentamiento con el agresor. Aterrada con la sola idea de haberse casado con un asesino, Rose se propone informar a su padre, pero es rápidamente interceptada por Joliet, que le aconseja mantener su mutismo, si no quiere que le corte la lengua. La ira de Joliet es tal que lanza a Rose contra la pared, dejándole un ojo totalmente morado. Ya a la mañana siguiente, Rose sin encontrar el coraje suficiente para denunciar su descubrimiento se resignó, pensando en el regreso de Robin y deseándole al mismo tiempo que se lo llevaran los vientos.

Por su parte, Robin llega a Dinan, donde el navío en el que viaja hace escala. Estando de paseo por la ciudad oye como una voz conocida lo llama. Se trata de Joaquín, un adinerado mercader de telas y asiduo de su taller. Enseguida, Robin lo invade a preguntas para saber sobre la situación de Brujas, pero la escasez de tiempo de la que dispone el comerciante no le permitió sino hacer un breve resumen de los acontecimientos más recientes. Asimismo, le informa de que Rose ha enmudecido a partir del momento en que el joven al que estaba prometido fue asesinado, pero que el destino le ha tendido una mano para librarla del

convento y se ha casado con Joliet, un trabajador del taller de su padre. Hundido por la noticia y sumido en una confusión total, Robin se entrega a la bebida. Cuando finalmente despierta, la lucidez de su mente le hace reflexionar y decidir que no continuará su viaje y que se quedará en Dinan.

Los cuerpos sin vida de los cabecillas de la revolución insurgente se balancean en la horca, en el centro de la plaza. Un total de cuarenta personas a los que el ejército del conde había sorprendido durmiendo en sus modestos lechos para ser conducidos al patíbulo de la muerte. Nadie alcanza a entender qué razones han podido llevar en tan poco tiempo a la ruptura entre los insurgentes.

Las mujeres de la Compañía de la Rueda se reúnen con el fin de averiguar el paradero de Alix, ya sea en el mundo de los vivos o en el de los muertos. Con la única luz de una vela y el sonido de una campanilla, Greta entra en trance y empieza a invocarla. Pero desafortunadamente no obtiene respuesta por lo que, con resignación, les comunica al resto de mujeres que hay que dejar de buscar a Alix, porque es evidente que no quiere que la encuentren:

*D'ora in avanti, la nostra Alix dovrà condividere il destino dei giardini di Tantalò, che ci sono pur senza esistere. (Ibid: 144)*

Las mujeres se marchan de manera escalonada, para no levantar sospecha alguna. De camino a casa Margot e Ysengrine se sorprenden del extraño silencio que envuelve la ciudad, hasta que un hombre les informa de que el rey Carlos V ha fallecido y será su hijo el que asuma el poder.

El Viernes Santo, las damas de la Compañía ponen rumbo a Santiago de Compostela, al encuentro del Santo Apóstol, después de haber convencido a sus maridos de la idoneidad de realizar el viaje. Tras unos días de viaje, las mujeres llegan a la Catedral para besar el Santo. Durante la cena, Rose habla por primera vez después de mucho tiempo.

Joliet yace muerto en su lecho. Había caído luchando por sus derechos junto a los tejedores procedentes de Gante que intentaban atentar contra el conde durante la celebración de la fiesta de la Ascensión. Durante la celebración del desfile, dos hombres se acercan al conde y empiezan a insultarlo y a golpearlo. Rápidamente comienza un nuevo altercado. Liderados por Philippe Van Antevælde, uno de los idearios de las revueltas de Flandes, algunos de los *capucha blanca* ganteses se habían entremezclado entre la multitud. El conde consigue escapar, refugiándose en una vieja casucha, hasta que al anochecer parte con destino a Lille. Mientras tanto, Brujas entierra a sus muertos. En un principio, Joliet no se percató del mortal golpe que uno de los guardias le asesta, abriéndole la cabeza en dos.

Mientras tanto, Robin y su viajero acompañante prosiguen su camino de regreso a Brujas. Robin sueña con asentar cabeza, pero apenas se refiere ya a Rose si no es para reprocharle su matrimonio con Joliet. En la encrucijada hacia Arras, se encuentra con el alquimista Lucien Peyrot, que le informa sobre todo lo acontecido en la ciudad, así como de las historias más recientes de Rose, la muerte de su marido, su peregrinación a Galicia y su futura herencia del taller de su padre. Tras una larga conversación, ambos amigos prosiguieron sendos viajes.

Rose regresa de su peregrinación para enterarse enseguida de que su esposo había muerto. Contento por el regreso de su hija, Jakob organiza un gran banquete al que invita a todo el barrio. Después de la fiesta, pese a haberse dado cuenta de que su hija no es la misma que antes, Jakob intenta explicarle lo que tiene pensado para ella, pero Rose le deja claro que, a partir de ese momento, será ella quien decida su destino y la que empezará a ocuparse del negocio familiar. El padre, obstinado en un principio, accede a la voluntad de su hija, siempre y cuando respete su lugar como padre. Pero, ante la insistencia de Jakob de que Rose se mantenga alejado de Robin, ahora que ha vuelto a la ciudad, ésta le reprocha nuevamente que es ella quien debe decidir sus asuntos:

Finora, avete deciso della mia vita secondo i vostri calcoli e interessi, infilandomi nel letto un uomo senza scrupoli. Ma io non ve ne porto rancore. D'ora in avanti, però, nelle mie faccende non dovrete mai più mettere becco. (Ibid: 168)

Aunque se veían todos los días, ni Robin ni Rose hacían por acercarse el uno al otro, pensando cada uno de ellos que el otro mostraba indiferencia por lo sucedido en el pasado. Rose busca el consejo de Greta que en los últimos años se había ganado la enemistad de las instituciones municipales y de la iglesia, pues la hacían responsable de atentar contra los valores de la comunidad. A finales del otoño estalló la enésima batalla entre los *capucha blanca* de Gante y el conde, esta vez apoyado por el ejército francés. El joven rey Carlos VI en persona se presentó en el campo de batalla, reduciendo a la nada a los tejedores insurgentes.

Ese veintisiete de noviembre de 1382, mueren para siempre las ambiciones de libertad de todo un pueblo.

El anciano sastre ha fallecido. Rose lo mira recordando como la había animado a seguir adelante con su tienda y a olvidarse de Robin. En el velatorio también está Robin. Ninguno de los dos se mira, ni siquiera se habla. Decidido a romper con su orgullo, el joven Robin espera a que Rose salga de casa del difunto para entablar conversación con ella. La fría relación va dando paso poco a poco a la complicidad de la pareja, que se muestra más afectiva.

En la tienda de los jabones, Margot y Greta hilaban mientras hablaban de Rosa y Robin, y de aquella historia nacida durante la fiesta de San Juan. Pero Margot sólo tiene en mente la promesa de la tierra prometida, aquel lugar donde nadie las buscará y donde cada una podrá ser lo que quiera. Después de un tiempo, el resto de mujeres de la Compañía de la Rueda se dirigen a la rebotica de Greta para intercambiar sus evangelios. Otra noche más para compartir:

Rimasero in silenzio, guardando oltre i vetri: il cielo bianco e immobile incominciava a scurire. Finalmente. Ancora un sorso e un sospiro di sollievo: un'altra notte amica era in arrivo. (Ibid: 183)

## 4.2. RESEÑAS Y CRÍTICAS LITERARIAS

La publicación de *La Riva Verde* no ha dejado indiferente a literatos, críticos y periodistas que se hicieron eco de esta novela histórica para alabar diferentes aspectos: desde la trama hasta los personajes, incluyendo el estilo



propio y la capacidad de dibujar con palabras el contexto en el que la historia se desarrolla.

La obra de Adriana Assini se enmarca dentro de lo que Sandra Rosetti (2014) define como “la nuova ondata di successo” de la novela histórica de finales del siglo XX, que no busca en la reconstrucción histórica una manera de entretenimiento fantástico, sino más bien una herramienta de recuperación de la memoria:

la scrittrice e lo scrittore che aderisce a questo metodo si propone di “spazzolare la storia contropelo”, si preoccupa di perlustrare le crepe della storia ufficiale alla ricerca di ciò che è stato omesso o cancellato, allo scopo di avviare una migliore comprensione del presente. (Rosetti 2014: 12-13)

Este objetivo se refleja no sólo en *La riva verde*, sino en otras muchas de las novelas de la escritora, como en *Las rosas de Córdoba* o *Il bacio del diavolo*. Su recreación histórica es tan exacta y estudiada que, para apasionados del género histórico, como la periodista Annamaria Barbato Ricci (2014), la novela no sólo satisface la curiosidad de aprender algo más sobre un lugar o una época determinados, sino que permite disfrutar al aprender sobre asuntos particulares concretos, ya que la obra recoge “una storia di gente comune, di quelle delle quali gli annali tacciono”. En este caso, Adriana Assini saca a la luz la, hasta entonces gran desconocida, historia de las *evangelistas* de Brujas, que acerca al lector a problemas de finales del siglo XIV pero que resultan a la vez tan actuales. Nazario Pardini (2014) destaca también esta intención de la escritora de relacionar el

pasado con el presente, consiguiendo dotar a su novela con “una rinfrescata di modernità che fa della Storia un racconto a noi vicino”. En la misma línea, Carla De Leo (2014) reconoce cómo la escritora logra contar una historia compleja pero cercana y actual para el lector.

Sandro Angelucci (2014) afirma que Adriana Assini “se sirve” de la Historia, pero lo que más le intriga es la respuesta de los protagonistas a los diferentes acontecimientos. Éste es el punto de inflexión que permite que sea la psicología de los personajes la que se injerte en los acontecimientos y no al contrario, porque, según Angelucci, la novela histórica de la escritora se distancia de la Historia para acercarse a la realidad contemporánea de cada ser humano:

Il romanzo - per la nostra scrittrice – diventa storico nel preciso momento in cui prende le distanze dalla storia con la “S” maiuscola per avvicinarsi all’uomo, alla sua piccola realtà, che non può non legarsi al tempo, all’epoca dove è stato chiamato a vivere.  
(Angelucci 2014)

La recreación histórica de Adriana Assini es tan detallada que Le Piane considera que sería acertado proponer *La riva verde* como libro de referencia en las escuelas para reforzar el aprendizaje de los usos y costumbres de la sociedad y la época en que se desarrolla.

Con respecto a los personajes de la novela, Pardini (2014) considera que Adriana Assini desarrolla al máximo las historias a través de la “simbiotica fusione degli opposti”, que constituye la base del pólemos heraclitano. En boca de

Greta, la escritora resume su filosofía de vida: ésta es una continua sucesión de encuentros y distanciamientos. Por ello, las mujeres de la Rueda se alegran por la felicidad de Rose cuando se reencuentra con Robin, pero, a la vez, les entristece que esto termine por alejarla de ellas. Ricci (2014) también destaca la habilidad de Adriana Assini para poner en escena la eterna lucha entre el bien y el mal, el amor y el odio, la paz y la guerra.

En lo que respecta al estilo en general, Mercedes González De Sande (2014) destaca la sencillez y elegancia de un lenguaje que resulta “profundamente evocativo”. Ese mismo argumento sostiene Isadora Casadonte (2014) para quien Adriana Assini usa una “scrittura sinuosa” que refleja fielmente el ambiente que la escritora pretende evocar. Así, Le Piane (2014) llega a considerar el lenguaje de la novela como el verdadero protagonista: las metáforas y los proverbios que reflejan el día a día de la gente corriente y que constituyen la base para “difendersi da soprusi, dalle ingiustizie e a sognare di evadere”. Mercedes Arriaga (2016) afirma que estas fórmulas lingüísticas caracterizan a los personajes y suponen un recurso “di grande efficacia comunicativa che adoperano, non un’argomentazione logica, ma analogica, un parlare alla ragione attraverso la fantasia”. Destaca cómo la novela comienza y termina con una frase hecha, en lo que ella considera una “collocazione strategica” y que implica una revalorización de la sabiduría popular, que nace y se desarrolla en el ámbito cotidiano y, en el caso de la novela, en el ámbito femenino:

A livello di significato è molto forte il richiamo a questi saperi femminile, che non provengono dall’elaborazione teorica delle

scienze, ma dalla vita, e costituiscono un vero e proprio paradigma di conoscenze, che rivaluta l'intuizione e la passione, in contrasto con il paradigma scientifico patriarcale. (Arriaga 2016: 151)

Por lo que se refiere a los personajes, sostengo que *La Riva verde* se configura como una novela polifónica, en la que el diálogo aparece como elemento básico no sólo para caracterizar a los personajes, sino para conducir toda la trama. Para Pardini (2014) esto constituye la verdadera novedad de la novela, ya que “i fatti si susseguono con un incalzante fluire narrativo, ma più che altro con una sequela dialogica secca e apodittica di grande effetto attrattivo”. Marina Caracciolo (2014) también considera esta novela “un romanzo corale”, en la que intervienen múltiples personajes que representan claramente el final de una época miserable y sangrienta que termina con la rebelión de un pueblo que no tolera su dependencia del rey de Francia.

Arriaga (2016) resalta en Adriana Assini la capacidad de marcar un nuevo paradigma narrativo “basato sul predominio dell'oralità e della coralità”. Las voces de las ocho mujeres se unen en una sola para recuperar la voz y su presencia en la historia que les permita establecer una genealogía femenina que llega hasta el presente. Arriaga inscribe la novela en lo que Moderata Fonte definió como “domestica conversazione”, ya que las protagonistas restringen sus diálogos al ámbito de lo privado, aunque, como matiza, cambia el escenario de estas conversaciones, que ya no se dan dentro de la casa o del convento, sino en el bosque, durante un viaje, en las calles o en lugares a los que sólo se llega a través de la imaginación. Destaca el importante papel del diálogo y, especialmente, de lo

que ella llama la “scena-dialogo”, en la que el lector no es un mero espectador, sino que participa en ella. Arriaga (2016) enfatiza que los personajes están caracterizados por el diálogo que mantienen entre ellos más que por sus acciones; es decir, el dialogo es un elemento performativo de primera magnitud.

*La riva verde* incluye en su trama temas de denuncia social, sobre todo el referido a la desigualdad de las mujeres, enfocado desde un punto de vista femenino. Rossetti (2014) destaca la audacia de Adriana Assini para tratar el feminismo en su novela, ya que esta utiliza como recurso para construirla las redes de solidaridad femenina de finales de la Edad Media, que eran una forma de unir fuerzas contra la misoginia imperante:

Solo attraverso le reti solidaristiche del mutuo soccorso le donne possono infatti gettare ponti verso il futuro e far fronte alle involuzioni che, al pari di quelle relative al fronte del lavoro, minacciano oggi di mettere in discussione le conquiste del femminismo. (Rossetti 2014: 13)

Esta solidaridad femenina, expresada “con venature di pura poesia e delicata attenzione”, según Daniela Monreale, (2014) emana de la trama de la novela en la que la escritora mezcla la historia con los valores humanos.

La novela constituye para Isadora Casodonte (2014) y Carla De Leo (2014) un verdadero himno a la feminidad: las protagonistas son un grupo de mujeres deseosas de rebelarse contra las reglas impuestas por una sociedad machista y que persiguen su gran sueño de libertad. Añade Maria Caracciolo

(2014) que, en ese sentimiento de libertad, se debe incluir la búsqueda de un lugar propio en el que poder actuar con autonomía. Es una historia fascinante de emancipación femenina protagonizada por ocho mujeres con carácter y determinación que, como sostiene Giorgio (2014), reflejan totalmente el estilo de la autora que, al igual que hace con sus acuarelas, está “sempre attenta a dipingere donne dal carattere forte e volitivo”. En cierto modo, como afirma Le Piane, Adriana Assini “consacra la supremazia del femminile più autentico” y destaca la solidaridad de las mujeres, sus ganas de huir de la ignorancia y forjar su propio destino. Para Minelli (2016) la novela debe ser una lectura obligatoria para todas las feministas y aquellas mujeres y hombres que buscan y sueñan con la libertad.

El color es otro de los protagonistas de esta novela, como veremos más adelante. No en vano, Adriana Assini sabe impregnar sus novelas con la esencia cromática de sus acuarelas. Por eso, no resulta extraño referirse a la novela como “un romanzo colorato” (Minelli 2016) o una “Girandola di colori” (Le Piane 2014), en la que los colores se convierten en símbolos y metáforas y que, como afirma Maddoni (2014) enriquecen la narración.

Resulta evidente que las críticas literarias a Adriana Assini y a *La riva verde* destacan la importante capacidad narrativa de la novelista, en tanto que consigue implicar al lector en la trama de su obra y sumergirlo en la psicología de unos personajes que, a través de diálogos vivos y actuales, acercan la historia de la Edad Media a la más absoluta contemporaneidad del siglo XXI. Los valores básicos de la solidaridad femenina se convierten en baluarte de la lucha contra la

opresión cultural y personal a la que se sometían a las mujeres de la época, pero también como elemento imprescindible de la lucha del presente.

### **4.3. EL CONTEXTO HISTÓRICO**

*Adriana Assini* realiza una importante investigación histórica antes de comenzar a escribir su novela, puesto que para ella es importante mantener el rigor histórico, que concede a la novela su verdadero sentido. Los hechos reales que se cuentan, por el carácter cíclico de la propia historia, siguen siendo contemporáneos al lector: las luchas de poder, las revueltas, las imposiciones son constantes en nuestro día a día porque, como dice Adriana: “cambiano gli attori, cambia il luogo, ma c’è un ‘filo rosso’ che ci lega a mille anni fa” (De Leo 2014).

*La Riva Verde* nos traslada a la Brujas de 1379. Europa está sumida en la Guerra de los Cien Años (1337 – 1453) entre Francia e Inglaterra, una guerra discontinua de breves enfrentamientos y largas treguas que más parecía una guerra de guerrillas. A esta situación se añade la difícil relación entre Francia y el Papado desde los conflictos de Bonifacio VII con Felipe IV de Francia, cuando éste pretendía hacer tributar al clero francés. Nos encontramos en el convulso siglo XIV, sin duda uno de los más calamitosos de la Historia: siglo de las revueltas sociales por antonomasia. Las ciudades se convirtieron pronto en lugares de reivindicación del artesanado, especialmente del de la industria textil que reivindicaba mejoras salariales y mayor participación en los órganos de gobierno

de las ciudades, en manos de una oligarquía compuesta por nobles y por grandes representantes de los gremios.

En 1379 Brujas vive una populosa sublevación, liderada por Jean Yoens, y apoyada por los tejedores. Pero la falta de solidaridad del artesanado de otros gremios hizo que la rebelión fracasara en su objetivo. Tres años después, Gantes encendía la llama de la rebelión, esta vez dirigida por Felipe Van Artevelde, que consiguió movilizar a un vasto número de personas, consiguiéndose un año más tarde constituir una comuna popular en la ciudad. Rápidamente Brujas fue invadida por este sentimiento revolucionario, especialmente entre el gremio de los tejedores, Pero Carlos VI, rey de Francia, acabó con los intereses de los sublevados en la batalla de Roosebeke.

En 1379, se inició también la denominada “Revolución de Flandes Marítimo<sup>70</sup>”, cuando Luis II de Flandes, conocido también como el conde Luis de Male, concede a Brujas el derecho a construir un canal, provocando la ira de los ciudadanos de Gante, quienes se rebelan contra el conde que se ve obligado a pedir ayuda al rey francés Carlos VI.

Es una época en la que los gremios de trabajadores adquieren una importante fuerza social. Estos gremios agrupaban a la mayoría de la población, por lo que era frecuente que surgieran enervantes conflictos de intereses entre los distintos sectores, especialmente cada vez que cada gremio intentaba imponer sus

---

<sup>70</sup> Para profundizar más sobre esta revuelta, léase:

- Balard, Michel; Genêt, Jean-Philippe, Rouche, Michel; “El final de la Edad Media” en *De los bárbaros al Renacimiento*, Akal: Madrid, 1994, pp. 221-303.

- TeBrake, William H.; *A Plague of Insurrection: Popular Politics and Peasant Revolt in Flanders, 1323-1328*. University of Pennsylvania Press: Philadelphia, 1993.

- Sabbe, Jacques; *Vlaanderen in opstand 1323-1328*, Marc van de Wiele: Brujas, 1992.



condiciones particulares e influir, en cualquier modo, en las decisiones políticas siguiendo sus propios intereses económicos o comerciales. Por eso, a partir del siglo XIV, los gremios artesanales más pobres empiezan a estar dirigidos por una *guilda*<sup>71</sup> de mercaderes.

Uno de los gremios más activos en la Baja Edad Media es el de la industria textil, donde los tintoreros constituían el grupo más numeroso y con mayor ostentación de poder, por eso eran frecuentes los enfrentamientos con otros sectores como los tejedores, por teñir la tela, con los curtidores, por el uso de las aguas y con otros tintoreros, por el uso del color. A partir del siglo XII, las leyes sólo permitían que la lana pudiera teñirse de rojo o azul. Sin embargo, los tintoreros de azul solían ocuparse de los tonos verdes y negros y los tintoreros de rojo solían hacerse cargo de la gama de amarillos. Esta aversión por las mezclas se justificaba a través de la Biblia, cuya ideología religiosa marca todos los ámbitos culturales y sociales de la época. Toda mezcla o fusión estaba intrínsecamente relacionada con el Diablo, ya que con esta acción se transgredía la propia naturaleza y se desestabilizaba el orden natural. Los tintoreros despertaban cierta sospecha y desconfianza por el desempeño de sus labores, por lo que era habitual que, para obtener determinadas tonalidades, recurrieran a técnicas de superposición, pero nunca de fusión o mezcla.

---

<sup>71</sup> **Guilda** (del antiguo neerlandés *gilde*) es una forma habitual de asociación de mercaderes o comerciantes durante la Baja Edad Media (siglos XI al XV).

#### 4.4. *LES ÉVANGILES DES QUENOUILLES*

Adriana Assini tiene claro el motivo por el que decide escribir su novela sobre una trama ambientada en Brujas. En una entrevista concedida a Carla de Leo para la revista “Periodico Italiano Magazine” (2014), explica que se inspiró al leer un manuscrito medieval anónimo impreso en Brujas, que hablaba de estas mujeres de la Compañía de la Rueca, por lo tanto “il fondamento storico, dunque, ha scaturito il ‘movente’ per scrivere” (De Leo, 2014).

Conociendo el interés histórico de Adriana Assini y su motivación por devolver la dignidad histórica los personajes femeninos a los que la Historia ha *maltratado*, a través de valoraciones exclusivamente masculinas, emprendo la búsqueda de las referencias históricas para localizar a las protagonistas de la novela. El manuscrito al que alude Adriana es *Les Évangiles des quenouilles*<sup>72</sup>, escrito en lengua de oíl y en picardo, publicado en 1480 en Brujas por el editor Colart Mansion. Este documento constituye en sí una verdadera fuente para el estudio etnológico e historiográfico de la Edad Media en Europa. Pero el manuscrito es totalmente anónimo y lo que nos ha llegado no deja de ser difícil de creer. El bibliotecario e historiador francés, Anatole de Courde de Montaiglon (1856), hace un exhaustivo seguimiento de la evolución del manuscrito. Pese a las ocho ediciones realizadas hasta el siglo XIX, la obra permanecía siendo bastante desconocida, hasta que Léon Techener<sup>73</sup> comienza a reimprimirla en pequeños fragmentos. Sin embargo, para De Montaiglon la obra, tal y como nos ha llegado

---

<sup>72</sup> Manuscrito n.º 654, 1572, musée Condé, Chantilly, cliché Giraundon.

<sup>73</sup> Léon Techer (1832-1888), librero y editor parisino del “Bulletin du bibliophile”.

a día de hoy, se la debemos a M. Jannet, que no se ha limitado a reimprimir una de las antiguas ediciones, sino que, por primera vez, recurre a otros manuscritos para crear un texto que puede considerarse ya definitivo. La obra presenta dos versiones diferentes. La primera, conservada en un manuscrito perteneciente a M. Cigongne, es la más corta y consta de cuatro series. Al final de la tercera serie se puede leer “A taut finent les Évangiles des Quenouilles, jadiz recueillies par honorables et discrètes personnes maistre Fouquart de Cambray, maistre Anthoine du Val et Jehan d’Arras dit Caron” (De Cambray 1855: 151), aunque los tres no dejan de ser auténticos desconocidos. La cuarta serie proviene de la misma provincia y está escrita en lengua flamenca, mencionándose los lugares de Lille, La Bassée et Furnes. La segunda versión comprende ya seis series diferentes y los lugares anteriormente mencionados son sustituidos por Brujas. Es a partir de esta segunda edición cuando la obra adquiere su forma actual.

Parece ser que Adriana Assini se topó con esta edición final, en la que ya aparecía Brujas como punto de localización de las protagonistas. Pero no podemos confirmar la existencia real de estos personajes, ya que el texto que ha llegado hasta nuestros días no deja de ser controvertido, en cuanto que puede incluso ser leído como una obra que pretendía mofarse de la inquietud femenina de la época por saber y sentirse iguales a los hombres: el hecho de llamarlas evangelistas no es sino la forma máxima de ridiculización, puesto que se compara la función de estas mujeres con la de los evangelistas católicos, portadores de la verdad cristiana recogida en sus evangelios. Independientemente de la existencia real de las protagonistas de la obra y de la verdadera intención del autor al escribirla, lo

que queda manifiestamente claro es que estas mujeres se erigen como representantes de un movimiento femenino que empieza a reclamar voz. De hecho, el propio título del primer capítulo ya sitúa al lector en el objetivo de la obra: “Aquí comienza el tratado titulado *Evangelios de las ruecas*, redactado en honor y glorificación de las damas”<sup>74</sup> (Lacarrière 2000: 35).

El texto pretende enaltecer la figura femenina y otorgar a la mujer la capacidad intelectual que la sociedad de la época le negaba. Sin embargo, resulta cuanto menos inquietante saber que el narrador y transcriptor de este conocimiento sea hombre y clérigo, puesto que es la propia Iglesia la que, en cierta manera, establece las bases de la inferioridad y subalternidad femenina asignándole roles diferentes al hombre. Por ello, llama la atención que el narrador considere que la infravaloración hacia las mujeres se considere pecado:

Muchas personas (...) los citan (*referido a los Evangelios de las ruecas*) más por burla y escarnio que por estima de la gran substancia que contienen. Y lo hacen siempre para infravaloración y afrenta de las damas, lo que es pecado y gran vergüenza para quienes así actúan. Ignoran la gran nobleza de las damas y los grandes bienes que de ellas proceden. Habiendo sido la primera mujer hecha y creada en lugar alto y noble, lleno de aire limpio y puro (*refiriéndose al Edén*), todas las mujeres son naturalmente nobles, puras, dulces, corteses y dotadas de inteligencia viva e inventiva, y tan sutil que saben sin esfuerzo algunas cosas por venir, pues conocen las cosas pasadas y presentes por su propia naturaleza según

---

<sup>74</sup> Para las citas referidas al manuscrito me referiré a la versión en castellano traducida por María Tabuyo y Agustín López: Lacarrière, Jacques. *Evangelios de las ruecas*. José J. de Olañeta Editor: Barcelona, 2000.

las coyunturas y disposiciones de los tiempos, las personas, los augurios de los pájaros, de los animales y, en suma, de todas las demás criaturas, como quedará de manifiesto en el transcurso de este libro (Lacarrière 2000: 35-36).

Pero es aún más sorprendente que el propio narrador defendiera la validez del contenido de estos *evangelios* femeninos:

Por lo tanto, para evitar tales injurias, desbaratar semejante escarnios y realzar por el contrario a las damas y verificar sus Evangelios, yo mismo, (...) he puesto por escrito y en orden (...) este pequeño tratado. (Lacarrière 2000: 36)

No cabe duda de que las protagonistas son las mujeres y que, ya sea en tono de burla o en tono más serio, estos evangelios femeninos constituyen una fuente de conocimiento que ha llegado hasta nuestros días. Adriana Assini rescata esta historia del olvido y, asumiendo que la obra describe un entorno bastante cercano al pensamiento de la Edad Media, cree necesario hacer valer el derecho de estas mujeres a ser escuchadas y a que sus conocimientos sean valorados como merecen. La escritora se convierte así en el propio clérigo narrador de su novela y acompaña al lector en su tarea de validar las glosas que conforman los evangelios de estas mujeres.

Sin embargo, pese a la similitud del contenido, Adriana Assini parece inventar su propia historia y opta por cambiar los nombres de las protagonistas

originales, así como el número de las participantes, que pasa de seis a ocho. En *Los evangelios de las ruelas* se nos presentan seis mujeres<sup>75</sup>:

- Dama Ysengrine du Glay:

Tenía unos sesenta y cinco años de edad y antaño había sido una mujer muy bella, aunque ahora estaba muy arrugada. Tenía los ojos hundidos, la boca grande y ancha. (Lacarrière 2000: 46-47)

- Dama Transeline du Croq:

Mujer de buena fama, gentil y de unos sesenta años de edad. Era alta y delgada. En sus años jóvenes había vivido con una dama que conocía el arte de la geomancia (...) lo que le aseguró honor y fama. (Lacarrière 2000: 66)

- Dama Abonde du Four:

En sus años mozos fue vendedora de lujuria al por menor y monto después un negocio al por mayor en Brujas para los comerciantes. Muy hermosa había sido en su juventud, pero el vino y los buenos manjares (...) la habían hecho tan gorda que su redondez casi igualaba su altura. (...) había estudiado en París (...) y eso le había proporcionado mucha ciencia profunda. (Lacarrière 2000: 84-85)

- Dama Sébile des Mares:

---

<sup>75</sup> Los nombres de estas mujeres no son todos arbitrarios, ya que incluyen connotaciones eróticas o mágicas. Así por ejemplo “Faée” significa hada, “Corné” caliente, “Abonde du Four” es literalmente “Abunda del Horno” y se refiere a las actividades erótico-comerciales de la Dama en la calle de las prostitutas de París.

Tenía aproximadamente cincuenta y siete años. Era delgada y alta, y se decía gentil mujer por sus orígenes valdenses. (...) Era mujer que transmitía seguridad. (Lacarrière 2000: 98-99)

- Dama Gomberde la Faée:

Tenía setenta y siete años. (...) Tenía maneras simples y bellas ante la gente, pues se decía gentil mujer. (...) Si alguno quería entrevistarse secretamente con alguna muchacha, ella le satisfacía a cambio de vino. En esa práctica, sobresalía de forma especial. Era sutil (...) (Lacarrière 2000: 117-118)

- Dama Berthe de Corne:

Tenía ochenta años o más. (...) había estado en Montpellier. (...) Supo aprovecharse de tales conocimientos (*refiriéndose a los estudios de medicina de su padre*) y de los que vivió a escondidas bastante honradamente. (Lacarrière 2000: 133)

Como vemos, en la descripción de las mujeres se destaca especialmente su edad y su ocupación habitual. Por una parte, la edad pretende reflejar la madurez y la experiencia para consolidar el conocimiento que pretendían transcribir, pero, por otra parte, las profesiones y ocupaciones, así como la simbología de sus propios nombres, pueden inducir fácilmente al lector a pensar que unas mujeres de tan indudable reputación social pueden disponer de poca intelectualidad y mucho menos merecer que su conocimiento pueda ser transcrito. Quizás este sea el motivo por el que Adriana Assini prefiere obviar las descripciones físicas

detalladas y en su novela hace escasa referencia a las actividades de sus protagonistas. Por otra parte, resulta también curioso que haya optado por incrementar el número de las protagonistas. Podemos pensar que esto responde a la simbología y atendiendo a la mística pitagórica de los números y a la simbología cristiana de San Agustín, es fácil concluir que nada ocurre por casualidad en ambas obras. En *Les évangiles des quenouilles* aparecen seis mujeres, porque seis representa el número de la perfección, pues resulta de la suma de los números 1 (Dios), 2 (Cristo) y 3 (Hombre), además de ser el día en que Dios concluyó la creación del mundo. Las seis protagonistas de esta obra son un símbolo de esa intención desconocida del autor de infundir credibilidad y perfección a lo dictado por estas mujeres. En *Le evangeliste di Bruges*, y en *La riva Verde*, Adriana Assini nos presenta a ocho mujeres, porque ocho es el símbolo del día de la resurrección de los muertos, de la condena de los injustos y, por tanto, del Nuevo Testamento, casi en un intento de rescatar a sus mujeres del olvido, de resucitarlas para que levanten la voz por sus derechos.

#### **4.5. LE EVANGELISTE DI BRUGES**

Entre las reseñas que Adriana Assini recibe por *La riva verde* no se hace ninguna mención a una anterior novela, *Le evangeliste di Bruges*, publicada por la editorial Tracce, en 2004. En palabras de Salvo Ferlazzo (2008): “Un bel romanzo, che spinge alla ricerca storica per comprendere la natura di quei fatti, e nello stesso tempo invita ad una seria riflessione sul senso di appartenenza e di



identità” (Ferlazzo 2008). Topa (2004) enfatiza cómo con este trabajo Adriana Assini “ha dimostrato una non comune cultura, oltre che una perfetta conoscenza delle problematiche social del periodo, anche una adeguata cognizione mitologica e storiografica” (Topa 2004).

Me resulta cuanto más curioso ver cómo nadie ha trazado una línea de continuidad entre ambas novelas, cuando ambas mantienen la misma línea argumentativa y los mismos personajes, siendo, de hecho, una misma novela escrita de dos maneras diferentes. En palabras de Adriana Assini:

*Le evangeliste di Bruges e La riva verde* sono in effetti **lo stesso** romanzo, ma nel secondo – pubblicato dopo oltre dieci anni dal primo – non solo ho cambiato in parte in contenuti, essendo un **romanzo di fantasia** seppure in **ambientazione storica precisa** (le lotte tra i tintori, le rivolte contro il Conte, ecc. Sono storicamente documentate)<sup>76</sup>.

*Le evangeliste di Bruges* recibió el Premio Letterario Nazionale “Nuove Scrittrici”, en su undécima edición. Salvo Ferlazzo, colaborador de la revista digital Progetto Babele<sup>77</sup>, destaca cómo la novela empuja al lector/a la investigación histórica para entender la naturaleza de los hechos narrados. Al mismo tiempo lo invita a reflexionar sobre el sentimiento de pertenencia e identidad, representado por las ocho mujeres protagonistas de la novela.

---

<sup>76</sup> Extraído de un email privado entre Adriana Assini y yo.

<sup>77</sup> <http://www.progettobabele.it/MOSTRARECENSIONE.php?ID=373>

Pese a la insistencia en el hecho de que no hay dos, sino una única novela reescrita una década después, son varios los aspectos que hacen de *La Riva Verde* casi una novela nueva, totalmente renovada, y con una orientación más centrada en la participación de los lectores en el hecho histórico descrito y, sobre todo, en la devolución de la dignidad histórica a las mujeres de la Compañía del Rueca. *La Riva Verde* presenta una mayor fluidez narrativa y el diálogo se convierte en el eje vertebrador de las diferentes tramas que configuran el argumento de la novela.

Otras veces, Adriana opta por la simplificación, haciendo el texto más fluido, como podemos constatar en los siguientes fragmentos que reproducimos a modo de ejemplo:

Con l'abituale schiettezza, (...) ma veniamo pure al dunque (*Le evangeliste di Bruges*, pág. 70-71).

“Sono nei guai,” gli disse il giovanotto, confessando d'essere come uno sparviero addestrato alla caccia, che anella alla libertà ma torna sempre al laccio. “Io e Rose? Tutti ci lega e tutto ci separa: sta proprio in questo assurdo controsenso la nostra condanna.” (*La Riva Verde*, pág. 77)

Con un teatrale colpo di tosse, Robin mascherò l'imbarazzo di dovergli confessare che contava proprio su di lui per rivedere la figlia del tintore (*Le evangeliste di Bruges*, pág. 71)

Non fece commenti ma superando un inevitabile imbarazzo gli confessò d'essere lì per chiedergli un piacere: contava, infatti, sul suo aiuto per rivedere la figlia del tintore. (*La Riva Verde*, pág. 77)

“Dopo aver mugugnato in alfabeti astrusi, Lucien spiegò, con fare asciutto, che sulla sua persona si raccontavano infinite fantasie: c'era chi sosteneva di aver visto una chimera pascolare nel suo verziere e chi era disposto a scommettere che nascondesse un basilisco sotto il guanciale o che si dilettaesse a seguire il volo notturno di civette e pipistrelli. “E tuttavia, finora nessuno mi ha mai tacciato d'essere un ruffiano, cosa che, in verità, mi sarebbe forse più sgradita”. (*Le evangeliste di Bruges*, pág. 71)

“«Ci mancava anche questa!» borbottò Lucien, che dopo essere stato accusato di far pascolare una chimera nel suo orto e custodire un basilisco sotto il suo guanciale, non ci teneva a passare anche per ruffiano! (*La Riva Verde*, pág. 77)

Uno de los aspectos más llamativos en ambas novelas es la división de los capítulos. En *Le evangeliste di Bruges* aparecen veintidós, cada uno de ellos numerados a su inicio e indexados al final de la obra. En *la Riva Verde* desaparece la numeración de los capítulos y el índice, aunque resulta evidente la división capitular, ya que cada uno de ellos empieza en una hoja nueva con un espacio blanco sangrado. Además, en la nueva edición, desaparece por completo el

capítulo seis de *Le evangeliste di Bruges*, en el que el alquimista Lucien Peyrot da lectura al libro de túnica negra que custodiaba interesantes secretos. Poca trascendencia tiene este asunto para la trama general de la obra, si bien Adriana Assini omite una parte que podría ser interesante, pues vemos en este capítulo un ejemplo de complicidad en Lucien cuando se convierte en confidente de Berthe (*Rose*), en el momento en el que ésta le pide ayuda desde la fina valla que separaba ambas casas:

Volutamente distante dalle preoccupazioni comuni, stavolta Lucien Peyrot fece un'eccezione per la filatrice e ne ascoltò con insolita pazienza ogni capitolo della sua triste storia (*Le evangeliste di bruges*, pág. 46).

En ambas novelas los personajes mantienen sus rasgos y personalidades, aunque hay dos cambios importantes: el nombre de la joven Berthe por el de Rose, y el cambio de rol de Lucien. Se desconoce el motivo real que ha llevado a Adriana Assini a realizar estos cambios llamativos, aunque la lectura de ambas novelas refleja que la escritora ha buscado en *La Riva Verde* hacer una trama más continua, con menos digresiones de personajes como Lucien, cuyo aporte a la trama es más bien pobre.

Si se me permite la suposición, cabe la posibilidad de que el cambio de nombre de Berthe por el de Rose se acerque más a un punto de relación con el amor imposible, ya que su nombre representa tradicionalmente una simbología que bien define la personalidad de la protagonista. Rose, como nombre de origen latino, es análogo a la flor del rosal, y por tanto se identifica con la belleza y la

fragilidad. Asimismo, la tradición onomástica identifica a las mujeres llamadas Rose como mujeres adorables, que suelen entregar su confianza a otras personas de manera muy fácil y, por ello, suelen ser bastante vulnerables. Por su parte, Berthe se asocia con mujeres brillantes, únicas e ilustres. Aunque la protagonista comparte estas tres cualidades, Adriana Assini acierta al cambiar el nombre de la joven por uno más adecuado a las cualidades que pretende infundir en su personaje, ya que el lector puede identificar fácilmente la belleza de Rose, así como su fragilidad y vulnerabilidad, especialmente por parte de su padre y su prometido, pero sobre todo su confianza en las mujeres de la compañía, y de manera especial, en Greta.

#### **IV.5.1. ANÁLISIS COMPARATIVA DE AMBAS VERSIONES**

El cambio de parte de contenido en la novela se hace evidente en algunos capítulos y particularmente atendiendo a determinados personajes y escenas concretas. Por ello, creo conveniente hacer una comparación entre aquellos capítulos que presentan diferencias importantes para el desarrollo de la trama o de los propios personajes.

##### **CAPITULO X vs. CAPÍTULO IX<sup>78</sup>**

La escena de la muerte de Jan, “Cara de Gato” (*Le evangeliste di Bruges*, pág. 72-73) se reescribe de manera más descriptiva ganando en

---

<sup>78</sup> El primer capítulo se refiere a *Le evangeliste di Bruges* (LEB) y el segundo capítulo a *La riva verde* (LRV).

expresividad (*La Riva Verde*, pág. 78-79), como podemos observar en los siguientes párrafos:

In seguito, però, le urla dei testimoni cominciarono ad arrivare distintamente fin dentro la casa del Maestro e fu fin troppo chiaro che era stato ammazzato un uomo. (LEB, pág. 72)

Ma a mano a mano che la gente accorreva formando un capannello attorno al malcapitato, si udivano più distintamente le parole di quanti gridavano “hanno ammazzato un uomo”. (LRV, pág. 78)

Al posto tuo, non mi esporrei... Resta nascosto, andrò io a prendere notizie...” disse l’alchimista infilando la porta (...) “Di certo, so che è meglio un coniglio vivo che un leone morto. (LEB, pág. 72-74)

Vado a vedere di chi si tratta, tu non t’immischiare” disse a Robin l’alchimista mentre già infilava la porta”. (...) “Per tua fortuna, il buio non ha occhi e ti rende uguale a tanti altri. (LRV, pág. 78-81)

En la primera edición, son Jakob e Joliet quienes acusan públicamente a Robin de la muerte de Jan, “ripetendo ai quattro venti, tanto che gli sgherri erano in procinto di recarsi alla sua bottega, con l’intenzione di arrestarlo”. Es Joliet quien grita el nombre de Robin (pág. 72). Sin embargo, en la última edición sólo se menciona a Jakob, quien acusa directamente a Robin ante los esbirros del conde, indicándoles incluso la localización exacta del taller del padre de Robin. Desde mi punto de vista, Adriana acierta plenamente al convertir a Jakob en el

acusador directo de Robin, ya que añade mayor tensión a la trama, al acrecentar las evidentes diferencias entre Robin y el padre de su amada, Jakob.

Por otra parte, en *Le evangeliste di Bruges*, vemos a un Robin enfurecido y enloquecido ante la sola idea de desconocer qué será de Berthe (= Rose) y de él y de todo a lo que a partir de ahora tendría que hacer frente “*imprecò contra uomini e santi*” (pág. 72). En la *Riva Verde*, Adriana suprime la reacción de Robin, por lo que el lector sólo puede imaginarse, a través de la narración, a un Robin más bien preocupado que busca el consejo del viejo Lucien: “*Voi che fareste al posto mio?*” (pág. 79)

Asimismo, la autora se esfuerza por imprimir en Robin la imagen de un joven con ambiciones allende al oficio de tintorero, por lo que, tras calmarse un poco, manifiesta a Lucien su interés por alejarse del taller y emplearse en la alquimia. Pero la edición inicial presenta tan sólo a un Robin sorprendido por la sabiduría de Lucien y curioso por saber cómo adquirir tal nivel de sapiencia, sin hacer referencia directa al oficio de la alquimia.

El final del capítulo muestra un cambio de roles considerable. En *Le evangeliste di Bruges*, Robin recupera la fuerza y el valor tras los consejos del viejo Lucien y, con decisión, manifiesta su intención de actuación, siendo Lucien el que le cuestiona la idoneidad de la decisión tomada por el joven:

“*Per andarmene, aspetterò che annotti*” fece lui, abbozzando un piano di fuga, “*Il buio non ha occhi e ci rende tutti uguali*”

Credi davvero che la soluzione migliore sia scappare?

Di certo, so che è meglio un coniglio vivo che un leone morto.  
(LEB, pág. 74)

Quando il sole iniziò la sua discesa verso gli inferi, Lucien tornò all'attacco: "Hai ancora in animo di scappare?".

"Sarò sincero: lo so che non mi fa onore, ma preferisco essere un codardo vivo piuttosto che un eroe morto".

Infilò il cappuccio e fece per andarsene, ma l'alchimista gli sbarrò il passo: "Aspetta, tra poco sarà notte".

"Che cambia?"

"Per tua fortuna, il buio non ha occhi e ti rende uguale a tanti altri."  
(LRV, pág. 81)

## **CAPITULO XI vs. CAPÍTULO X**

En *La Riva Verde*, Adriana añade un párrafo que considero sumamente necesario para que el lector retome la situación de Robin y sea partícipe, así, de la complicidad entre el joven y las damas de la Compañía de la Rueca:

Ricercato per l'assassinio di Jan, il tintore era stato costretto a nascondersi per evitare l'arresto. In attesa che la verità venisse a galla, aveva fatto circolare la voce d'essere fuggito in un paese straniero. Intanto, con mille precauzioni e la complicità delle dame



della Compagnia della Conocchia, s'incontrava spesso con Rose, di nuovo libera di uscire dopo aver giurato a suo padre che non voleva più saperne di lui. (LRV, pág. 82-83)

Llama la atención cómo Adriana simplifica la descripción de Greta de Glay, quizá con la intención de presentarla más como mujer anciana que como bruja, que es la imagen que el lector/a espera encontrarse tras conocer su *modus operandi* y su *savoir faire*, a lo largo de los nueve capítulos anteriores. Pese a la posible intención de la autora, es indudable que ésta busca crear en el lector/a una ambigüedad, al presentar una descripción de Greta con características de mujer anciana, que pueda hacer despertar la compasión y comprensión, pero al mismo tiempo, fácilmente recuerda a la imagen que se tiene de las brujas:

aveva mani lunghe, occhi vispi e capelli bianchissimi. La sua lingua? Come la lancia di Achille, che prima feriva e poi risanava. (LRV, pág. 83)

No sólo su descripción física proyecta la imagen popular de mujer vieja y fea, sino también la propia descripción de su tienda y las habladurías populares que la relacionan con los poderes mágicos y la noche, aunque Adriana Assini mantiene con respecto a ella esa ambigüedad entre lo que algunas personas piensan de ella y lo que en realidad es el personaje, ya que “di lei si dicevano tante cose, non tute vere” (Assini 2014: 8).

Greta non smetteva di trafficare con ciotole e vasetti dove conservava tuberi, rizomi e corolle, foglie appassite e spore di felci.  
(Ibid: 83)

En *Le evangeliste di Bruges*, en cambio, Robin relaciona a Greta con un “tasso”<sup>79</sup> (pág. 75), una palabra polisémica en italiano que la escritora usa intencionadamente y que consigue mantener la ambigüedad del personaje. Por una parte, la compara con un tejón, un animal tradicionalmente asociado a la agresividad y la tenacidad, cualidades evidentes de la personalidad de Greta. Pero también, físicamente, la división del pelaje del tejón, siendo el pelo de la parte central de la cabeza de color blanco, misma tonalidad que el cabello de Greta. Por otra parte, la compara con un tejo, un árbol conífero que fructifica en forma de arilo carnoso de sabor agradable, pero muy rico en alcaloides tóxicos, por lo que es sumamente peligroso y puede llevar a la muerte. Simbólicamente, la tradición religiosa lo consideraba un árbol sagrado, por sus cualidades como árbol perenne y longevo, por lo que se le veneraba normalmente como símbolo de muerte y resurrección:

Incurioso, Robin prese a scrutarla di sottocchi: simile al tasso,  
Greta aveva il succo velenoso ma dolce l’arillo. (LEB, pág. 75)

Adriana Assini ha mantenido la metáfora que identifica el poder oratorio de Greta con la lanza de Aquiles, una simbología clara de magia empática, en la que se da entender que Greta es capaz de reparar por sí misma el daño que haya podido causar, dibujando ante el lector el halo de brujería que la autora pretende

---

<sup>79</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/tasso/>

deshacer entorno a la vieja consejera. La descripción de las manos y del cabello es, al mismo tiempo, más exhaustiva que la que Robin proporciona en *La Riva Verde*:

e la sua lingua era come la lancia di Achille, che prima feriva e poi risanava. Aveva mani oranti, sapienti, che parevano ritagliate nell'aria e lunghi capelli spettinati, dove da tempo non brillava più la luce scarlatta dei coralli. (LEB, pág. 75)

La descripción del magistrado Van der Wey se mantiene en ambas ediciones, a excepción de un aspecto físico concreto: los ojos. En *Le evangeliste de Bruges*, se obvia este detalle, pero menciona, en cambio, los “vistosi anelli” (pág. 78), que llevaba el juez. Sin embargo, en *La Riva Verde* añade que el juez tenía “(uno) sguardo torvo” (pág. 86), lo que infunde al lector el temor que experimenta Rose ante la incerteza de cómo actuará el magistrado ante el caso de Robin. Asimismo, a Adriana Assini le interesa mostrar la prevaricación y el cohecho del propio magistrado, que dicta una sentencia absolutoria para Robin tras aceptar el regalo que el sastre le presenta. Por ello, añade todo un párrafo en el que describe este presente y los efectos que su posesión puede tener para el juez ante la sociedad:

Prima di entrare nel merito della faccenda, il sarto gli mise davanti il mezzo rotolo di panno tartarico, specificando che proveniva da Damasco e che, a suo comodo, gli ci avrebbe confezionato un avito capace di far crepare d'invidia perfino il conte. (LRV, pág. 87)

En *Le evangeliste di Bruges*, el regalo es simplemente mencionado, sin entrar en mayor detalle. En esta ocasión el magistrado intenta legalizar el procedimiento judicial y por ello dicta una sentencia que implica el pago de setecientas monedas a la familia del fallecido:

Ringraziò il sarto per il tessuto e lo esortò ad illustrargli la sua istanza. (LEB, pág. 78)

Volendo dare una parvenza di legalità al processo e tentare nel contempo di chiudere la faida, applicò quanto previsto dal diritto franco e stabilì in settecento soldi il prezzo di sangue da pagare ai parenti della vittima. (LEB, pág. 78-79)

## **CAPITULO XII vs. CAPÍTULO XI**

El capítulo XII de *Le evangeliste de Bruges* se inicia con la conversación entre Nasir, el Moro, y Lucien Peyrot referente a la oferta que el primero le hizo para embarcarse junto a él en sus múltiples viajes comerciales. Las tres páginas que ocupan esta parte del capítulo desaparecen completamente en *La Riva Verde*, que se centra en el detalle más minucioso del encuentro entre Rose y Robin, antes de que éste parta de viaje a Inglaterra, por orden judicial, y que significará la ruptura de un amor que, desde los inicios de la novela, se planteaba como imposible. La supresión de esta parte del capítulo no hace perder fuerza narrativa a la trama, sino que obliga a quien lee a concentrarse más en *vivir* el reencuentro de los enamorados y en su ruptura final.

### CAPITULO XIII vs. CAPÍTULO XI

Entre ambas ediciones no se perciben sino reescrituras del mismo mensaje, respetándose en ambas obras la totalidad de la trama. Sin embargo, en *La Riva Verde*, Adriana Assini desarrolla más el párrafo final de *Le evangeliste di Bruges*, cuando el conde Louis de Male promete a sus cortesanos que terminará controlando a los rebeldes. Esta ampliación de la información permite a la autora potenciar la soberbia, altanería y superficialidad del conde, más interesado en impresionar a los cortesanos que en la propia revuelta:

Dal brusio caloroso dei presenti, capì di averli impressionati  
al punto giusto riconquistando il consenso perduto e allora  
sciolse l'adunata (...) (LRV, pág. 103)

### CAPÍTULO XXII vs. CAPÍTULO XXI

Los capítulos finales de sendas versiones marcan importantes diferencias, hasta tal punto de poder considerarlos como completamente distintos. Asistimos en el inicio del invierno al funeral de viejo sastre, Alfred des Axes. En ese triste momento, Rose y Robin coinciden, después de mucho tiempo sin contacto. En *Le evangeliste di Bruges* Adriana pone fin a la relación entre ambos personajes, destacando la indiferencia de Robin por Berthe (= Rose), para el que “tutto scorre (...) tutto passa” (LEB, pág. 152):

uscendo, fece come il gatto che disprezza il lardo al quale non  
arriva e finse di ignorare l'indomita figlia di Jakob e tuttavia,

passandole alle spalle, non si trattenne dallo fiorarle appena le lunghe trecce color del grano. (LEB, pág. 151)

En *La Riva Verde*, Adriana Assini prefiere que sea el lector el que decida cómo termina esta historia de amor. En una entrevista concedida a De Leo (2014), explica los motivos de su decisión:

Ho lasciato il finale volutamente aperto. Così il lettore, a seconda di quelli che sono suoi orientamenti e le sue tendenze, può immaginarselo a suo piacimento. (...) Credo che sicuramente, almeno per un periodo, l'amore trionferebbe su tutto. Poi, però, dovendo fare i conti con la realtà, immaginerei i problemi derivanti dalla rivalità delle due corporazioni. (De Leo 2014)

En el último capítulo de *La Riva Verde*, facilita el encuentro entre los jóvenes, infundiendo a Robin el valor necesario para dejar atrás su orgullo y resentimiento y abordar a Rose:

A volte mi domando se valga la pena sprecare il tempo a farsi la guerra quando la vita è così breve. (LRV, pág. 176)

La complicidad entre los enamorados brota de cada gesto y de cada palabra que se dedican, pero siendo conscientes de que cada uno tiene su propio negocio y de que, además, estos pertenecen a tonalidades diferentes, es indudable que un futuro juntos es hipotéticamente posible sólo si uno de los dos renuncia. Pero el lector desconoce cuáles son las intenciones de los protagonistas, porque Adriana Assini deja en suspenso la escena cuando Rose se ve obligada a

marcharse del velatorio junto con la señora Dumel. Ya en la tienda de jabones de Greta du Glay, son las *evangelistas* las que trasladan al lector sus opiniones sobre qué futuro les espera a los dos jóvenes y qué impedimentos deben superar para poder ser felices juntos.

Otra gran diferencia entre los capítulos finales de ambas novelas radica en la propia historia de las *evangelistas*. En *Le evangeliste di Bruges* Adriana parece abrir el zoom de su cámara y enfocar a las mujeres que, mientras hilaban, conversaban no sólo de la historia de Robin y Berthe (=Rose), sino de temas más diversos. De esta forma nos enfoca a Ysengrine que, sola en casa, hila mientras espera que llegue el momento del encuentro con las demás. Como un director de cine, la escritora abre el enfoque y vemos a Emmeline de Dos que, en su jardín, observa a los participantes de la Fiesta de los Locos, mientras espera que llegue el momento de reunirse con las demás. En la tienda de jabones, Margot y Greta hilaban mientras hablaban de la imposible historia de amor entre Robin y Berthe (=Rose) y de la tierra prometida.

En *La Riva Verde* el lector desconoce las escenas de Ysengrine y Emmeline y ve reducida la conversación entre Margot y Greta, aunque el tema de conversación entre ambas mujeres sigue siendo la historia entre Robin y Rose y la tierra prometida.

#### **4.6. LOS PERSONAJES**

*La Riva Verde* es un discurrir de los más variopintos personajes. Adriana Assini se esfuerza por reflejar el día a día de una sociedad, de su respiración, sus

inquietudes, miedos y ansias. Para ello es preciso que los personajes identifiquen los patrones sociales típicos del convulso siglo XIV. La verdadera protagonista de la novela es la oralidad múltiple de todos cuantos participan en la trama de la novela, a lo que se añade el enorme cromatismo que recorre las páginas de la obra. Como indica Caracciolo (2014), Adriana construye una novela coral, al igual que hiciera con *Il mercante di zucchero* y *Un sorso di arsenico*, en donde confluyen varias voces que se alzan portavoces de todo cuanto sucede en una época concreta de la Edad Media.

**Greta du Glay** es la más anciana del grupo y en parte se erige como líder.

Es el primer personaje que Adriana Assini nos presenta como:

Vecchia, vergine e folle parlava con prosa scarna, eppure seducente. Vendeva zolfo e saponi, acqua di rame e spezie rare (...)  
Severa sacerdotessa di culti nascosti, con la luna piena cedeva alla violenza dei deliri profetici, elargendo visioni e consigli a una piccola corte di accoliti. (Assini 2014: 7)

Con esta primera descripción de Greta, Adriana crea en el lector la imagen ambigua de una diosa primitiva en relación con los misterios que después solo puede ser interpretada en la Edad Media como la de una bruja. Adriana la compara además con Melusina, el hada serpiente, un personaje imaginario medieval representado en forma de mujer con escamas, en parte pez en parte serpiente, tal y como aparece en los cuadros de la época, con una imponente y desbordante cola en una tinaja de baño y después volando, disfrazada de dragón



alado, “lo que desvelaba su obstinada disposición maligna y su relación con el diablo” (Gialongo 2015: 206):

Alcuni la chiamavano novella Melusina, perché dicevano che sotto la veste a strascico nascondesse una coda di serpente. (Ibid: 82)

Las evasiones de Greta a través del trance, contribuyen a acrecentar esta relación de la anciana con el mundo de la brujería, o con los cultos relacionados con las diosas primitivas presentes aún en el culto romano como hécate, que custodiaba las fronteras entre el mundo de los vivos y de los muertos “tendeva a trascurare la rara facoltà, in cui era maestra, di intrattenersi con i morti pur restando viva” (Ibid: 143).

Adriana Assini nos ofrece una visión positiva de este personaje, como el de una anciana apreciada y valorada, siempre dispuesta a ofrecer su ayuda.

Greta emerge en la novela como la figura de la Gran Madre, que cohesiona los elementos positivos y los negativos del arquetipo femenino (Arriaga, 2014). Por una parte, los elementos positivos se cristalizan en las imágenes del cuidado: Greta actúa como protectora de Rose, a la que ayuda y aconseja en su constante divagar amoroso. Esta relación prácticamente matriarcal entre Greta y Rose está intencionadamente construida, tal y como la escritora reconoce en su entrevista a Cinzia Giorgio (2014):

Greta, la vecchia dei saponi, custode di segrete conoscenze, è una signora di grande e ruvida saggezza. Abituata a guardare in faccia la realtà senza fare sconti a nessuno, nemmeno a se stessa, è la

migliore alleata della giovane Rose, alla quale non nega – all’occorrenza – né un aiuto, né la severità dei suoi giudizi. Per Rose – figlia di un tintore di blu e innamorata di un suo rivale, un tintore del rosso – Greta è un solido punto di riferimento: porto sicuro dove andare a rifugiarsi in caso di tempesta, ripone in lei piena fiducia, sapendo che non ne sarà mai tradita. A legare Greta e Rose, nonostante lo scarto generazionale e i diversi temperamenti, è un sentimento di limpida e profonda amicizia.

Por otra parte, como contrapartida, Greta se refleja como Madre Terrible, fruto del inconsciente, lo nocturno y la confrontación al orden. No en vano, personajes como Jan, “Cara de Gato”, se debilitaban ante su presencia:

(...) di fronte alla mercantessa di saponi stemperava di colpo l’abituale sfrontatezza, dimostrando d’avere molto fiato ma pochissimo fegato.” (Assini 2014: 52)

También el poder clerical la perseguía por ser sospechosa de hereje y bruja, aunque Adriana Assini en todo momento deja claro lo infundado de esta sospecha, dejando al descubierto las tramas del poder, que busca excusas para condenar a mujeres:

Per quella gente, dama du Glay incarnava la scandalosa ribellione verso i valori della comunità e sembrava destinata a diventare il capro espiatorio per quella dilagante insofferenza verso le

istituzioni, che né il Municipio, né la Chiesa riuscivano a contenere.

I due canonici, sospettandola di far parte della perversa stirpe di Medea, le avevano chiesto un parere su quanti confabulavano con Satana, avvalendosi di perfidi incantesimi capaci di far seccare gli alberi e rendere sterili le donne. (Ibid: 171)

La viuda **Emmeline de Dos** es la anfitriona del lugar en el que la Compañía de la Rueca se reúne. Se gana la vida criando palomas y, como sus compañeras de la asociación, se muestra “insofferente alla prosopopea dei maschi” (Ibid: 23). La imagen del personaje se adecua al estereotipo de mujer viuda de la época “vestita in panno scuro di Linday, aveva i capelli Bianchi raccolti in una treccia e quella, in una cuffia” (Ibid: 25). Pese a que Adriana Assini nos indica que Emmeline es altiva y soberbia, el lector no puede sino sentir lástima de la mujer a la que el propio párroco de la ciudad había difamado por no haberle regalado ninguna paloma. La crueldad masculina a este punto lleva al cura a compararla con el propio Judas Iscariote, con la intención de resaltar la maldad y la traición de esta mujer.

**Rose Van Triele**, hija del tintorero de añil, prometida en matrimonio a un operario de su padre, pero enamorada de Robin, tintorero de rojo, al principio de la novela, se nos presenta como una “timida ninfa di sorgente” (Ibid: 7). Su matrimonio obligado con Joliet la sume en una continua tristeza y apatía, que la lleva a un mutismo voluntario como medio de repulsa. Durante las reuniones de

las peregrinas a Santiago de Compostela, Adriana Assini compara a Rose con “una nube nel cielo sereno, un sasso fra il piede e la suola”:

Sempre muta e in disparte, mangiava poco e sembrava un manico di scopa. Più che triste, si sarebbe detta prigioniera di un’inguaribile apatia, che non lasciava spazio agli entusiasmi né alle pene. (Ibid: 151)

El viaje a Galicia supone el punto de inflexión para el cambio de Rose que, una vez dispuesta a dar sonido a su voz, se enfrenta a su padre en una actitud de desafío a su autoridad masculina, optando por la independencia en su vida a partir de ese momento:

(...) gli disse chiaro e tondo che d’ora in poi avrebbe dovuto dimenticare la docile colomba di un tempo, poiché al suo posto adesso era cresciuto un falco, deciso a difendersi con becco e con gli artigli.

Con piglio che non ammetteva obiezioni, reclamò il libro dei conti e la chiave della cassa. (Ibid: 166)

**Marguerite Morele**, conocida como Margot y como la hiladora de la calle del Marécage, es una “gemma invernale dalla bella sagoma e la lingua tagliente” (Ibid: 9). Dominaba con maestría el mundo de la astrología pese a ser analfabeta. La autora exagera los extremos entre la maestría y el analfabetismo, ridiculizando al extravagante personaje que “con l’inchiestro rubato al prete della sua

parrocchia, si tingeva di nero i Capelli” (Ibid: 9). Además, Marguerite solía entrar en trance, lo que le infundía cierto poder premonitorio.

**Alix de Meure**, la hiladora que vivía cerca de la iglesia de San Gil, es una mujer “delicata come un fiocco di neve”, pero famosa por no adaptarse con facilidad ni a las personas ni a las circunstancias, por lo que se le compara con una “cattiva doga da botte”. De Alix, se nos invita a pensar que es una mujer cambiante y, por tanto, impaciente, en cuanto que es presentada como “figlia delle maree e delle albe lunari” (Ibid: 13). Además, muestra una actitud firme anticlerical y se declara benefactora de los demás por el simple hecho de “sottrarsi all’inutilità dello stare al mondo”. Alix ejerce una profesión prohibida a las mujeres. Ella es hija y alumna de un conocido médico gantés y el ejercicio de la profesión la imputó en una docena de denuncias y al menos un par de condenas. No obstante, Adriana Assini insiste en la validez de sus vastos conocimientos, “che di medicina ne sapeva più d’un dottore” (Ibid: 60). El embarazo inesperado y repentino de Alix la sumerge en un auténtico mar de dudas y miedos para enfrentarse a una sociedad llena de prejuicios sobre mujeres embarazadas y viudas. Este temor la hace huir al bosque y desaparecer “e dal quel giorno, di lei, nemmeno l’ombra” (Ibid: 128). El sentimiento de solidaridad de las mujeres de la Compañía evoca continuamente el recuerdo de la desaparecida Alix, de la que sabemos, gracias a los trances de Greta, que “la filatrice di Saint-Gilles, tra i morti, non c’era” (Ibid: 144).

Alix y Margot mantienen una relación de simbiosis mutua, por lo que Adriana Assini las compara con la hiedra y la vida respectivamente, pero

marcando importantes diferencias: Margot *buscaba el sol* y Alix *buscaba la sombra*.

**Sebile Vermunt** y **Anne Van Gest** son beguinas del Monasterio de la Vigna. Sebile es “esile come un fuscello, (...) aveva i capelli color rame”. Y tiene los ojos del color del moho. El tono pelirrojo de su pelo la convierte socialmente en amiga del diablo. De Sebile sabemos que era natural de Gantes y que había vivido durante mucho tiempo en Paris. Adriana Assini la caracteriza como “vagabonda e irrequieta, volubile e diffidente”.

Anne Van Gest era beguina, no por religiosidad, sino “per assicurarsi un pasto quotidiano e un riparo dal freddo, oltre che dai pregiudizi della gente” (Ibid: 40). Desde que quedó huérfana, se había visto obligada a vagar por las calles. La soledad de su existencia la hacía sospechosa ante los demás, que la acusaban de bruja y la comparaban con la diosa de origen teutónico, Holda<sup>80</sup>, en cuanto que acudía a refrescarse al río y a los ojos de sus vecinos parecía como si viviese en los troncos de los saúcos. Anne es una joven agraciada y grácil de rubia melena. Es la última de las mujeres en adherirse a la sociedad, a la que accede de mano de Sebile, por considerarla una joven de fiar, aunque a veces demostraba tener una voluntad cambiante. La propia Anne se define a sí misma como con “meno coraggio di un coniglio” (Ibid: 42), y con “paura della *sua* stessa ombra” (Ibid: 42), lo que resalta su poco espíritu para aventurarse al cambio: “d’animo fragile come il legno di un pero”.

---

<sup>80</sup> Como diosa del tiempo atmosférico y especialmente de la época invernal Holda estaba también relacionada con la naturaleza, los bosques y los animales salvajes.

**Nasir el Moro**, pese a su condición masculina, es un personaje castigado también por los valores de la sociedad, ya que su origen es árabe y, por consiguiente, su abrazo al Islam lo convierte en un infiel para la Iglesia. Además, su amplio conocimiento de las mareas, las corrientes y las fases lunares lo hacen maestro en el diseño de los horóscopos y los calendarios, lo que le sitúa en el mundo de lo mágico y desconocido y, por tanto, cercano a la brujería.

En esta conexión con la brujería aparece **Louvin**, el ciego juglar al que todos tienen por adivino y que, por su ceguera, está condenado a vivir en la oscuridad, lo que le permitía “guardare negli animi e nei sogni” (Ibid: 21). Su invidencia era una marca clara de que Dios lo había dejado aparte, al igual que hiciera con los tullidos, los jorobados y los leprosos. De él intuimos que no conoció a su madre porque “(il nome) che mi fu imposto da mia madre, in verità, l’ho scordato” (Ibid: 46), y que fue criado por un mesonero, quien le puso el nombre de Louvin.

Entre los diversos personajes masculinos encontramos a **Jakob Van Triele**, el avaro tintorero de azul, padre de Rose, a la que tiene sometida a su propia voluntad y al que mueve más el deseo de poder e imposición sobre su hija que el propio amor que le profesa. Jakob se hace acompañar de su aprendiz Joliet, conocido como el Seco, y de su operario Jan, “Cara de Gato”, ambos baluartes de la maldad, la envidia y la misoginia. De pocos personajes masculinos tenemos una descripción tan exhaustiva como de **Joliet**, un joven en el que contrasta su enclenque aspecto físico y su fuerza temperamental para alborotar. Era un joven de aspecto esmirriado, rubio, excéntrico, al que le gustaba aparentar con

vestimentas acordes a la moda, pese a su modesta existencia. De Jan, “Cara de Gato”, Adriana da poca información. De él sólo conocemos que trabaja para Jakob Van Triele, padre de Rose, y que está prometido con ella. Se nos presenta como “un operario (...) un certo Jan, Faccia di Gatto”. Este uso del indefinido como presentador del que se convierte en el antagonista de la novela evidencia el interés de Adriana en que sea el propio lector el que ponga cara y cuerpo a este personaje para representarlo según los rasgos de su personalidad que se van conociendo a lo largo de la novela. Como personaje, es ambicioso, interesado y extremadamente vil con las mujeres. Su osadía le empuja a enfrentarse incluso con la propia Greta du Glay, a la que no duda en llamar bruja e incluso condenar a la hoguera:

Quelle streghe (*refiriéndose a Greta du Glay y a Margot*)  
dovrebbero bruciare vive assieme alle loro conocchie, invece di  
andare a spasso a buttare il malocchio sulla gente. (Ibid: 51)

Pero entre los personajes masculinos también los hay que muestran una personalidad más solidaria con su entorno. Por una parte, **Alfred**, el sastre, un anciano de carácter afable que supone un punto de apoyo tanto para Robin como para Rose, siendo clave fundamental para ayudar al joven Robin a salir indemne de la justa acusación de asesinato:

Più basso che alto, asciutto, di umore più cangiante del tempo de  
marzo, aveva gli occhi lucidi e le orecchie sempre pronte ad  
ascoltare i guai dei suoi avventori, ai quali sapeva poi elargire ogni  
sorta di consigli. (Ibid: 54)



Por otra parte, **Lucien**, vecino de Rose Van Triele, y alquimista, se convierte en cómplice de los encuentros furtivos entre Rose y Robin, y en consejero personal del joven enamorado. Gracias a Lucien, Robin toma consciencia de la importancia de huir de una falsa acusación y de renunciar temporalmente al amor de Rose:

Nessun passo falso. (...) Mi chiedo se la Provvidenza non abbia voluto metterti alla prova. Niente mai accade per caso e a tutto c'è risposta. Osserva la natura: il peso è sempre bilanciato dalla spinta. Al vuoto corrisponde una sporgenza. (Ibid: 79)

#### **4.7. EL TRATAMIENTO DEL COLOR**

No es posible separar las producciones artísticas de Adriana Assini, porque para ella sus acuarelas están en sus libros y sus libros en sus acuarelas. Es evidente que existe una incrustación artística entre las dos grandes disciplinas que practica. Al igual que sus acuarelas cuentan sus propias historias, los colores desempeñan un papel primordial en las novelas de la autora, pero quizás de manera especial en *La Riva Verde*, que Le Piane (2014) describe como un verdadero tratado del arte de los colores, planteándose si la obra no es quizás un estudio que permita descifrar el mundo a través de la policromía que impregna toda la novela, desde el azul de la borraja, al amarillo de la mostaza, pasando por el rojo de las llamas. Adriana Assini maneja con arte los colores de su paleta, dando pinceladas certeras de color a sus protagonistas y a la trama completa de su

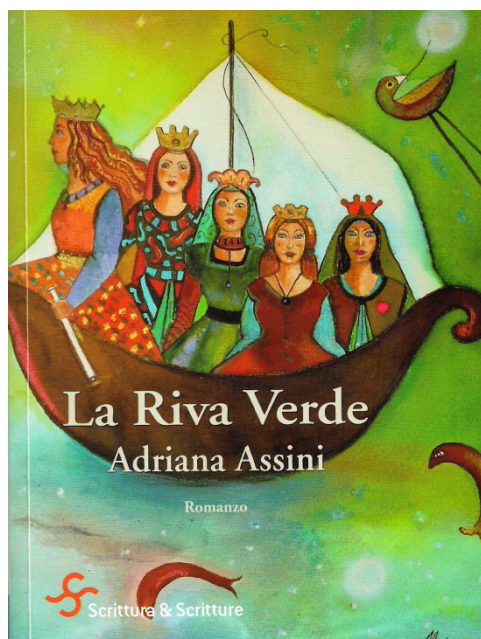
obra. La propia Assini reconoce en una entrevista concedida a Giorgio (2014)<sup>81</sup>, que en sus narraciones no se olvida nunca de dar color a sus escenas, como si se tratase de una secuencia de cuadros. La autora reconoce que “el color es vida, símbolo, alusión, pasión y como tal merece un papel de protagonista en sus historias”.

El color tiene un importante impacto sobre las emociones, por lo que como herencia de la Antigüedad hemos aprendido a relacionar cada color con una simbología concreta. Pero, además, el color, por su aspecto sensorial visual, se convierte en un elemento interesante para la psicología. Como artista, Adriana Assini es conocedora de la psicología visual del color, así como del simbolismo y las sensaciones y emociones asociadas a cada tonalidad, por ello toda *la Riva Verde* rezuma colorido y emoción. Ya lo destaca Palese (2014), para quien la obra presenta “tanti colori che illuminano la lettura e che rimangono negli occhi e nella mente”.

El propio título de la novela se plantea ya sugerente y ambiguo a interpretaciones variadas, no sólo por el propio sustantivo “*riva*”, sino más incluso por el color elegido: el verde. Para mayor énfasis, el título se imprime sobre una portada de tonos verdosos en la que destaca el verde de la vestimenta de la mujer que aparece en el centro.

---

<sup>81</sup> <http://www.velutlunapress.com/site/?p=1376>



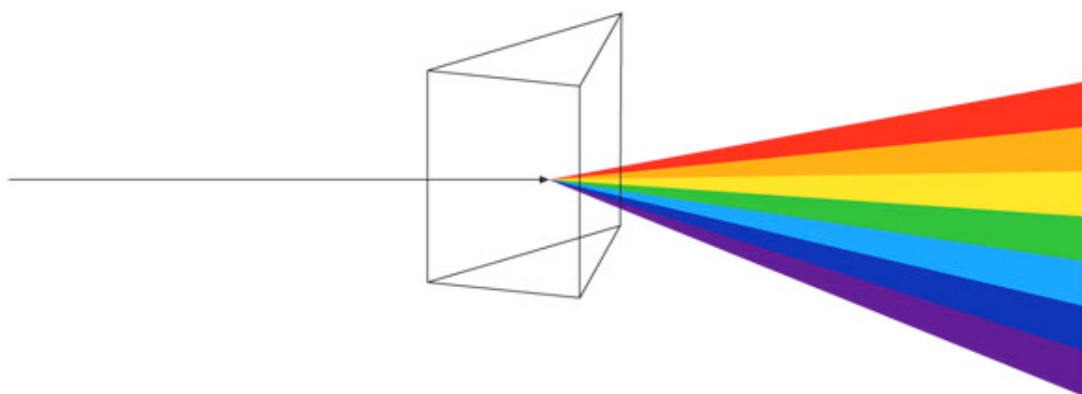
El sustantivo *riva* (“orilla” en castellano) no hace referencia única y exclusivamente al límite entre la tierra y el agua, el agua del canal, sino también al límite personal de las protagonistas para las que la orilla es el abismo que las detiene. Esta imagen de la orilla como fin y término nos acerca a la poesía de Petrarca, concretamente a su expresión del dolor por su lejanía de su amada Laura:

*Sì è debile il filo a cui s'attene  
la gravosa mia vita  
che, s'altri non l'aita,  
ella fia tosto di suo corso a riva*<sup>82</sup>

La salida de esta limitación en la que se encuentran las protagonistas de la novela no es sino la esperanza y la seguridad que infunde el frescor del color

<sup>82</sup> “Canzone III” (Fragmento XXXVIII), en Petrarca, F. *Canzoniere*. Venecia, 1470.

verde, conocido como el cuarto color, tanto del espectro newtoniano como del arco iris, por lo que es el color intermedio de los extremos, que simboliza la estabilidad.



*Fig. 2. Espectro Newtoniano*

(fuente: <http://www.proyectacolor.cl/teoria-de-los-colores/el-color-es-luz/>)

La figura 2 sirve de base para comprender la base del entramado de la novela y, especialmente, la causa original del amor imposible entre Rose y Robin. El color rojo y el color azul son colores situados en los extremos, que identifican a los dos grupos principales del gremio de los tintoreros enfrentados: los del rojo y los del azul:

confessò poi la ragazza, consapevole dell'insanabile ostilità che contrapponeva i lavoranti del blu a quelli della sonda opposta, autorizzati a lavorare vermigli e carminio, i toni aranciati e tutte le sfumature del giallo. (Assini 2014: 8)

Este enfrentamiento encuentra su origen incluso en las Sagradas Escrituras, defendiendo unos el Antiguo Testamento y otros el Nuevo Testamento, basándose en el propio simbolismo cromático de los elementos religiosos:

gli uni vantavano la superiorità del colore legato al culto mariano, al firmamento e ai fiori del Paradiso (*es decir, el azul*). Gli altri si rifacevano all'antico Testamento, ricordando che il corpo di Adamo fu impastato con argilla rossa, mentre di splendida porpora avevano brillato per secoli i mantelli di imperatori e papi (*es decir, el rojo*). (Ibid: 9)

Adriana Assini hace un sabio uso de su conocimiento cromático para dibujar esta escena inicial para el lector, en la que el paisaje cobra vida y se refleja repleto de color. La mezcla de los tonos azul y rojo crean el tono magenta, color que nos evoca un cielo al atardecer, cuando la atmósfera presenta mayor concentración de polvo, una sutil metáfora de todo el odio que enfrenta a los tintoreros:

Antiche rivalità, liti, e vendette avevano finito per seminare odio fra le diverse famigli e gustare i rapporti tra le Gilde, avvelenando l'aria della città fiamminga, già rosa dalla sua umiliante condizione di vassalla del giglio gallico. (Ibid: 9)

La tensión entre los tintoreros es un reflejo más de la importancia de los colores en la novela como auténtico protagonista. Los enfrentamientos entre sendas tonalidades recorren el argumento de la obra, siendo estas auténticas baluartes de la defensa de valores y condiciones. Por ello, a los tintoreros del azul se les solía denominar *uñas azules*, lo que se traducía como sinónimo de suciedad y mal olor. El color rojo, por su parte, se atribuía a Satanás y su círculo, incluido

Judas, al que se retrataba en las vidrieras con el pelo rizado y flameante. Pero, por otra parte, la tonalidad escarlata del rojo exhumaba exotismo y maravilla:

Il segreto di quel rosso profondo che ricordava il sangue e le fiamme, i campi di papaveri e i cieli infocati al tramonto, parteneva ai popoli d terre stoiche e tonate, dove si avventuravano mercanti più audaci, che poi ne ritornavano portando il fior fiore delle meraviglie. (Ibid: 57)

Pero este exotismo del rojo se opone a los valores más viles de la tonalidad, comparada con un matadero, con la carne y la sangre:

Il laboratorio dei Campen era stretto, buio e maleodorante, ma soprattutto simile a un macello, per via del rosso che imperava ovunque. Impetuoso e invadente, il colore delle rose e delle fiamme ammiccava già dalle ciotole delle polveri, fremeva nei caldai bollenti, risplendeva sulle stoffe appena tinte, evocando il fuoco e anche la carne, il vino e il sangue. (Ibid: 66)

La ruptura entre Robin y Rose, entre el rojo y el azul, se traduce en una pérdida de color: sin pasión, sin deseo y sin la tranquilidad de mantener una relación ya nada existe, ni si quiera el propio color de su piel:

Entrambi, per il dolore, persero i colori e sembrarono morti. (Ibid: 95)

El verde resulta ser el elemento de unión entre el rojo y el azul, una orilla alejada de los odios y las incomprensiones, en la que la desobediencia se hace

virtud y donde la brujería no es sino la otra cara de la luna de la imagen de la mujer (Palese 2014). El verde es, pues, el color mediador, el color de la esperanza y el del renacimiento. Pero alcanzar el estado de consenso y frescor que emana del verde no resulta fácil, porque la mezcla y fusión de colores se consideraban acciones del diablo, según la tradición bíblica cristiana, que transgredían la naturaleza y el orden de las cosas:

Il blu che sposa il giallo, per la Chiesa è un'autentica vergogna.”

(Ibid: 129)

(...) Santa Madre Chiesa considerava la mescolanza dei colori una mistificazione alla stregua delle frodi e degli inganni.” (Ibid: 131)

*La riva verde* es, sin duda, una acuarela más de las de Adriana Assini, en la que los paisajes y los escenarios se pintan con palabras. Nos encontramos ante una verdadera girándula de colores, en la que cada color asume una importante carga simbólica. El azul de la borraja es el color del firmamento, del culto mariano y del Paraíso; el deslumbrante amarillo de la mostaza y del azafrán es el color divulgado por la gente de bien y, por tanto, reservado a los judíos; el rojo es el color de la arcilla con que Dios esculpió el cuerpo de Adán, pero también es el color de la sangre y el color de las llamas en las que arden Gantes y Brujas, y rojo también es el color de la pasión, por lo que no es casual que Robin, enamorado de Rose, sea tintorero de este color; el verde es el color perseguido, pero “encontrar el verde justo” no es sino despertarse y poner orden en la propia vida. Como dice Le Piane (2014), los colores son un reflejo del orden del cosmos, recrean el mundo con sus contrastes y cumplen el ciclo de la vida. Por ello, la maestría y el

dominio del uso de los colores implican ser consciente del orden de las cosas y de la propia realidad. No es extraño, por tanto, que los personajes de la novela reflejen el orden o desorden de sus vidas, acorde con el color de la ropa que vestían. De esta manera, Nasir viste ropa de colores diversos, porque su vida es un crisol de culturas y viajes, mientras que Joliet viste todos los colores en una misma ropa, porque su vida es simplemente caótica.

#### **4.8. PAREMIAS Y TRADICIÓN ORAL**

*La riva verde* está construida sobre la base del diálogo, ambiente adecuado para el uso y proliferación de las paremias, como señala Combert (1971). La forma dialogada y el lenguaje oral y coloquial crean un ambiente realista que Adriana Assini utiliza para que sus personajes resulten creíbles y hablen de forma adecuada a su caracterización y momento histórico, de forma tal que su lenguaje y su manera de expresión lingüística configuren también su personalidad.

Los distintos personajes prefieren utilizar una lengua “viva” y una lengua “verdadera”, dejando de lado los diccionarios y la gramática. Se trata de un registro más cercano a la dimensión dialectal-popular para la formulación de constantes paremiológicas. Críticos como Le Piane (2014) y Ferlazzo (2008) sostienen que los verdaderos protagonistas de la novela son los recursos estilísticos que envuelven los diálogos: desde las sutiles metáforas a los continuos proverbios o refranes.



La paremia utilizada por Adriana Assini nace de la tradición y sabiduría popular. Por su carácter sentencioso, se convierte en herramienta útil para expresar un consejo o reflexión. Tal y como las define Miguel de Cervantes en *Don Quijote de la Mancha*, “los refranes son sentencias breves, sacadas de la experiencia y especulación de nuestros antiguos ancianos”<sup>83</sup>. Para Felipe Cr. Maldonado, los refranes “señalan qué actitud conviene adoptar en cada situación, o define la razón de una determinada conducta, o extrae las consecuencias de una circunstancia, entrañando en cualquier caso un fin didáctico y aleccionador y convirtiendo la anécdota humana en tema de reflexión”<sup>84</sup>. La mayoría de los refranes son herencias en el tiempo de pensamientos colectivos y que, en cierta manera, conforman el bagaje cultural de un pueblo. Para Isabel Echevarría (2010), los refranes son:

manifestaciones folklóricas del *discurso repetido*, mensajes destinados a ser reproducidos en sus propios términos, e incorporados a la competencia de los hablantes que forman una comunidad idiomática. (Echavarría 2010: 5)

En *La riva verde* los personajes recurren al uso de los refranes para atender sus necesidades de consejo, de ayuda y de advertencias, ya que estos impregnan toda la esencia del saber popular. De hecho, este recurso lingüístico cumple una función esencial: caracterizan al personaje y lo encuadran dentro de un estereotipo social que el lector puede reconocer fácilmente. Las mujeres de la

---

<sup>83</sup> Segunda parte, capítulo XVII.

<sup>84</sup> Cf. *Refranero clásico español*, edición de Felipe C. R. Maldonado, Madrid: Taurus, 1966, 2.<sup>a</sup> ed., p. 10.

novela usan los refranes como alegato para defenderse o justificar determinados hechos, y lo hacen utilizando el único conocimiento que saben, el de los proverbios, que en su boca se convierten en verdad universal.

Greta de Glay, como gran consejera, usa habitualmente este recurso lingüístico en sus diálogos, lo que le infunde ese carácter de mujer experimentada y sentenciosa. Desde el primer momento anima a Rose al *Carpe Diem*: “Per vivere pienamente la propria vita, bisogna approfittare del profumo dei fiori quando sono ancora freschi” (Assini 2014: 8). Pero Rose, de espíritu apocado, la hace testigo de la imposibilidad de su amor: “È più facile che una balena partorisca un puledro piuttosto che la figlia di un Van Triele riesca a sposare un Campen” (Ibid: 9).

Con respecto al tema de las luchas entre los tintoreros, Greta du Glay resalta sus continuos y repetidos enfrentamientos con un visual proverbio: “Il lupo perde il pelo, ma non il vizio” (Ibid: 10). Esta expresión, derivada del refrán latino *lupus pilum mutat, non mentem*, se refiere a la gran dificultad que supone eliminar definitivamente las malas costumbres y evidencia lo difícil que resulta deshacernos de los vicios de los que somos esclavos. Es interesante resaltar que, para introducir este proverbio, Greta exclama “Ci risiamo!”, para indicar que nos encontramos de nuevo ante una situación recurrente.

Este escenario de agitación social obliga a retrasar el encuentro de las mujeres de la Compañía de la Rueda, lo que desespera a Rose, que esperaba ansiosa la reunión con sus compañeras para hablar sobre su historia de amor. Greta justifica la necesidad del aplazamiento del encuentro con una metáfora del

campo de la caza, que relaciona armas con pájaros “Quando a fare la voce grossa sono le armi, perfino i voli degli uccelli si fanno più cauti” (Ibid: 11).

El enfrentamiento entre los tintoreros despierta también la angustia de Margot, que teme que su marido esté implicado en los incidentes y recurre a iniciar su discurso con una expresión popular, que describe una situación desagradable que se repite: “Siamo alle solite!” (Ibid: 12). Critica el abuso de poder de quien crea los conflictos y se desentiende de ello, rememorando la imagen bíblica cuando, ante el clamor popular de dar muerte a Jesús, Poncio Pilatos se lava las manos. “I pezzenti si fanno la guerra tra loro e chi comanda si sfrega le mani” (Ibid: 12).

Alix de Meure dedica el segundo capítulo de su evangelio a tratar el problema de las relaciones conyugales. En el inicio, se opone con vehemencia a un proverbio popular, según ella inventado por los hombres por pura conveniencia: “il cavallo richiede lo sperone, ma per la donna ci vuole sia la cinghia che il bastone”<sup>85</sup>. La fuerza del proverbio resulta evidente. Por una parte, se alude a las espuelas, como elemento usado para dirigir los movimientos mediante el picado de la rodaja en la piel del caballo. Pero, por otra parte, se manifiesta que para las mujeres es preciso usar cinchas y fusta; es decir, hay que mantenerlas *atadas* y, como a los caballos, golpearlas con la vara para darles órdenes.

---

<sup>85</sup> De este proverbio solo he encontrado la versión “buon cavallo e mal cavallo vuol sperone, come buona femmina e mala femmina vuoi bastone”, también reducido a “al cavallo sperone, alla donna bastone”, en Volpini, C. *Proverbi sul Cavallo*. California: Hoepli, 1896.

Como sostiene Echevarría, al analizar la paremia desde la perspectiva del género, se pone de manifiesto su misoginia implícita “porque son muchos los refranes cuya única razón de ser es el odio por las mujeres” (Echevarría 2010: 7). También Pascuala Morote (2000) subraya el carácter didáctico y aleccionador de estos, especialmente referidos a la mujer que, paradójicamente, es la encargada de transmitirlos y de mantenerlos, pese a que su contenido a veces se le vuelve en contra. Elisa Martínez (1998), a su vez, sostiene que los refranes reflejan “una visión de la realidad claramente misóginos y contrarios a las mujeres” (Martínez 1998: 4) y “elevan a rango de norma y de modelo de conducta” (Martínez 1998: 4) todo lo masculino.

Las alusiones populares al mundo del caballo forman parte también del habla cotidiana de los personajes. Margot Morele también recurre a este elemento para opinar sobre qué actitud debería tomar Rose respecto a su relación obligada con Jan, “Cara de Gato”. Para Margot, Rose “o di trotto o di rimbazo, amica mia, dovrai obbedire. Non vorrai mica tagliare il ramo sul quale stai seduta” (Assini 2014: 31). La expresión “di trotto o di rimbazo”, significa “de un modo u otro”, lo que conlleva una gran carga semántica en la denuncia implícita de Margot sobre la situación de la joven Rose y, por extensión, de todas las mujeres de la época que, independientemente de sus deseos o pensamientos, están obligadas a obedecer. Esta idea se refuerza con el refrán “tagliare il ramo su cui si è seduti”<sup>86</sup>. Para Margot, la rebelión de Rose es un intento infructuoso de cambiar lo que no es

---

<sup>86</sup> No existe en castellano un proverbio similar que incluya los mismos elementos, sin embargo, es habitual escuchar la expresión “no cortar la rama sobre la que se está sentado”, más usado en castellano como metáfora que como proverbio.

inmutable, por lo que su actitud no hará sino acrecentar su dolor y dañarse a sí misma al no tener en cuenta la realidad social. Este pensamiento altera a Greta que, en defensa de su propia actitud de la necesidad de rebelión, sentencia usando la imagen de la balanza, símbolo de equivalencia y, a la vez, con función alegórica referida al acto de poner punto final a un conflicto: “A volte, un pavido buonsenso può diventare il peso che dà il tracollo alla bilancia” (Ibid: 31). Por una parte, Greta plantea la posibilidad de que lo que hasta ahora se considera justo y equilibrado pueda inclinarse a favor de Rose. Por otra parte, Greta pone fin a la discusión porque sus secas palabras “non concedevano né replica né tregua” (Ibid: 31).

Para introducir el siguiente capítulo de su *evangelio*, dedicado a las estrellas y a los planetas, Alix recurre a una cita clásica del poeta trágico griego Sófocles. Introduce a sus compañeras en el controvertido mundo de la astrología, en la relación espiritual con los cuerpos celestes, especialmente con la luna. La frase pronunciada por Alix tiene un carácter sentenciador. Intenta alentar a sus compañeras a superar el miedo a hablar y tratar con lo desconocido y con lo que está más allá del alcance de nuestras manos.

Las referencias bíblicas forman también parte de la sabiduría y tradición popular y se incrustan en la lengua cotidiana con efecto sentenciador y moralista. La continua ira de Rose por tener que casarse con Jan, “Cara de Gato” se refleja permanentemente como una angustia para la protagonista, pero esta congoja crece considerablemente con la sola idea de crear una familia con un hombre al que no ama y por el que siente cierta repugnancia. Greta, como consejera perpetua de la

joven Rose, se hace eco de la grave desgracia espiritual en la que la joven caería en caso de quedar encinta y por ello le desea la esterilidad reproductiva. Greta rememora aquí el pasaje bíblico de Lucas (27: 27-32), cuando Jesús caminaba por la Vía Dolorosa camino al Gólgota, y dirigiéndose a las mujeres que lloraban y se lamentaban por él, les dijo:

Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí; llorad más bien por vosotras mismas y por vuestros hijos. 29 Porque he aquí, vienen días en que dirán: "Dichosas las estériles, y los vientres que nunca concibieron, y los senos que nunca criaron". (Lucas 27: 27-32)

El pasaje describe el tremendo dolor que las madres sienten ante las vicisitudes de sus hijos, por lo que aquellas que nunca concibieron no experimentarían nunca tal tortura.

Los animales forman parte de una sociedad cercana a la naturaleza, por lo que es frecuente encontrar referencias a sus características y capacidades en los dichos y hablas populares. Coincido con Echevarría (2010), cuando sostiene que la animalización es una de las formas más claras de misoginia. Así encontramos comparaciones como las que enumero a continuación:

➤ “Il lupo assale con i denti, il toro con le corna, le donne con l’astuzia”. Adriana Assini dota a las mujeres de una fuerte herramienta de defensa, la astucia, comparándola con las que usan animales tan enérgicos como el lobo y el toro. Sin embargo, lo que a priori puede parecer una hábil virtud, no deja de ser un índice sobre la concepción femenina, relacionada con la habilidad para engañar

o para lograr artificiosamente cualquier fin. No es de extrañar que, a lo largo de la novela, esta astucia compare a las mujeres con los zorros, animal que introdujo Esopo en sus célebres fábulas y que simboliza determinadas formas de actuación taimadas. En la Edad Media, el zorro se asociaba con la habilidad para la conspiración y en muchas zonas de Europa central, la tradición popular lo vinculaba con la práctica de la brujería.

Pero la astucia no sólo es cualidad femenina, sino también masculina. No obstante, la principal diferencia se basa en el fin último de la aplicación del término, ya que al aplicarse el término a una mujer éste se carga de sus semas negativos y peyorativos, mientras que, al aplicársele a un hombre, la astucia se vuelve símbolo de inteligencia, lo que representa un claro ejemplo de discriminación lingüística del género. Ejemplo de ello es la respuesta que le da Rose a Jan, “Cara de Gato”, cuando éste intenta humillarla aludiendo a su falta de escrúpulo por manchar el nombre de su familia: “Sei più furbo d’una volpe, ma attento! Non sempre l’astuzia porta fortuna” (Assini 2014: 39).

➤ “Corsero via veloce come due lepri” (Ibid: 15): refiriéndose a la rapidez con la que Margot y Alix se dirigían a su casa para preparar el almuerzo. Pero el mensaje implícito va más allá de la mera velocidad, pues la simbología tradicional relaciona a estos animales con la concupiscencia, la charlatanería y la mistificación, considerados moralmente como vicios. Además, el conejo y la liebre se relacionan con la noche y con la luna, dos elementos muy presentes a lo largo de la novela. Con esta comparación, Adriana ya va aportando pequeñas pinceladas sobre la consideración de estas mujeres que conforman esa sociedad

secreta de la Compañía de la Rueca. El conejo es, de por sí, asustadizo, y, por lo tanto, con poco valor. Por ello, no es extraño que Anne se considere con “meno coraggio di un coniglio” (Ibid: 42), para unirse a esta sociedad secreta que le supondría desafiar la estabilidad y tranquilidad que ha conseguido después de tanto vagar.

➤ “Quando la pelle della volpe non basta più, bisogna mettersi addosso quella del leone” (Ibid: 45): le dice Sebile a Anne para indicarle que hay que sacar coraje para apropiarse de su propio destino y le pone como ejemplo el caso de Margarita Porete, una beguina de la región de Hainaut, autora del libro *El espejo de las almas simples*, junto con el que fue quemada en la hoguera en 1310, en el que defendía el alma libre, dueña de su destino. La sentencia de Sebile es un aforismo que aparece en el capítulo dedicado a Lisandro por el historiador griego Plutarco, en el tomo III de su obra *Vidas Paralelas*, su trabajo más conocido, que recoge una serie de biografías de personalidades célebres de Grecia y Roma. La frase original toma una estructura opuesta a la que presenta Adriana, aunque el mensaje implícito no deje de ser el mismo: hay que adaptarse al medio para conseguir el objetivo:

y a los que le decían no ser digno de los descendientes de Heracles el hacer con engaños la guerra, los mandaba a pasear, diciendo que donde no alcanzaba la piel de león se había de coser un poco de la de zorra. (Plutarco 1822: 14)



➤ “È più malefica di un gatto nato a maggio!”. El gato es un animal vinculado con la brujería y el ocultismo que forma parte de la amplia zoología literaria. Los gatos nacidos en mayo son fruto de las supersticiones de origen celta que han trascendido a la lengua popular por tradición oral, y que consideraba a los gatos nacidos en esta fecha seres molestos y fastidiosos, además de malos cazadores. Para los celtas, el mes de mayo era un mes de mal augurio y los gatos eran criaturas en constante contacto con el inframundo. La acusación de Jan hacia Greta evidencia la consideración de ésta como bruja de mal augurio.

➤ “Chi vuole mangiare uova, si prenda cura della gallina” (Assini 2014: 52): es la respuesta cortante que Jan le da a Greta para justificar que no puede ser negligente con la que será su esposa.

➤ “Pare che non basti possedere la cetra per essere citaristi, né portare la barba per essere filosofi”. Esta frase, pronunciada por el sastre Alfred, tiene un efecto lapidante contra Joliet, que pretendía hacerse un justillo para aparentar ser un gran señor en la boda de su amigo Jan con Rose. Alfred recurre a la imagen de los citaristas y de los filósofos y a los elementos que, en apariencia, los identifican: la cítara para unos y la barba para otros. Sin embargo, tener una cítara o llevar barba no te convierte necesariamente ni en citarista ni en filósofo. De esta manera, Alfred atenta contra el orgullo del insolente joven, recordándole que el hábito no hace al monje. Hasta en tres ocasiones más, Alfred sentencia la actitud de Joliet:

È davvero un guaio quando si hanno voglie da imperatore ma borse da cappuccino. (Ibid: 54)

Le rose in giardino, le rape nell'orto. La farina al mugnaio, all'oste il vino. Al diacono la stola, al sagrestano le campane. (Ibid: 54)

Ammiriamo pure i grandi poderi, ma coltivismone uno piccolo. (Ibid: 54)

➤ “La gatta frettolosa fa i figli ciechi”: es un proverbio documentado ya en textos orientales desde el siglo XIX a. C., y que sigue vivo en las lenguas modernas. Nos insta a hacer las cosas con calma para hacerlas bien. En su origen, habla de una perra, en vez de una gata, y en la mayoría de las culturas es la “versión perra” la que ha trascendido. Sin embargo, en italiano, tanto la “versión perra” (*la cagna frettolosa fà li cagnuoli ciechi*) como la “versión gata” (*la gatta frettolosa fece i gattini ciechi*) han pasado a la cultura oral. Tanto los gatos como los perros nacen con los ojos subdesarrollados, por lo que los párpados forman una especie de sello ocular que protege el ojo hasta que este termina de formarse. Sebile se muestra ansiosa porque las mujeres emprendan el viaje a la *tierra prometida*, pero Ysengrine le aconseja hacer las cosas con detenimiento para que todo salga bien. El carácter de ambas mujeres se opone. Por una parte, Sebile siente la premura de ser libre y se arma de valor para emprender el camino para liberarse de lo que considera una pesada carga: las leyes de los hombres y los preceptos de los curas. Por ello, recurre a un proverbio nacido del filósofo chino Lao-Tse (400 a. C): “un viaje de mil millas comienza con el primer paso”, que Sebile adapta como “*il più lungo dei viaggi inizia con un primo passo*” (Ibid: 62).

Sebile parte del principio psicológico de que empezar a hacer algo requiere mucho más esfuerzo que el que se precisa para seguir haciendo ese algo. Es decir, es preciso realizar un esfuerzo para salir de la inercia en la que viven las mujeres. Con esto, anima a Ysengrino a no desconfiar en la aventura de embarcarse hacia lo desconocido para buscar la ansiada libertad.

➤ “L’assetato corre al pozzo, non aspetta che sia il pozzo a correre da lui.” De esta manera responde Robin a las advertencias de Nasir, para que no volviera a entrar en el jardín de Jakob Van Triele. Con ello, Robin manifiesta su idea de que *el que algo quiere, algo le cuesta*, por lo que tendrá que asumir el riesgo de irrumpir en el jardín de Rose si quiere volver a verla. Esta paremia está cargada de un fuerte simbolismo cristiano. El agua es signo de vida y el pozo, en las Sagradas Escrituras, es un lugar de encuentro: el siervo de Abrahán encuentra a Rebeca, la futura esposa de Isaac, el hijo de su amo; Jacob encuentra a su futura esposa, Raquel, y Moisés conocerá a Séfora. El sediento representa a ese hombre de fe que busca el agua de la vida, y a este respecto, Robin necesita ver a Rose, su amor.

➤ “Quando l’aurora stenta a farsi alba, non si farà mai giorno”: le dice Alfred a Robin, refiriéndose al fracaso al que está predestinada su historia de amor con Rose. Además, su sentencia se refuerza a través del símil: “Con voi sarò sincero: l’amore che vi lega alla figlia di Van Triele mi pare simile a un frutto che, seppure maturo, non contiene semi” (Ibid: 71).

También Lucien, el vecino de Rose, anima a Robin a actuar con prudencia y con detenimiento, pues las prisas pueden llevarlo a obtener un resultado contrario al buscado: “Vai adagio, Robin. La barca, quando s’oppone alla corrente ne viene ribaltata” (Ibid: 77).

➤ “Per far girare meglio le ruote di un carro, ogni tanto bisogno passare una mano di grasso”. Con total indiferencia Alfred manifiesta el cohecho que, de manera habitual, se presenta en la justicia de la época. Por ello, para ayudar a Rose a defender la inocencia de Robin, lleva consigo un regalo para entregar al magistrado.

➤ “Non c’è cavallo che non inciampi<sup>87</sup>”. Ésta es la argumentación esencial del magistrado Van der Wey para justificar su clemencia e indultar al joven Robin. Nuevamente se recurre a un refrán extraído del mundo ecuestre que refleja que la experiencia no implica la perfección en los actos. Podemos entender que “el más diestro la yerra” y al juez le vale esta paremia para absolver las culpas del joven Robin.

➤ “Le illusioni sono più dannose delle piogge di marzo, che pure fanno imputridire i legni caduti” (Ibid: 109): es la frase que dice Anne que su madre siempre repetía y que usa como respuesta a la ilusión de Rose de vivir su amor con Robin. El agua y el mes de marzo se asocian principalmente a la vida.

---

<sup>87</sup> En castellano, la forma más popular del refrán es: “No hay caballo, por bueno que sea, que no tropiece”.

En marzo llega la primavera que hace prosperar las cosechas. Es también un mes de cambios de tiempo, en el que se alternan la lluvia con el sol, el frío con el calor. Pero el agua también es símbolo de destrucción. Los “legni caduti” o madera, ya en estado abiótico, sufren la erosión del agua y la influencia de la humedad que las debilita y contribuye a su putrefacción. Este adagio es sutilmente moralizante e invita a Rose a asumir la realidad y no entregarse a sueños imposibles que pueden acrecentar su pena y dolor.

➤ “L’albero concilia l’alto e il basso, i campi e il cielo” (Ibid: 109).

Greta recurre a fórmulas hechas para invocar a los espíritus del bosque. El rito de las mujeres de la Compañía de la Rueda se celebra en torno al árbol, porque, por su forma y sustancia, el árbol simboliza el cosmos vivo, pero también la inmortalidad y su verticalidad lo convierte en el punto de intersección entre el cielo, la tierra y el infierno.

➤ “Dopo ogni diluvio arriva la schiarita. A ogni apocalisse, segue un’epifania. Dalla cenere, rinascerà l’alloro”<sup>88</sup> (Ibid: 109). Resultan evidentes las

referencias bíblicas que Adriana pone en boca de Greta con el objetivo de infundir un poco de esperanza a la impaciente Rose que se lamentaba de todo cuanto le había deparado la vida hasta el momento.

---

<sup>88</sup> En castellano está más extendido el uso del refrán “después de la tormenta llega la calma”. No existe ninguna expresión relacionada con el apocalipsis y la epifanía. Con respecto a las cenizas, en castellano se prefiere hablar del ave Fénix.

- “Bisogna avere la pelle del lupo per vivere nelle tane” (Ibid: 112).

Margot no comparte con Sebile la idea de que el bosque sea el lugar idóneo para escapar de la sociedad y sentirse libre, y mucho menos para la joven y frágil Rose. La frase sentencia la necesidad de contar con las habilidades y las capacidades necesarias para adaptarse al entorno y, para Margot, la tristeza y fragilidad de Rose, le impedirían sobrevivir en el bosque que, más que un lugar de liberación, se convertiría en una trampa mortal. El fango o barro es símbolo de una conducta poco limpia. La ropa embarrada, por su parte, simboliza la mancha del honor. El adagio de las mujeres decreta cómo el viejo tintorero de azul mancha el honor de su propia familia.

- “In bocca chiusa non cade pera!”<sup>89</sup> (Ibid: 155). Ysengrine se alegra

de compartir un secreto con el grupo de peregrinas que hicieron juntas el Camino de Santiago. Este refrán muestra la necesidad de estar callado, ya que el silencio evita incurrir en información que pueda resultar comprometida o reveladora.

- “Chi scalcia nel fango s’imbratta le vesti” (Ibid: 121). Es el

comentario de las mujeres de la Compañía de la Rueda respecto a la decisión de Jakob Van Triele de entregar su hija en matrimonio a Jan, “Cara de Gato”.

En definitiva, podemos concluir que Adriana Assini caracteriza a sus protagonistas a través de sus expresiones populares que se apelan a la inmediatez

---

<sup>89</sup> En castellano existe el refrán “en boca cerrada no entran moscas”. Asimismo, existe una expresión literal en italiano “in bocca chiusa non entrano mosche”.

y plasticidad visual. Sus sentenciosas paremias conceden una autoridad a las mujeres que proviene, no de la cultura de los libros, sino de la experiencia y del saber popular que se trasmite oralmente. Los refranes sirven, en este sentido, de respaldo de sus propias opiniones. Alejándose del estilo de “habla femenino”, que según los estudios de Lakoff (2004), se caracterizaría por la “inseguridad”, “frivolidad” y “falta de poder y autoridad”.

Por otra parte, hay que notar que Adriana Assini utiliza diferentes formas de refranes con contenidos similares en sus enseñanzas, lo que dota a su texto de sustanciales diferencias connotativas y expresivas, contribuyendo a su plasticidad. Las descripciones peyorativas del habla de la mujer y con los ideales de feminidad que transmiten los refranes se corrigen en la utilización que las protagonistas hacen muchas veces de ellos.

#### **4.9. LA SOLIDARIDAD/SORORIDAD FEMENINA**

María Reyes (2016) destaca cómo en las obras de Adriana Assini se establece una relación entre mujeres que comparten experiencias comunes, son amigas o se ayudan mutuamente. De los tres tipos de sororidad femenina que define<sup>90</sup>, considera que entre las damas de la Compañía de la Rueda se crea tanto un vínculo de amistad como complementario:

---

<sup>90</sup> María Reyes distingue tres tipos de *sorellanza* femenina: complementarios, de amistad y de la relación, entre el “yo” y el “otro”. Para un análisis más detallado de este concepto en otras obras de Adriana Assini, consúltese el Reyes, María. “La *sorellanza* femenina” en *El Universo femenino*. Aracne: Ariccia, pp. 126-134.

pues se identifican con las otras mujeres y, a su vez, encuentran en ellas el complemento a su persona, aportando conocimiento y vivencias que les servirán para encontrarse a sí mismas. (Reyes 2016: 130)

Asimismo, entre algunas de ellas existe un vínculo más directo y especial originado a partir de una experiencia compartida, como es el caso de Seville y Griele, beguinas unidas por la desolación del convento en la que viven.

María Reyes sostiene también que en el interés de las evangelistas por transmitir de generación en generación ese conocimiento exclusivamente femenino puede establecerse “algo similar al vínculo materno-filial, pero sin necesidad de ser una unión duradera, sino que puede ser transmitida en encuentros cortos e intensos” (Ibid: 130). La intención de estas evangelistas es que se mantenga viva esa memoria de las mujeres y sus conocimientos que consideran algo propio y que, de esta forma, se embarcan en ese proceso de autoconciencia que les permite “acercarse a otras mujeres anónimas para ver otras realidades y otras situaciones” (Ibid: 131).

Algunas críticas literarias, como Mercedes Arriaga (2016) consideran que la voz colectiva de las protagonistas es una novedad en el panorama narrativo, ya que, normalmente, tanto la historia como la novela histórica tradicional presentan a las mujeres de manera individual y aislada. De hecho, la verdadera protagonista de esta novela es la Compañía de la Rueda, en la que convergen lo individual y lo colectivo, a través de las relaciones de amistad, sororidad y solidaridad que se establecen entre ellas.



La denominada Compañía de la Rueca constituye un personaje colectivo con un ideario común, que aúna fuerzas para hacer frente a una estructura social dominada por hombres. Pero este personaje colectivo se expande en ocho voces que, aunque a unísono en sus intenciones, representan a mujeres de diferentes estratos sociales y actitudes. Mercedes Arriaga (2016) sostiene que las mujeres que la forman constituyen en sí imágenes fragmentadas de la diosa madre, constituyendo hierofanías individuales de la misma.

En el desarrollo de la trama de *La riva verde*, el verdadero eje vertebrador de las diferentes historias y acontecimientos narrados es la búsqueda de la emancipación femenina, personificada por este grupo de ocho mujeres, que anhelan desprenderse de la tiranía social impuesta por un mundo totalmente masculino, que las priva del conocimiento y las hace esclavas de una sociedad en la que no pueden ejercer más que el papel secundario de esposas y madres:

quella bizzarra Compagnia della Conocchia che, da Natale alla Candelora, vedeva riunite un nugolo di matrone solitamente dedite al fuso. Convivi notturni, convivi nascosti. Nati chissà quando dall'intraprendenza di alcune donne ansiose di sfuggire all'isolamento e all'ignoranza. Si tramandavano di madre in figlia e servivano per scambiarsi rimedi, credenze e segreti che una della congrega riportava sulla pergamena. E che tute chiamavano i *Vangeli*.

Durante le lunghe veglie attorno al fuoco, in cui si consumavano fiumi di inchiostro e fasci di candele, le convenute parlavano a

turno, dispensando alle consorelle ogni sorta di sapere. (Assini 2014: 11)

Pero, en realidad, lo que buscan sólo es posible en lo que ellas entienden como la Tierra Prometida, un lugar en el que podrán sentirse libre del yugo de una sociedad machista. Adriana deja el final abierto de manera voluntaria y, de este modo, exhorta al lector a valorar si la libertad buscada se ha conseguido finalmente en la sociedad actual o sigue siendo un sueño o fantasía para consolarse. Las referencias bíblicas presentes nos transportan a la elección del pueblo de Israel como revelador de los principios fundamentales y de los Diez Mandamientos contenidos en la Torá. Dios promete a Abraham, y renovada a su hijo Isaac y a su nieto Jakob, una tierra en la que el pueblo de Israel encontrará la libertad a la situación de esclavitud a la que lo tiene sometido Egipto. La analogía entre el pasaje bíblico y la Compañía de la Rueda es más que evidente. Estas mujeres representan ese pueblo al que se les ha revelado la verdad, y ellas, conocedoras de que su saber se escapa al entendimiento de los hombres, buscan la manera de transmitirlo a través de sus evangelios, al igual que hiciera Dios al grabar los Diez Mandamientos para Moisés. Además, a través de una experiencia, que bien puede entenderse como mística, Greta nos habla de una Tierra Prometida en la que las mujeres podrán al fin sentirse libres de la opresión de la sociedad. El paralelismo que emana entre ambas historias es muestra clara de la gran labor histórica realizada por Adriana para nutrir su obra de las referencias más exactas para describir a sus personajes y la sociedad de la época. Esa Tierra Prometida es el lugar en el que las mujeres encontrarán la libertad, pues en las calles no

encontrarán ni hombres ni curas y podrán conocer los secretos para estar bien en el mundo (Ibid: 60). Éste constituye el pilar fundamental de esta Tierra Prometida, la ausencia de hombres que rigen el poder opresivo sobre las mujeres y el de los curas que oprimen las almas libres de las mujeres y que juzgan a su antojo lo que para ellos supone una violación de los órdenes naturales:

Quel regno senza troni e senza altari, distante da Bruges appena qualche giorno di cammino. (Ibid: 62)

Nel nostro regno non esistono campane e a svegliarci basterà la luce del giorno. E poi, laggiù non c'è osto per giudici e tribunali.

Vivremo libere come gli uccelli. (Ibid: 64)

La unión de estas mujeres en busca de un fin común establece entre ellas un enorme sentimiento de solidaridad y fraternidad, por lo que es constante encontrar en la novela referencias directas a la ayuda que mutuamente se prestan, así como a los consejos que continuamente se dan y reciben:

Dopo averla provocata, (Greta a Rose) la strinse a sé in un abbraccio di fascino e minaccia. (Ibid: 8)

La mercantessa, che era sua amica e sua consigliera. (Ibid: 9)

Sin duda alguna, la historia de amor entre Robin y Rose se convierte en la excusa justa para implicarse en el sufrimiento de la joven Rose ante un amor imposible. Greta de Glay se erige como la Gran Madre, la Madre Buena que acoge en su seno a su hija dolorida. Se crea así una sobreprotección que se traslada al resto de componentes del grupo, que se implican en el cuidado y

atención personal de la joven enamorada. La reacción de Greta responde a esa actitud de protección, pero también de rebeldía, ya que la abraza, pero, al mismo tiempo, la exhorta a la desobediencia de la imposición:

Visto che la compassione non cura, dovremo pensare a come salvarla» osservò Greta du Glay stringendo a sé la figlia del tintore (...) e la invita a non sottomettersi alla legge del più forte. (Ibid: 111)

El imprevisto embarazo de Alix de Meure también alienta la solidaridad entre las mujeres. La reciente viudedad de la panadera y su estado de embarazo la convierten en una especie de desecho social. Para Alix sólo queda una opción posible: “Dovrai nasconderti e mentire (...) Non hai scelta: per il bene del bambino, dovrai disfartene, lasciandolo sul sagrato di una chiesa” (Ibid: 113). Pero esta actitud responde a los patrones sociales establecidos por los hombres, en la que la vergüenza invade la honra de la propia mujer. Una vez más es Sebile la que incita al inconformismo social e invita a Alix a luchar por el derecho de su hijo y a educarlo en un ambiente alejado de lo normalmente establecido:

Quale posto migliore per farlo crescere in libertà e salute se non quel regno dove non si udiva la ferraglia delle spade, ma il fruttuoso lavorio delle conocchie? (Ibid: 113)

Qualunque fosse stata, avrebbe potuto contare sempre sul loro appoggio. (Ibid: 114)

El secreto constituye la primera regla de esta sociedad, en parte justificado por el miedo a que el descubrimiento de sus reuniones pueda dar origen a castigos que pueden incluso incluir la muerte, ante una acusación de ser hereje o bruja:

La prima regola di quei ritrovi era la segretezza. Nessuno, né parente né amico, avrebbe dovuto esserne al corrente. Sarebbe bastata una spiata per mandare le dame in prigione o a bruciare su un falò.” (Ibid: 13)

(...) recitarono il primo comandamento della congrega, al fine di tenerne sempre viva la memoria: Che nessun discendente della stirpe di Adamo venga mai messo al corrente dei nostri rimedi. (Ibid: 28)

(Greta) richiamò la compagnia alla massima cautela (Ibid: 29)

(...) i tempi impongono prudenza. Se vogliamo continuare a vederci, non dobbiamo dare nell’occhio. Bisognerà diventare fiori tra i fiori, spine tra le spine. (Ibid: 13)

La vida de estas mujeres fluye entre la apariencia social y la realidad secreta. Por miedo al castigo social, el secretismo de sus reuniones constituye ya desde su convocatoria un desafío hacia los valores y roles sociales, por lo que todas se esfuerzan por mantener una vida aparentemente normal, de cara a la sociedad mientras en su mente divagan con alcanzar la libertad:

All’ indomani, avrebbero continuato a filare, a dissodare l’orto e a cucinare zuppe di porro, aspettando in segreto che un semplice

evento trasformasse i loro miseri giorni da cenere morta in fiamma lucente. (Ibid: 31)

El miedo al castigo social y a perder la estabilidad que otorga el cumplimiento de rol femenino es lo que empuja a Anne a titubear sobre su decisión a adherirse al grupo de mujeres, pero Sebile, con la que comparte vida e inquietudes en el monasterio, la exhorta a vivir la vida, no a enterrarla:

Tra queste mura, dovremmo soltanto fermarci per il tempo utile a riprendere le forze, in attesa di andare alla conquista della nostra parte di felicità terrena. (Ibid: 43)

Para infundir mayor valor a Anne a dejar atrás sus miedos y embarcarse en la aventura hacia la Tierra Prometida, le pone como ejemplo el caso de Margarita Porete, “una che aveva avuto la fortuna di nascere in una prestigiosa dimora dell’Hainaut e l’onore di morire sul rogo, nella Place de Grève, a Parigi” (Ibid: 45).

La propia Alix de Meure se presenta como una de las mujeres más miedosa y transmite a Greta su temor de que, más pronto que tarde, sus encuentros nocturnos sean descubiertos y “se mai accadesse, finiremmo sul fuoco come agnelli” (Ibid: 63), el castigo impuesto por la Iglesia contra aquellos que pactaban con el diablo.

Pero el halo de misterio que envuelve a estas mujeres no las aleja de los patrones por los que popularmente se definen a las brujas: mujeres que tienen

pacto con el diablo y, por ello, poderes extraordinarios<sup>91</sup>. No es necesario intuir su relación con la brujería, pues Adriana Assini describe manifiestamente las actividades relacionadas con la espiritualidad y lo sobrenatural. Conocemos que Margot Morele era capaz de ver el futuro:

Anche lei ne faceva uso quando voleva accedere a straordinarie immagini rubate al futuro, guardando con quello che gli antichi filosofi chiamavano l'occhio dell'anima. (Ibid: 61)

El bosque es en sí un elemento relacionado con el mundo de lo sobrenatural y la brujería. Las mujeres acuden con frecuencia allí para buscar plantas para sus mezclas, pero también para reunirse en secreto alejadas de la sociedad. La oscuridad de la noche y la frondosidad de los árboles las hace sentirse seguras:

Arrivate alle soglie della selva, le *evangeliste* si sentirono al sicuro: quell'antro umido e oscuro, che abbracciava la città dalla parte opposta al mare. (Ibid: 107)

Las reuniones de la Compañía de la Rueda siguen un ritual que recuerda al lector los rituales de brujería, lo que impregna la memoria visual del lector con detalles necesarios para hacerlo titubear entre considerar a estas mujeres como oscuras e encubridores de un poder antinatural, o como simples mujeres que buscan, a través de la unión, la confianza y el apoyo mutuo que precisan para hacer frente a las dificultades sociales a las que, por sus roles de mujeres, deben someterse:

---

<sup>91</sup> Acepción tomada del diccionario de la Real Academia Española de la Lengua.

Sedettero in circolo, su uno scomodo letto di tralci secchi. (Ibid: 108)

Con la stessa cautela con la quale un cristiano avrebbe maneggiato una reliquia, una piccola scatola scura passò da Margot ad Anne, da Anne a Sebile e poi a tutte le altre. (...) Le otto dame si presero per mano e formarono un cerchio. Con gli occhi chiusi, restarono in bilico sull'esile soglia che segnava la rottura con il mondo autoritario degli uomini e delle loro leggi. E mentre già il tempo non era più tempo e sul loro lembo di mondo s'abbatteva una strana quiete, cominciarono il lungo viaggio verso luoghi senza nome, dove tutto era possibile. (Ibid: 110)

Pero, en cambio, su ritual más que mágico o sobrenatural es espiritual. Las mujeres buscan, a través de la evasión de sus almas, la libertad que ansían. Con el silencio del bosque y el de sus palabras, cierran los ojos y viajan a lugares donde sentirse libres de la opresión masculina.

La relación de complicidad y sororidad que las protagonistas de la compañía establecen con las lectoras del presente y del futuro es muy fuerte. Adriana Assini, asimismo, pretende enmendar estereotipos, o ideas erróneas, subrayando cómo las mujeres de otras épocas se enfrentaron a problemas todavía hoy vigentes, cómo la rebeldía femenina no es una característica de la postmodernidad, sino que ha existido en todas las épocas, y cómo en todas las épocas las mujeres han sabido aliarse entre ellas para conseguir espacios de libertad. Un ejemplo lo constituye el viaje que las protagonistas realizan a



Santiago de Compostela, en el que la peregrinación a santos lugares se convierte en una excusa para muchas mujeres que emprendían el camino, no por devoción, sino por su necesidad de sentirse momentáneamente libres de sus obligaciones y, al mismo tiempo, vivir nuevas experiencias y divertirse.

## CONCLUSIONES

Tras nuestro análisis de las dos novelas de Adriana Assini y, a la luz del contexto de la novela histórica y de los estudios realizados anteriormente, podemos afirmar que, a través de la perspectiva del género, se han revelado aspectos nuevos en las novelas históricas de Adriana Assini. La construcción de los personajes se realiza desde un punto de vista individualizado, sin encasillarlos dentro de un patrón estereotipado común. Por tanto, las mujeres de Adriana Assini representan una variedad de modelos de mujeres posibles de la historia que, a su vez, reflejan a individuos reales que resultan verosímiles y que actúan dentro de un contexto histórico-social y de clase concretos. Esto da realismo a sus personajes y diferencia las obras de la escritora de otras novelas históricas en las que las mujeres no son mujeres reales, sino ficticias, tal y como se reflejaban también en la historiografía tradicional, en la que aparecen mujeres relatadas por historiadores sin voz propia.

La obra de Adriana Assini se inscribe dentro del marco de la novela histórica italiana escrita por mujeres que releen la historia tradicional y hacen nuevas aportaciones: seleccionando personajes femeninos olvidados o ignorados por la Historia, principalmente mujeres marginadas o excepcionales para su época y utilizando la psicología como recurso para reconstruir su personalidad, sentimientos y motivaciones. Asimismo, es habitual que la narradora y el

personaje se fusionen, combinando lo universal con lo privado, a través del género autobiográfico.

Adriana Assini, desde su punto de vista narrativo, lleva al campo de la ficción la teoría histórica de las historiadoras feministas, sobre todo en la misma línea de autoras como Lerner o Scott. Sus protagonistas se presentan como sujetos históricos válidos. Recupera figuras femeninas silenciadas por la historia, rescribiendo sus vidas en el contexto de la marginalidad en la que vivieron, muchas veces en contra de los valores y cánones socioculturales de sus épocas. La aplicación de la categoría de la diferencia sexual permite a Adriana Assini alejarse de un sujeto “neutro universal”, narrando personajes tanto masculinos como femeninos dotados de realidad contingente. También podemos considerar que las novelas de Adriana Assini responden a una óptica ginocéntrica, que sitúa a la mujer en el centro de la narración, del diálogo y de la acción.

El estudio de las dos novelas de la escritora nos permite enmarcarlas dentro de las denominadas “novelas fantahistóricas”, ya que rescata a figuras históricas reales y las sitúa en un contexto y acontecimiento verosímiles, acompañándolas de personajes ucrónicos inspirados en modelos que quizás existieron y con los que crea toda una red de relaciones.

Nuestra escritora comparte los rasgos comunes de la actual narrativa histórica femenina italiana: la motivación, la documentación y la identidad. Adriana Assini escribe por puro placer personal, para reconstruir una época y dar voz a sus protagonistas y sus hazañas, profundizar en sus pensamientos y secretos,

inventando objetivos y sentimientos. Realiza un trabajo de documentación exhaustiva para recrear con exactitud un momento histórico en el que sitúa sus novelas.

El análisis de los recursos lingüísticos de sendas novelas de Adriana Assini nos permite constatar que la autora se decanta por un uso oral del lenguaje en vez de utilizar un lenguaje literario, que se refleja en su obra a través de diferentes recursos: el primero es el abundante uso del diálogo, que constituye la forma lingüística básica para reflejar la interacción comunicativa que permite, a su vez, establecer relaciones sociales y psicoafectivas. Para conseguir el efecto de una conversación real, la autora incorpora marcadores discursivos conversacionales y refranes y paremias, que reflejan la esencia del saber popular, que caracteriza a los personajes femeninos y su mundo doméstico, alejado del estilo ampuloso o culto de la academia. Este tipo de frases permite caracterizar a los personajes y encuadrarlos dentro de una clase social concreta. El segundo recurso es el uso de los dialectos regionales y populares del italiano, con el fin de obtener una caracterización local y real en los personajes, vinculándolos así con sus voces dialectales y coloquiales, con su tierra de origen y con su cultura particular, además de establecer consonancia entre la manera de hablar de los personajes y su época. Todos estos recursos contribuyen a crear esa autenticidad que envuelve la trama narrativa.

A través de la figura de Isabel Báthory y de las evangelistas de Brujas, hemos podido comprobar que Adriana Assini desmitifica los monstruos

femeninos en los que la Historia ha convertido a todas esas mujeres que representan valores contrarios a los que la sociedad ha atribuido tradicionalmente a la feminidad. Los “monstruos” de Adriana Assini se transforman en mujeres excepcionales para su época y modelos de referencia, que buscan la libertad para tomar las riendas de sus destinos. Adriana Assini, en contra de lo que hicieran otras escritoras con el personaje de Isabel Báthory, se aleja de la acusación directa y convierte al lector en juez y parte de todo el proceso de transformación.

Por otra parte, con las mujeres de la Compañía de la Rueda Adriana Assini instaura la voz colectiva femenina como elemento de la trama narrativa, de manera que a unísono representan a mujeres diferentes que se unen a través de relaciones de amistad, sororidad y solidaridad para enfrentarse a situaciones de desigualdad en las que la alianza entre ellas les ha permitido conseguir espacios de libertad.

Pese a la labor de escritoras como Adriana Assini, las mujeres aún siguen muy ocultas y silenciadas en la Historia y en la propia literatura. Por ello, es preciso continuar con el cometido de devolverles la relevancia que, como sujeto histórico, individual y autónomo merecen. También es preciso eliminar la etiqueta de literatura “femenina”, porque, como sostiene Isabel Allende, “todo adjetivo disminuye la literatura” y, en concreto, este reduce las expectativas que se tienen de la literatura, al restringir su campo de aplicación, ya que aún existe la injusticia de que las mujeres no sean consideradas modelos de escritores.

Entre los objetivos futuros proponemos analizar otras obras de Adriana Assini en las que la escritora rescata del olvido y silencio de la Historia otras mujeres excepcionales en su época, especialmente la figura de Giulia Tofana, de la que la autora ha hecho cuatro ediciones, una de ella en inglés. Asimismo, estudiaremos la producción poética de la escritora con el objetivo de tener un conocimiento más holístico de su obra. También es intención traducir y realizar una edición crítica de las obras analizadas en español para acercarla al público en general interesado en la novela histórica y, más concretamente, en la que tiene como personajes a mujeres.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE Y SOBRE ADRIANA ASSINI

#### A. NOVELAS

- Assini, Adriana; *Cerimonia privata*, Il Ventaglio: Roma, 1987.
- Assini, Adriana; *La casa oltre il canneto*, Il Ventaglio: Roma 1989.
- Assini, Adriana; *La legenda di Juana I*, Tracce: Milán, 1992
- Assini, Adriana; *La signora dei veleni*, La Luna: Palermo, 1995
- Assini, Adriana; *Gilles, che amava Jeanne*, Tabula Fati: Chieti, 1998.
- Assini, Adriana; *Vico de' figurinai*, Tabula Fati: Chieti: 1998
- Assini, Adriana; *Nella foresta di Soignes*, Tabula Fati: Chieti, 2001.
- Assini, Adriana; *Lo scettro di seta*, Tabula Fati: Chieti, 2001.
- Assini, Adriana; *Segreti*, Tabula Fati: Chieti, 2002.
- Assini, Adriana; *Il fuoco e la creta. Storie comuni nella Napoli straordinaria del 1799*, Spring: Caserta, 2003. [anteriormente publicado como *Vico de' figurinai*]
- Assini, Adriana; *Il bacio del diavolo. Storia della contessa sanguinaria*, Spring: Caserta, 2004.
- Assini, Adriana; *Le evangeliste di Bruges*, Tracce: Pescara, 2004.
- Assini, Adriana; *Le rose di Cordova*, Scrittura & Scritture: Nápoles, 2007 [anteriormente publicado como *La leggende di Juana I* y reimpresso en 2009, 2013 y 2015]

- Assini, Adriana; *Un sorso di arsenico*, Scrittura & Scritture: Nápoles, 2009 [anteriormente publicado como *La signora dei Veleni*]
- Assini, Adriana; *Sogni diVini*, Scrittura & Scritture: Nápoles, 2011.
- Assini, Adriana; *Il mercante di zucchero*, Scrittura & Scritture: Nápoles, 2011.
- Assini, Adriana; *Un caffè con Robespierre*, Scrittura & Scritture: Nápoles, 2016.
- Assini, Adriana; *Giulia Tofana. Gli amori, i veleni*, Scrittura & Scritture: Nápoles, 2017 [anteriormente publicado como *La signora dei Veleni* y *Un sorso di arsenico*]

#### **B. RELATOS BREVES**

- Assini, Adriana; *Fiori di loto*, en *La parola delle donne*, Tracce: Pescara, 1998
- Assini, Adriana; *Una ragazza di provincia*, 2003 (sin publicar)
- Assini, Adriana; *La rivoluzione in tazza*, 2006 (sin publicar).
- Assini, Adriana; “*Un rosso da re*”, en *Italiae Medievalis Historiae*, Tabula Fati: Chieti, 2007
- Assini, Adriana; *Sogni diVini*, Scrittura & Scritture: Nápoles, 2011
- Assini, Adriana; *I racconti dell’ombra*, Scrittura & Scritture: Nápoles, 2012.
- Assini, Adriana; *La ribelle del balaton*, RAUDEM: Almería, 2013
- Assini, Adriana; *Perder la cabeza*, Arcibel: Sevilla, 2013.

#### **C. POESÍA**



- Assini, Adriana; *L'inchostro e le parole*, colección Le schegge d'oro, 2002

#### D. TRADUCCIONES A OTRAS LENGUAS

- Assini, Adriana; González de Sande, Mercedes (ed.); *Las rosas de Córdoba*, Arcibel: Sevilla, 2010.
- Assini, Adriana; Arriaga Flórez, Mercedes (ed.); *Perder la cabeza*, Arcibel: Sevilla, 2013.
- Assini, Adriana; Nicholson, Lorraine Irene (trad.); *The Lady of Poisons*, Scrittura & Scritture: Nápoles, 2015

#### E. RESEÑAS Y CRÍTICAS LITERARIAS

- Amat, Maribel; “Adriana Assini escribe para acabar con los estereotipos femeninos”, en *Ideal*, 18-04-2011, pp. 10.
- Angelucci, Sandro; “Il mercante di zucchero: l'equilibrio narrativo del nuovo romanzo di Adriana Assini” en *Alla bottega*, junio de 2012, pp.49-50.
- Angelucci, Sandro; “*La riva verde*: un'altra sponda s'aggiunge al litorale” en *Il Porticciolo*, nº. 4, diciembre de 2014, pp. 91-93.
- Arriaga Flórez, Mercedes; “Entre Circe y Medea. Reescrituras del mito en Adriana Assini”, Vol. 2. En: *O livro do tempo: Escritas e reescritas. Teatro greco-latino e sua recepção*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- Arriaga Flórez, Mercedes; “Oralità e corality: *La Riva verde* di Adriana Assini” Vol. 2, en *Il mezzogiorno italiano: Riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia*. Franco Cesati Editore, 2016, pp. 147-154.

- Arriaga Flórez, Mercedes; “Riscritture femministe della Storia in Italia: Adriana Assini. Conferencias impartidas” en *II Convegno sugli Studi di Genere: la Donna in contesto italiano e nei Paesi di Lingua portoghese*. 2015
- Arriaga Flórez, Mercedes; “Saggezza popolare in una storia d’amore insolita. *La Riva Verde* di Adriana Assini. Conferencias impartidas” en Congreso Internacional Sociedad Española de los Italianistas, Universidad de Córdoba, 2014.
- Assini, Adriana; “Figuras de mujeres en mis acuarelas” en *Jornadas mujeres reales, mujeres imaginarias*, Casariche (Universidad de Sevilla), 2009 a.
- Assini, Adriana; “Le Rose di Cordova, romanzo storico di Adriana Assini incentrato sulla figura di Juana la Loca”, en González de Sande, Mercedes (ed.); *Scrittrici e figure femminili (Letteratura italiana e italo-spagnola)*, Arcibel: Sevilla, 2009 b.
- Assini, Adriana; “Lettura con autore: Le rose di Cordova” en *I Caffè Culturali*, 2013 b, Internet. 13-03-2013.
- Assini, Adriana; “Mitos e iconos femeninos: contra la violencia simbólica”, en *Jornadas ‘creación y pensamiento para la igualdad’*, Universidad de Sevilla, 21 mayo 2010.
- Assini, Adriana; “Tavolino riservato a Adriana Assini” en *I Caffè Culturali*, 2008, Internet. 14-09-2010.
- Assini, Adriana; “Tavolino riservato a Adriana Assini” en *I Caffè Culturali*, 2013 a, Internet. 16-2-2013.

<http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/Assini%20Adriana/Adriana%20%20Assini.htm>

- Auricchio, Sergio; “*Le rose di Cordova*. La storia di due donne legate per la vita dal destino” en *Leggere: Tutti*, abril de 2008.
- Barbato Ricci, Annamaria; “Complotto di dame sulla *Riva verde*” en *L’Indro*, 18 de julio de 2014.
- Biolcati, Cristina; “*Un caffè con Robespierre* di Adriana Assini: una storia di forti ideali dove anche l’amore diventa un diritto” en *Oubliette magazine*, 18 de abril de 2016.
- Bovenzi, Marika; “Recensione: *Le rose di Cordova* di Adriana Assini” en *Libri e Cultura*, 2 de abril de 2015.
- Caracciolo, Marina; “Adriana Assini. La ricostruzione del passato trasformata in autentica invenzione” en *Il Convivio*, nº 2, abril-junio de 2006, p. 50.
- Caracciolo, Marina; “Adriana Assini. Uno spazio rubato ai sogni” en *Pomezia Notizie*, agosto de 2010, p. 56.
- Caracciolo, Marina; “*Un caffè con Robespierre*”, en *Quaderni di Arenaria*, vol. 9, pp. 69-72.
- Caracciolo, Marina; “Un nuovo romanzo di Adriana Assini: *La riva verde*” en *Pomezia-Notizie*, mayo de 2014, pp. 33-34.
- Caracciolo, Marina; “Una vittima dell’avidità e della calunnia di Adriana Assini” en *Pomezia Notizie*, mayo de 2006, pp. 6-7.
- Caracciolo, Marina; “Recensioni: Adriana Assini, *Le rose di Cordova*” en *Donne e Conoscenza*, 30 de enero de 2008.

- Cardini, Franco; “Prólogo a la obra”, en Assini, Adriana; *Nella foresta di Soignes*, Tabula Fati: Chieti, 2001.
- Casadonte, Isadora; “Un inno alla femminilità del medioevo fiammingo” en *Leggere:Tutti*, n° 85, abril de 2014, pp. 62-63.
- Casella, Letizia; “Adriana Assini: tra pennelli e storia” en Bartolotta, Salvatore (ed.); *Storie di donne che non si arrendono*, Aracne: Roma, 2012, p. 169.
- Catizone, Marco; “Profumano *Le rose di Cordoba* nella Spagna noir di Isabella” en *Roma*, 3 de diciembre de 2008.
- Cavallo, C.; *Le Rose di Cordova di Adriana Assini. Traduzione di un romanzo tra storia e invenzione*, Tesi di laurea Lingue Straniere per la Comunicazione Internazionale, Università di Bergamo, 2009.
- Cerrato, Daniele; “Las mujeres y el vino: sogni divini di Adriana Assini”, Comunicación en congreso. Reescrituras y hermeneuticas en la literatura italiana: homenaje a Adriana Assini. 2015
- Crispino, Anna Maria; “Dame della Conocchia” en *Leggendaria*, vol. 106, julio de 2014.
- Crispino, Anna Maria; “Nella Parigi del Terrore” en *Leggendaria*, n°. 118, de julio de 2016, p. 56.
- Curcio, Vincenza; “*Un caffè con Robespierre* de Adriana Assini: un romanzo storico con occhi di donna” en *Portale Letterario*, 11 de marzo de 2016.
- De Leo, Carla; “Le donne di Adriana” en *Periodico italiano magazine*, mayo de 2014, pp. 36-39.

- Di Girolamo, Filippo; “Tornano le *Rose di Cordova*” en *Leggere Tutti*, nº 79, julio-agosto de 2013, pp. 57
- Di Iaconi, Elisabetta; “Le rose di Cordova” en *Rivista culturale Silarus*, noviembre-diciembre de 2008.
- Faiella, Pierluigi; “Sogni DiVini” en *Librincircolo*, 12 de
- Falconi, Graziella; “Le rose di Cordova” en *Il ponte*, junio de 2008.
- Ferlazzo, Salvo; “Le evangeliste di Bruges. Recensione” en *Progetto Babel* ([www.progettobabele.it](http://www.progettobabele.it)), abril de 2008.
- Giarola, Luca; “Giovanna la Pazza, sovrana triste” en *Mente locale*, 29 de noviembre de 2008.
- Giordano, Alba; “Le rose di Cordova. Alla corte di Spagna” en *InStoria*, rivista online di storia ed informazione, nº 88, abril 2015.
- Giorgio, Cinzia; “*La Riva Verde* di Adriana Assini: i colori, gli amori e la solidarietà femminile” en *Velut Luna Press* (<http://www.velutlunapress.com/>), 27 de mayo de 2014.
- González De Sande, Mercedes; “Pintura y literatura: el universo poético de Adriana Assini” en *Archivum*, nº. 64, 2014, pp. 163-186.
- González De Sande, Mercedes; “Prólogo” en Reyes Ferrer, María; *Adriana Assini. El universo femenino entre literatura y pintura*, Aracne: Ariccia, 2016, pp. 9-24.
- <http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/AdrianaAssini%20Assini.htm>

- <http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/Assini%20Adriana/Adriana%20Assini%20-%20lettura%20con%20autore.htm>
- Iannaccone, Carla; “Nel vortice della passione” en *Leggere: Tutti*, n°. 103, mayo de 2016, p. 61.
- Lanfranco, Monica; “Presentazione” en Assini, Adriana; *Lo scettro di seta*, Tabula Fati: Chieti, 2001, pp. 5-8.
- Le Piane, Fausta Genziana; “Girandola di colori per Adriana Assini. La disobbedienza è un atto di libertà” en *Associazione italiana del libro*, 12 de abril de 2014.
- Le Piane, Fausta Genziana; “Le ragioni della notte non sono quelle del giorno. La storia di una “strana donna” nata sotto il segno di Saturno: Giovanna la pazza” en *Noidonne.org*, 3 de septiembre de 2013.
- Le Piane, Fausta Genziana; “Senza sogni siamo niente” en *Noidonne.org*, 18 de marzo de 2016.
- Maddoni, Adele; “*La riva verde*, libro di Adriana Assini” en *Saltinaria.it*, 1 de julio de 2014.
- Mandrino, Gian Stefano; “Le rose di Cordova” en *I Caffè Culturali*, 25 de octubre de 2013.
- Martín Clavijo, Milagros; “I racconti dell’ombra” en *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, vol. 9, Universidad de Salamanca: Salamanca, 2013, pp. 283-285.
- Masiero, Angioletta, “Adriana Assini, artista *doppia di successo*” en *La voce di Rovigo*, enero de 2008.

- Massara, Donatella; “Recensioni: Adriana Assini, *Le rose di Cordova*” en *Donne e Conoscenza*, 30 de enero de 2008.
- Massara, Donatella; “Recensioni: Adriana Assini, *Un sorso d’arsenico*” en *Donne e Conoscenza*, 11 de mayo de 2009.
- Matrone, Pasquale; “Adriana Assini. *Le rose di Cordova*” en *La nuova tribuna letteraria*, nº 114, 2013, p. 50.
- Matrone, Pasquale; “Adriana Assini: ribelle verso la bellezza” en *Albatros*, 72, 2007, p.56.
- Matrone, Pasquale; “Adriana Assini: *Un caffè con Robespierre*”, en *La nuova tribuna letteraria*, p. 51.
- Matrone, Pasquale; “La dignità delle donne e le menzogne della storia nella scrittura colorata di Adriana Assini” en *La nuova tribuna letteraria*, nº. 109, 2013, pp. 28-29.
- Maynet, Elena: “Adriana Assini: *Le rose di Cordova*” en *Il trillo del diavolo*, 29 de noviembre de 2008.
- Minelli, Manuela; “Tutti i colori della *Riva verde*” en *Elisir di parole*, 23 de febrero de 2016.
- Monreale, Daniela; “Il bacio del diavolo” en *La nuova tribuna letteraria*, 2004
- Monreale, Daniela; “La riva verde” en *La nuova tribuna letteraria*, noviembre de 2014.
- Monreale, Daniela; “Il mercante di zucchero” en *La nuova tribuna letteraria*, nº 104, 2011, p. 47.

- Palese, Patrizia; “Recensione: *La riva verde*” en *Tertulias.it*, 27 de junio de 2014.
- Panichelli, Sahageua; “*Le rose di Cordova*” en *ZAM*, noviembre de 2008.
- Pardini, Nazario; “Una rinfrescata di modernità che fa della Storia un racconto a noi vicino” en *nazariopardini.blogspot.com*, 4 de mayo de 2014.
- Pirrotta, Luciano; “Il fuoco e la creta: un romanzo di Adriana Assini che corre tra storia e passione politica” en *Il Convivio*, nº. 4, 2004, p.19.
- Pirrotta, Luciano; “Prefazione” en Assini, Adriana; *Il fuoco e la creta. Storie comuni nella Napoli straordinaria del 1799*, Spring: Caserta, 2003, pp. 5-8.
- Pirrotta, Luciano; “Introduzione” en Assini, Adriana; *Il bacio del diavolo*, Spring: Roma, 2004, pp. 5-9.
- Poletto, Sara; “Schiava e regina” en *Leggendaria*, abril de 2008.
- Repetto, Giovanna; “Il mercante di zucchero” en *Il paradiso degli Orchi. Rivista di letteratura contemporanea*, 2011.
- Reyes Ferrer, María; *Adriana Assini. El universo femenino entre literatura y pintura*, Aracne: Ariccia, 2016.
- Reyes Ferrer, María; “De brujas y mitos: la peculiar *compagnia della conocchia* como espacio de reflexión sobre la condición femenina” en AA.VV.; *Las huellas del pasado en la cultura italiana contemporánea*, Universidad de Murcia: Murcia, pp. 147-155.
- Reyes Ferrer, María; “Palabras y pinceladas. Las relaciones entre la pintura y la escritura en la obra de Adriana Assini” en *Escritura e Imagen*, vol. 12, 2016, pp. 53-70.



- Rocchi, Andrea; “Interviste di Talento” en *Talento nella storia*, 7 de abril de 2014.
- Romanello, Elena; “Un caffè con Robespierre, Adriana Assini” en *Liberi di scrivere*, 12 de mayo de 2016.
- Rosetti, Sandra; “Adriana Assini: *La riva verde*” en *Leggere donna*, nº. 166, enero de 2015, pp. 12-13.
- Rosetti, Sandra; “Reseña: *La Riva Verde*. Adriana Assini” en *Raudem, Revista de Estudios de Mujeres*, vol. 3, 2015, pp. 390-393.
- Sala, Greta; “Recensione: *Un caffè con Robespierre* di Adriana Assini” en *Libri e Cultura*, 22 de abril de 2016.
- Sacconi, S.; “Attraversando la foresta di Soignes” en *Il ponte*, 1, 2001, en *Leggere Donna*, nº. 166, pp.17-18.
- Terracini, Girolamo; “Adriana Assini, artista oltre confine” en *Leggere: Tutti*, nº. 98, agosto-septiembre de 2015, p. 63.
- Zaccaro, Antonietta; “Storia triste e sfortunata di Giovanna la pazza: regina per un giorno, poi martire del potere” en *Bottega Scriptamament*, 21 de mayo de 2009.

## **2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

- AA.VV., *La novela histórica a finales del siglo XX*, Visor Libros: Madrid, 1996.
- AA.VV.; *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Ediciones Istmo: Madrid, 1986.

- AA.VV.; *Atti del III Congresso Nazionale di Studi Manzoniiani*, Lecco, Annoni, 1957.
- AA.VV.; *Feminine Concerns in contemporary Spanish fiction*, Scripta Humanistica: Maryland, 1988.
- AA.VV.; *Parabola della donna nella letteratura italiana dell'Ottocento*. Adriatica: Bari, 1983.
- AA.VV.; *Los imperios del antiguo oriente: La primera mitad del primer milenio*, Siglo XXI: Madrid, 1993.
- Abel, Elizabeth (ed.); “Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women” en *Signs*, vol.6, 3, 1981, pp. 413-435.
- Acuña Ferreira, A. Virginia; “El lenguaje y el lugar de la mujer: sociolingüística feminista y valoración social del habla femenina” en *Tonos Digital*, nº. 28, 2015, pp. 1-30.
- Acuña Ferreira, A. Virginia; *Género y discurso: las mujeres y los hombres en la interacción conversacional*, Lincom Europa: Munich, 2009.
- Aguado, Ana María; “La historia de las mujeres como historia social” en *La Historia de las Mujeres: una revisión histórica*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid: Valladolid, 2004, pp. 60-61.
- Ainsa, Fernando; “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, en Kohut, K., (ed.), *La invención del pasado. La*

*novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Vervuert: Madrid, 1997, pp. 111-121

- Albistur, Maité; *Catalogue des Archives Marie-Louise Brouglé. Thèse de troisième cycle sous la direction de Michèle Perrot*, Université Paris VII : Paris, 1982.
- Álvarez, Pilar; “El baño y el patio: cronotopos de identidad en algunos textos garcíaamarquianos” en *Romansk Forum*, 16, 2002, pp. 11-18.
- Amícola, José; “*La condesa sangrienta* con las ilustraciones de Santiago Caruso” en *Revista Pilquen*, n.º. 16, 2013, pp. 1- 7.
- Anderson Imbert, Enrique; *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores: Caracas, 1979.
- Anderson Imbert, Enrique; *Estudio sobre letras hispánicas*, Editorial Libros de México: México DF, 1974.
- Anderson, Bonnie S.; Zinsser, Judith P.; *Historia de las mujeres: una historia propia*, Crítica: Barcelona, 1991.
- Anscombe, Jean-Claude; *Proverbes et formes proverbiales: valeur évidentielle et argumentative*, Langue française: Paris, 1994, pp. 95-107.
- Apollonio, Mario; “La convergenza di fantasia e di storia nella manzoniana metafisica dell’arte”, en AA.VV.; *Atti del III Congresso Nazionale di Studi Manzoni*, Lecco, Annoni, 1957.
- Apollonio, Mario; *Studi sul periodizzamento della storiografia letteraria italiana*, Bietti: Milán, 1968.

- Aram, Bethany; *La reina Juana: gobierno, piedad y dinastía*, Marcia Pons Historia: Madrid, 2001.
- Aricò, Santo. L. (ed.); *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Reinassance*, Massachusetts University Press: Massachusetts, 1990.
- Arkinstall, Christine; "La historia feminista y el canon" en *Feminismos, cuerpos y escrituras*. Vol 29, La Página Ediciones: Tenerife, 1991. pp. 58-73.
- Aróstegui, Julio; *La investigación histórica: teoría y método*. Crítica: Barcelona, 2001.
- Arriaga Flórez, Mercedes (ed.); *El espejo de la cultura: mujeres e iconos femeninos*, Arcibel: Sevilla, 2003.
- Arriaga Flórez, Mercedes; "Literatura comparada y literatura comprada en femenino. El caso de las escritoras españolas e italianas" en *Estudios Filológicos Alemanes*. Revista del Grupo de Investigación Filología Alemana, nº 3: Sevilla, 2003c. pp. 411-422.
- Arriaga Flórez, Mercedes; "Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia" en *Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres*, 2003d, vol. 4, p. 1-12.
- Arriaga Flórez, Mercedes; "Retórica de la escritura femenina" en *La retórica en el ámbito de las humanidades*. Universidad de Jaén: Jaén, 2003a.
- Arriaga Flórez, Mercedes; "Saberes insurrectos" en *Entretejiendo saberes*, actas del IV Seminario de Audem, Universidad de Sevilla: Sevilla, 2003b.
- Arriaga Flórez, Mercedes; *Mujeres engarzadas, prólogo al catálogo de pinturas de Adriana Assini*, Arcibel: Sevilla, 2010.

- Arriaga Flórez, Mercedes; *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. Anthropos: Barcelona, 2001.
- Arriaga Flórez, Mercedes; “Cristina Trivulzio Belgioioso en la prensa”, en Bernard. M., (ed.), 2008.
- Arriaga Flórez, Mercedes; “Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia” en *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de AUDEM*, Sevilla, 2003.
- Arriaga Flórez, Mercedes; González de Sande, Estela; *Cristina Trivulzio di Belgioioso: De la Presente condición de las mujeres y de su futuro*, Arcibel: Sevilla, 2011.
- Arriaga Flórez, Mercedes, “Oralità e coralità: La Riva verde di Adriana Assini”, en Carmen Blanco et alii (ed.) *Il Mezzogiorno italiano. Riflessi e immagini culturali del Sud d’ Italia*, Franco Cesati: Florencia, 2016, pp. 147-154.
- Arribas, Josemi Lorenzo; “El telar de la experiencia. Historia de las mujeres y epistemología feminista” en *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial: Valladolid, 2004, pp. 73-92.
- Arslan, Antonia; *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana tra ‘800 e ‘900*, Guerini Studio: Milán, 1998.
- Arslan, Antonia; Romani, Gabriella; *Writing to Delight: Italian Short Stories by Nineteenth-Century Women Writers*, Toronto University Press: Toronto, 2006.

- Asensi, Manuel (ed.); *Teoría literaria y deconstrucción*, Arco: Madrid 1990
- Atria, Rosario; “Il Romanzo storico e la modernità”, en *Atti congresso annuale 2008 Moderno e modernità: la letteratura italiana*, 2009, Internet. 2-10-2012.  
  
<http://www.italianisti.it/FileServices/Atria%20Rosario.pdf>
- Aurell, Jaume; Aurell i Cardona, Jaume; *La escritura de la memoria: de los positivismos a los postmodernismos*. Universitat de València: Valencia, 2005.
- Baccolini, Raffaella; Fabi, M. Giulia; Fortunati, Vita (eds). *Critiche femministe e teorie letterarie*, Clueb: Turín 1997.
- Baeri, Emma; “Femminismo, Società Italiana delle Storiche, storia: sedimentazioni di memoria e note in margine”, en Rossi-Doria, Anna (ed.); *A che punto è la storia delle donne in Italia*, Viella: Roma, 2003, pp. 169-187.
- Bajtín, Mijail Mijáilovich; *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica: México, 1986.
- Baldi, Guido; “Narratologia della storia e Narratologia del discorso: Appunti per una rassegna e una discussione” en *Lettere Italiane*, 1, 1988, pp.113- 139.
- Balza, Isabel; “De hechicera a santa: la piedad heroica de Juana de Arco”, en *Tabula Rasa*, 14, 2011, Internet. 11-11-2012.
- Balza, Isabel; “Identidades femeninas errantes: sobre hechiceras y monstruos”, en Jaime de Pablos, María Elena (ed.); *Identidades femeninas en un mundo plural*, Arcibel: Almería, 2009. pp. 57-64.
- Banti, Anna; *Artemisia*, Cátedra: Madrid, 1992.
- Banti, Anna; *La camicia bruciata*, Mondadori: Milán, 1973.

- Barenghi, Mario; “Il paesaggio sonoro dei *Promessi sposi*”, en Oliva, Gianni; (ed.); *Manzoni e il realismo europeo*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 57-71.
- Baring-Gould, Sabine; *The Book of Were-Wolves: being an account of a terrible superstition*, Forgotten Books: Londres, 2008.
- Barstow, Anne Lewellyn; “On studying witchcraft as women’s history. A Historiography of the European Witch Persecutions” en *Journal of Feminist Studies in Religion*, vol. 4, n°. 2, 1988, pp.7-19.
- Bartolotta, Salvatore (ed.); *Storie di donne che non si arrendono*, Aracne: Roma, 2012.
- Bazzoni, Giambattista; *Il falco della rupe o La guerra di Musso, racconto storico*, Presso Ant. Fort. Stella e Figli: Milán, 1829.
- Bel Bravo, María Antonia; *La mujer en la historia*, Ediciones Encuentro: Madrid, 1998.
- Bellido Bello, Juan Félix; *La primera autobiografía femenina en castellano: las memorias de Leonor López de Córdoba*, Tesis doctoral, Sevilla, 2006.
- Benfante, Marcello; “L’ultimo dazio nella capitale del veleno”, en *La Repubblica*, 02-04-2008
- Bernard, Margherita (ed.); *Papel de Mujeres. Mujeres de papel: periodismo y comunicación del siglo XIX a nuestros días: Actas del Seminario Internacional, Bérghamo 12 de diciembre de 2007*, Bergamo, Bergamo University Press: Bérghamo, 2008.
- Bertacchini, Renato; *Il romanzo italiano dell’ottocento*, Editrice Studium: Roma, 1961.

- Bettini, Maurizio; Calabrese, Omar; *BizzarraMente: Eccentrici e stravaganti dal mondo antico alla modernità*, Feltrinelli: Milán, 2002.
- Biasetti, Giada; *El poder subversivo de la nueva novela histórica femenina sobre la conquista y la colonización: la centralización de la periferia*, Tesis Doctoral, Florida, 2009.
- Blelloch, Paola; *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...*Essedue: Verona, 1987.
- Bobes Naves, María del Carmen; “Novela Histórica Femenina” en AA.VV., *La novela histórica a finales del siglo XX*, Visor Libros: Madrid, 1996, pp. 39-54.
- Boccaccio, Giovanni; *De Claris Mulieribus*, Mondadori: Milán, 1841.
- Bonachera García, Ana Isabel; “La caracterización del personaje vampírico desde Bram Stoker hasta la actualidad” en *Philologica Urcitana*, 8, 2013, pp.1-59.
- Bono, Paola (ed.); *Questioni di teoria femminista*, La Tartaruga: Milán, 1993.
- Bono, Paola; Kemp, Sandra (ed.); *Italian Feminist Thought: A reader*, Blackwell: Londres, 1991.
- Bono, Paola; Kempt, Sandra (eds.)*The Lonely Mirror. Italian perspectives on feminist theory*, Routledge: Londres, 1993 b.
- Bonura, Stefania; *Le 101 donne più malvagie della storia*, Newton: Roma, 2011.
- Bordería, Cristina (ed.); *Joan Scott y las políticas de la historia*, Icaria: Barcelona, 2006.



- Bornay, Erika; *Las hijas de Lilith*, Cátedra: Madrid 1990.
- Bortolotti, Franca Pierini; *Alle origini del movimento femminile in Italia, 1848-1892*, Einaudi: Milán, 1963.
- Bortolotti, Franca Pieroni; *Alle origini del movimento femminile in Italia 1848-1892*, Einaudi: Turín 1963.
- Boscagli, Maurizia; “Brushing Benjamin against the Grain: Elsa Morante and the *Jetztzeit* of Marginal History”, en Marotti, Maria Ornella (ed.); *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon*, The Pennsylvania University Press: Pennsylvania, 1999, pp. 131-143.
- Botinas Montero, Elena; Cabaleiro Manzanedo, Julia; “Las beguinas: libertad en relación”, en *Duoda, Centro de Investigación de Mujeres*, Internet. 12-08-2014.  
  
(<http://www.ub.edu/duoda/diferencia/html/es/imprimible1.html>)
- Burke, Peter (ed.); *Formas de hacer historia*, Alianza: Madrid, 1996.
- Burke, Peter; “La nueva historia, su pasado y su futuro” en Burke, Peter (ed.); *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1996. pp 11-37
- Butler, Eliza Marian; *El mito del mago*, Cambridge University Press: Cambridge, 1997.
- Buttafuoco, Annarita, “On ‘mothers’ and ‘sisters’. Fragments on women/ feminism/ historiography”, en Bono, Paola; Kempt, Sandra (eds.) *The Lonely Mirror. Italian perspectives on feminist theory*, Routledge: Londres, 1993 b.

- Buttafuoco, Annarita; “Historia y Memoria de sí: Feminismo e investigación histórica en Italia”, en Colaizzi, Giulia (ed.); *Feminismo y Teoría del discurso*, Cátedra: Madrid, 1990, pp. 45-66.
- Buttafuoco, Annarita; “La politicità della storia delle donne” en Capobianco, Laura (ed.); *Donne tra memoria e storia*, Liguori Editore: Nápoles, 1993 a, pp. 19-30.
- Butterfield, Herbert; *The Historical Novel: An Essay*, Cambridge University Press: Cambridge, 2012.
- Cabrera Acosta, Miguel Ángel; “Historia y teoría de la sociedad: del giro culturalista al giro lingüístico” en *Lecturas de la historia: nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*. Institución Fernando el Católico: Zaragoza, 2002. pp. 255-272.
- Calahorrano, Paola; “Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada” en *Divergencias: revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 8, nº. 2, 2010, pp. 92-100.
- Camps, Victoria; *El siglo de las mujeres*, Cátedra: Madrid, 1998.
- Canning, Kathleen; “Feminist History after the Linguistic Turn: historicizing Discourse and Experience” en *Signs. Vol 19, n° 2*, New York, 1994. pp. 370-371.
- Cantú, César; *Compendio de la historia universal*, Gaspar & Roig: Madrid, 1867.
- Capobianco, Laura; (ed.), *Donne tra memoria e storia*, Liguori Editore: Nápoles, 1993.

- Capomacchia, Anna Maria; *Semiramis, una femminilità ribaltata*, L'Erma: Roma, 1986.
- Caraffi, Patrizia (ed.); *Christine de Pizan. Una città per se*, Carocci: Roma, 2003.
- Carmona Egler, Cristina; “El carrusel de las emociones” en Arriaga Flórez, Mercedes, *Mujeres engarzadas, prólogo al catálogo de pinturas de Adriana Assini*, Arcibel: Sevilla, 2010.
- Carrera Suárez, María Isabel; “Literatura e historia en la escritura contemporánea” en *Mujeres históricas, mujeres narradas*. Ediciones KRK: Oviedo, 2000.
- Carù, Paola; “Uno sguardo acuto dalla storia: Anna Banti’s Historical Writings”, en Marotti, Maria Ornella; Brooke, Grabiella (ed.); *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, Associated University: Londres, 1999, pp. 87-101.
- Casalena, Maria Pia; *Scritti storici di donne italiane*, Leo S. Olschki Editore: Florencia, 2003.
- Casalini, Sonia; *Ermes Visconti. Dalle lettere: un profilo*, Casa del Manzoni: Milán, 2004.
- Casarini, Giuseppe; “Binasco e il suo Castello: culla del Romanzo storico italiano” en *Il Corriere della sera*, 24 de marzo, [en línea] Disponible en: [http://forum.corriere.it/leggere\\_e\\_scrivere/24-03-2010/binasco-e-il-suo-castelloculla-del-romanzo-storico-italiano-1511131.html](http://forum.corriere.it/leggere_e_scrivere/24-03-2010/binasco-e-il-suo-castelloculla-del-romanzo-storico-italiano-1511131.html) [15-02-2013].

- Casella, Letizia; “Adriana Assini: la gioia del colore, il piacere della Storia”, en *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, vol.2, nº. 11, 2011, pp. 15-18.
- Castellanos de Zubiría, Susana; *Diosas, brujas y vampiresas. El miedo visceral del hombre a la mujer*, Editorial Norma: Bogotá, 2009.
- Castellanos de Zubiría, Susana; *Mujeres perversas de la historia*, Editorial Norma: Bogotá, 2008.
- Castelli, Ferdinando; “Un romanzo da non dimenticare: Rinascimento privato di Maria Bellonci” en Salvini, Gianpalo (ed.); *La civiltà Cattolica*, Anno 138, Volumen III, Cuaderno 3289, 4 julio 1987, pp 46-49.
- Cataudella, Michelle; *Il romanzo storico italiano*, Liguri Editori: Nápoles, 1968.
- Cavarero, Adriana; “L’elaborazione filosofica della differenza sessuale” en Marcuzzo, Maria Cristina; Rosi-Doria, Anna (eds.); *La ricerca delle donne: studi femministi in Italia*, Rosenberg & Selier: Turín 1987; pp 173-187.
- Cesarini, Severino; *Conversaciones con Giulio Einaudi*, Trama: Madrid, 2009.
- Chemello, Adriana; “Luigia Codemo: appunti per una biografia intellettuale”, en *Altrelettere* ([www.altrelettere.uzh.ch](http://www.altrelettere.uzh.ch)), 2012.
- Chesneaux, Jean; *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A propósito de la historia y de los historiadores*, Siglo Veintiuno: Buenos Aires, 1977.

- Chianese, Gloria; “Donne e Mezzogiorno: qualche riflessione”, en Capobianco, Laura; (ed.), *Donne tra memoria e storia*, Liguori Editore: Nápoles, 1993.
- Chianese, Gloria; *Storia sociale della donna in Italia (1800-1980)*, Vol. 3, Guida: Nápoles, 1980.
- Chodorow, Nancy J.; *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. University of California Press: Los Ángeles, 1999, p. 169.
- Cioppone, Nadia; *Parola di donne. Otto secoli di letteratura italiana al femminile: le signore della letteratura italiana dal Duecento al Novecento*, Ed. Clandestine: Milán, 2006.
- Ciplijauskaité, Biruté; “El ‘espejo de las generaciones’ en la narrativa femenina contemporánea”, en AA.VV.; *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Sebastian Neumeister: Madrid, 1989, pp. 201-210.
- Ciplijauskaité, Biruté; “Escribir el pasado desde el presente”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 18, 2001, pp. 39-55.
- Ciplijauskaité, Biruté; “Historical novel from a Feminine Perspective: Urraca. En AA.VV.; *Feminine Concerns in contemporary Spanish fiction*, Scripta Humanistica: Maryland, 1988, pp. 29-42.
- Ciplijauskaité, Biruté; *La construcción del yo femenino en la literatura*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz: Cádiz, 2004.

- Ciplijauskaitė, Birutė; *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Cisternas Jara, Natalia; “La Quintrala como construcción discursiva: análisis al diseño historiográfico de Catalina de los Ríos Lisperguer de Benjamin Vicuña Mackenna”, en *Anuario de Postgrado*, 2001, pp. 429-438.
- Codet, Cécile; “Autour des Quenouilles: la parole des femmes (140-1600) de Jean-François Courouau, Philippe Gardy et Jelle Koopmans” en *Cahier d'études hispaniques médiévales*, vol 35, n° 1, 2012, pp. 271-276.
- Cobo, Rosa; *Fundamentos del patriarcado moderno*, Cátedra: Madrid, 1995.
- Codrescu, Andrei; *The Blood Countess*, Quartet Books: Londres, 2007.
- Cohn, Norman; *Los demonios familiares de Europa*, Alianza: Madrid, 1980.
- Colaizzi, Giulia (ed.); *Feminismo y Teoría del discurso*, Cátedra: Madrid, 1990
- Contini, Alessandra; Pellegrini, Ernestina; “Io senza garanzie. Donne e autobiografía. Dialogo ai confini fra storia e letteratura” en *Quaderns d'Italià*, n° 6, 2001, pp. 19-36.
- Corona, Daniela; *Donne e scrittura*, La Luna: Palermo, 1990.
- Cortazar, Julio; *62 / modelo para armar*, Alfaguara: Madrid, 2016
- Costa-Zaleswo, Natalia; *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo: testi e critica*, Longo: Ravenna, 1982.
- Craft, Kimberly L.; *The Private Letters of Countess Erzsébet Báthory*, Createspace: EEUU, 2011.

- Crispino, Anna Maria; *Esperienza storica femminile nell'età moderna e contemporanea*. Unione Donne Italiane-La Goccia: Roma, 1989.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles; "El mal tiene nombre de mujer: del olimpo a la meca del cine", en Arriaga Flórez, Mercedes (ed.); *El espejo de la cultura: mujeres e iconos femeninos*, Arcibel: Sevilla, 2003, pp. 31-45.
- Culler, Jonathan; "Leyendo como una mujer" en *Sobre la deconstrucción*. Cátedra: Madrid, 1982.
- Cutrufelli, Maria Rosa; *Misteri del chioistro napoletano. Nota critica di Maria Rosa Cutrufelli*, Giunti: Florencia, 1998.
- Cruz Pérez, Francisco José; "Alejandra Pizarnik: el extravío en el ser" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 520, 1993, pp. 105-109.
- Dainotto, Roberto; "'Tramonto' and 'Risorgimento': Gentile's Dialectics and the Prophecy of Nationhood", en Russell Ascoli, Albert; Von Henneberg, Krystyna, (ed.); *Making and Remaking Italy: The Cultivation of national identity around the Risorgimento*, Berg: Oxford, 2001
- Dal Busco, Fabio; *La storia e la favola: Il modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo*, Longo Editore: Ravenna, 2007.
- Dal Busco, Fabio; "Tra storia e finizione: prologhi e postille al romanzo storico tra otto e novecento" en Serra, Fabrizio (ed.); *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, vol. 13, 1999, pp.1000-1020.
- Davis, Natalie Zemon; *Donne ai margini. Tre vite del XVII secolo*, Laterza: Roma-Bari, 1996.

- Davis, Natalie Zemon; "Women's History" in Transition: The European Case" en *Feminist studies*, 1976, vol. 3, no 3/4, pp. 83-103.
- De Beauvoir, Simone; *El segundo sexo. Vol. II. La experiencia vivida*. Siglo Veinte: Buenos Aires, 1987, p. 13.
- De Castris, Arcangelo Leone; *La polemica del romanzo storico*, Cressati: Bari, 1959
- De Giorgio, Michela; *Le italiane dall'Unità a oggi*, Laterza: Roma, 1992.
- De Giovanni, Neria et alii; *E dicono che siamo poche...Scrittrici italiane dell'ultimo Novecento*, Quaderni Rosa: Roma, 2003.
- De Giovanni, Neria; *Carta di donna: narratrici italiane del '900*, SEI: Turín, 1996.
- De Montaiglon, Anatole; "Les Évangiles des Quenouilles, nouvelle édition" en *Bibliothèque de l'école des chartes*, vol. 17, nº 1, 1856, pp. 390-392.
- De Sande Bustamante, Mercedes; "La violencia de género en la literatura y en la historia de España y Europa", en González de Sande, Mercedes (ed.); *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*, Arcibel: Sevilla, 2010., pp. 661-716.
- De Sande Bustamante, Mercedes; "Una mujer rebelde en la Europa del siglo XVI" en González De Sande, Estela; Cruzado, Ángeles en *Rebeldes Literarias*, Arcibel: Sevilla, 2010, pp. 281-320.
- Del Prado Biezma, Francisco Javier; *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Síntesis: Madrid, 1999.



- Della Coletta, Cristina; *Plotting the Past: Metamorphoses of Historical Narrative in Modern Italian Fiction*, Purdue University Press: Indiana, 1996.
- Della Fazia Amoia, Alba; *20th- Century Italian Women Writers: The Feminine Experience*, SIU Press: Illinois, 1996.
- Delogu, Lucy; “Chi sono io?” *Narrazione storica e soggettività nella Camicia Bruciata di Anna Banti*, Tesis doctoral, Rutgers University-Graduate School-New Brunswick, 2010.
- Di Cori, Paola; “Soggettività e storia delle donne” en Palazzi, Maura; Scattigno, Anna (ed.); *Discutendo di storia: Soggettività, ricerca, biografia*, Rosenberg and Sellier: Turín, 1990.
- Di Cori, Paola; “Una questione di confine” en *Memoria*, 9, 1983, pp. 50- 65.
- Diaconescu-Blumenfeld, Rodica; “Feminist Historiography and Dacia Maraini’s *Isolina: Una donna tagliata a pezzi*”, en Marotti, Maria Ornella; Brooke, Gabriella (eds.); *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, Farleigh Dickingosn University Press: Nueva Jersey, 1999., pp. 178-189.
- Domínguez Caparrós, José; “La novela histórica: rasgos genéricos”, en Navarro Salazar, María Teresa (ed.); *Novela histórica europea*, UNED: Madrid, 2000.
- Dooley, Brendan Maurice (ed.); *The Dissemination of News and the Emergence of Contemporary in Early Modern Europe*, Ashgate Publishing: Burlington, 2010.

- Duby, Georges; Duby, Andrée; *Los procesos de Juana de Arco*, Universidad de Granada: Granada, 2005.
- Echevarría Isusquiza, Isabel; “Refranes y género” en *Estudios Humanísticos. Filología*, nº. 33, 2011, pp. 245-272.
- Eco, Umberto et alii (eds.); *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, Vol. 145, La Nuova Italia: Florencia, 1979.
- Engle, Eric; *Marxism, Liberalism and Feminism: Leftist Legal Thought*. Eric Engle: Nueva Delhi, 2010.
- Fabié, Antonio María; “La reina Doña Juana la Loca, por D. Antonio Rodríguez Villa” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 22, cuaderno I, 1983.
- Fanning, Ursula; “SketchingFemaleSubjectivity: Anna Banti's*Il coraggio delle donne* and *Le donne muoiono*” en Valentini, Daria (ed.), *Beyond Artemisia: Female Subjectivity, History and Culture in Anna Banti*. University of North Carolina Press: Chapel Hill, 2003, pp. 15-30.
- Fariña Busto; María Jesús; Suárez Briones, Beatriz; “La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad” en Fernández Roca, José Ángel (ed.); *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, A Coruña: 1992, pp. 321-332.
- Fassò, Luigi; *Giambattista Bazzoni (1803-1850): Contributo alla storia del romanzo storico italiano, con lettere e documenti inediti*, S. Lapi: città di Castello, 1906.

- Federici, Silvia; *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Traficantes de Sueños: Madrid, 2010.
- Fernández Prieto, Celia; *Historia y novela: poética de la novela histórica*, EUNSA: Navarra, 1998.
- Fernández Prieto, Celia; “La Historia en la novela histórica”, en Jurado Morales, José (ed.); *Reflexiones sobre la novela histórica*, Servicio de Publicaciones UCA: Cádiz, 2006, pp. 165-184.
- Ferrante, Elena; *La amica geniale*, Edizioni E/O: Roma, 2011
- Ferrante, Elena; *La amica geniale, volume secondo: Storia del nuovo cognome*, Edizioni E/O: Roma, 2012.
- Ferrante, Elena; *La amica geniale, volume terzo: Storia di chi fugge e chi resta*, Edizioni E/O: Roma, 2011.
- Ferrante, Elena; *La amica geniale, volume quarto: Storia della bambina perduta*, Edizioni E/O: Roma, 2014.
- Ferroni, Giulio; “La storia letteraria nel tempo del postmoderno” en *Allegoria*, Vol. 5, G.B. Palumbo & C. Editore: Palermo, 1993, pp. 81-94.
- Folli, Anna; *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Guerini e Associati: Milán, 2000.
- Fonti, Marco; *Narrativa e romanzo nel Novecento italiano: studi critici, ritratti e ricerche*. I saggiatore: Milán, 2009.
- Forti-Lewis, Angelica; “Virginia Woolf, Dacia Maraini e una stanza per noi: L'autocoscienza politica e il testo” en Verna, Anthoy (ed.); *Rivista di studi italiani*, Vol. 12, Valtopina, 1994, pp. 29-47.

- Fortini, Laura; “Crítica feminista e crítica literaria in Italia”, *Italian Studies*, vol. 65, nº. 2, Taylor & Francis Group: Londres, 2010, pp.178-191.
- Foscolo, Ugo; *Della nuova scuola drammatica in Italia*, Le Monnier: Florencia, 1958.
- Fossati, Roberta; “Feminismo e Storia Orale” en Marcuzzo, Maria Cristina; Rossi, Doria, A. (ed); *La ricerca delle donne: Studi femministi in Italia*, Vol. 2, Rosenberg & Sellier: Turín, 1987.
- Foucault, Michel; *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*, Siglo XXI: México, 1977.
- Fox, Robin Lane; *Travelling Heroes in the Epi Age of Homer*, Vintage Books: EEUU, 2008.
- Frabotta, Biancamaria; *Letteratura al femminile: itinerari di lettura a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, De Donato: Bari, 1980.
- Freixas, Laura; “La madre de todas las batallas” en Krauze, Enrique (ed.); *Letras libres*, nº. 39, 2004, pp. 65-68.
- Frolidi, Rinaldo; “La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón” en Vitse, Marc (ed.); *Criticón*, 87-88-89, Presses Universitaires du Midi: Toulouse, 2003, pp. 315-324.
- Frye, Northrop et alii (ed.); *The Harper Handbook of Literature*, Harper & Row: Nueva York, 1985.
- Gallego Franco, María del Henar; “Mujer e historiografía cristiana en la Hispania tardoantigua: Las ‘historias contra los paganos’ de Orosio” en *Habis*, 36, Universidad de Sevilla: Sevilla, 2005, pp. 459-479.

- Ganeri, Margherita; “Il ritorno postmoderno del romanzo storico: implicazioni teoriche e culturali”, *Allegoria*, Vol. 26, G.B. Palumbo & C. Editore: Palermo, 1997, pp. 112-120.
- Ganeri, Margherita; *Il romanzo storico in Italia: Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Piero Manni: Lecce, 2009.
- Garboli, Cesare; “Anna Banti e il tempo”, *L’opera di Anna Banti: Atti del convegno di studi*, 8-9 mayo 1992, Milán, Mursia. pp. 13-20
- García, Concha; “Poetas españolas en el fin de siglo” en *Poetas españolas en el fin de siglo*, Revista Ínsula, núm. 630, junio de 1999: Barcelona, 1999.
- García de León, Encarnación; *Un espacio propio para la descripción literaria*, Octaedro: Barcelona, 2003.
- García Mouton, Pilar; “El lenguaje femenino en *La Celestina*” en Carrasco Cantos, Pilar; *Estudios sobre La Celestina*, Universidad de Málaga: Málaga, 2000, pp. 89-108.
- García Yebra, Valentín; *Poética de Aristóteles*, Gredos: Madrid, 2010.
- Gargantilla, Pedro; *Enfermedades de los reyes de España, lo Austrias: de la locura de Juana a la impotencia de Carlos II el Hechizado*, Esfera de los libros: Madison, 2005.
- Giallombardo, Fatima; *La tavola, l’altare, la strada: Scenari del cibo in Sicilia*, Sellerio: Palermo, 2003.
- Gola, Sabina; Rorato, Laura (eds.); *La forma del passato: questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane*, Peter Lang: Bruselas, 2007.

- Gómez Rufo, Antonio; “La novela histórica como pretexto y como compromiso”, en Jurado Morales, José (ed.); *Reflexiones sobre la novela histórica*, Servicio de publicaciones de Cádiz: Cádiz, 2006, pp. 51-66.
- Gómez Urdáñez, José Luis; “La construcción del sujeto histórico” en *La identidad en sociedades plurales*. Anthropos: Barcelona, 2011, pp. 270-298.
- Gomis Coloma, Juan; “Romances conyugales: buenas y malas esposas en la literatura popular del siglo XVIII” en Negredo del Cerro, Fernando (ed.); *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, Vol. 6, nº 18, 2009.
- González de Sande, Estela; “Figuras femeninas en la literatura meridional italiana: retrato de la mujer siciliana en la novelística de Leonardo Sciascia”, en Arriaga Flórez, Mercedes; *Mujeres, espacio y poder*, Arcibel: Sevilla, 2005, pp. 322-336.
- González de Sande, Estela; “La conquista literaria de la mujer: escritura femenina en Italia de los años Setenta a los Noventa”, en González de Sande, María Mercedes (ed.); *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee*, Aracne: Roma, 2009 a.
- González de Sande, Estela (ed.); *Las revolucionarias. Literatura e insumisión femenina*, Arcibel: Sevilla, 2009.
- González de Sande, Estela (ed.); *Rebeldes literarias*, Arcibel: Sevilla, 2010.
- González de Sande, Estela; *Poetas cortesanas en la Querrela de las mujeres*, Arcibel: Sevilla, 2013.

- González de Sande, María Mercedes (ed.); *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee*, Aracne: Roma, 2009 a.
- González de Sande, María Mercedes (ed.); *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*, Arcibel: Sevilla, 2010.
- González de Sande, María Mercedes (ed.); *Scrittrici e figure femminili (Letteratura italiana e italo-spagnola)*, Arcibel: Sevilla, 2009 b.
- González Luna, Lola; "La historia feminista del género y la cuestión del sujeto 1" en *Boletín americanista* 52, RCUB: Barcelona, 2002. pp, 105-121.
- González Luna, Lola; *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Anthropos: Barcelona, 1996.
- González Martín, Vicente (ed.); *La filología italiana ante el nuevo milenio*, Universidad de Salamanca: Salamanca, 2003.
- González Martín, Vicente; "La misoginia en la comedia italiana del siglo XVI", en Romera, Irene (ed.); *La mujer, del proscenio a los bastidores en el teatro del siglo XVI*, Universidad de Valencia: Valencia, 2011.
- González Martín, Vicente (ed.); *Máscaras femeninas*, Arcibel: Sevilla, 2010.
- González Martín, Vicente; "Tecniche della narrativa breve di Ada Negri", en Negri, Ada en *Parole e ritmo sgorgano per incanto*, Giardini Editori: Pisa, 2007, pp. 33- 37.
- González Pereira, Verónica; "La condesa sangrienta y Alejandra Pizarnik: sobre miradas, fríos espejos y moradas", en *Anuario de Pregrado*, Chile, 2004, pp. 1-13.

- Gordon, Ann. D.; Buhle, Mari Jo.; Dye, Nancy Schrom; “The problem of women's history”, en Berenice, A. Carroll (ed.), *Liberating Women's History*, University of Illinois Press: Illinois, 1976, p. 75-92.
- Gorodischer, Angélica; “Las mujeres y las palabras”, en *Confluencia*, 1989, pp. 3-9.
- Grau, Olga; “Espejo y melancolía. La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik”, en *Escuela Europea de Filosofía Universidad ARCIS*, 2004.
- Gregory, Philippa; *La trampa dorada*, Planeta: Barcelona, 2007
- Groppi, Angela; *Il lavoro delle donne*, Laterza: Roma, 1996.
- Groppi, Angela; Pelaja, Margherita; “L'io diviso delle storiche”, *Memoria*, Vol. 9, 1983, pp. 7-19.
- Guarnieri, P.; “Il mercante che diviene eroe”, en *Leggere tutti*, nº 59, Agra Editrice: Roma, 2011, pp. 64-65.
- Guerra-Cunningham, Lucía; “Algunas reflexiones teóricas sobre la novela histórica femenina”, *Hispanoamérica: Revista de literatura*, nº 28, 1981, pp. 29-39.
- Gunzberg, Lynn; “Ruralism, Folklore and Grazia Deledda's novels”, en Roth, Laurence (ed.); *Modern Language Studies*, vol. 13, nº. 3, 1983, pp. 112-122.
- Hartmann, Heidi; “El infeliz matrimonio entre marxismo y feminism”, en *Cuadernos del Sur*, nº 5, México, 1987.
- Hellen, Wendy; “The Queen as King: Refashioning Semiramide for *Seicento Venice*”, *Cambridge Opera Journal*, vol. 5, nº. 2, 1993, pp. 93-114.



- Hernández García, Yuliuva; “Acerca del género como categoría analítica”, en Reyes, Román; *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Vol. 13, Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2006, pp. 111-120.
- Hernández Sandoica, Elena; “Historia, historia de las mujeres e historia de las relaciones de género”. *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid: Valladolid, 2004. p. 30.
- Hernández, Ana María; “Vampiros y vampiras: lectura de *62. Modelo para armar*”, en Alazraki, Jaime; Ivask, Ivar; Marco, Joaquín; *La Isla Final: Julio Cortázar*, Ultramar: Madrid, 1983.
- Hernando Cuadrado, Luis Alberto; “Estilística del refrán”, en *Paremia*, nº. 6, Madrid: 1997, pp. 327-332.
- Herrero, José; *La Reina que no quiso reinar*, Visión Libros: Madrid, 2004.
- Hipkins, Danielle E.; *Contemporary Italian Women Writers and Traces of the Fantastic. The Creation of Literary Space*, MHRA: Londres, 2007.
- Hutcheon, Linda; *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge: Londres, 1988.
- Illiano, Antonio; *Invito al romanzo d'autrice. '800-'900: da Luisa Saredo a Laudomia Bonanni*, Cadmo: Fiesole, 2001.
- Jackson, Rosemary; *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen: Londres, 1981.
- Jaime de Pablos, María Elena (ed.); *Epistemología feminista: mujeres e identidad*, Arcibel: Sevilla, 2012.

- Jaime de Pablos, María Elena (ed.); *Identidades femeninas en un mundo plural*, Arcibel: Sevilla, 2009.
- Jeffries, Giovanna Miceli; *Feminine Feminist: Cultural Practices in Italy*, Minnesota University Press: Minnesota, 1994.
- Jeffries, Giovanna Miceli; “Unsigned History: Silent, Micro-Technologies of Gender in the Narratives of the Quotidian” en Marotti, Maria Ornella; Brooke, Grabiella (ed.); *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, Associated University: Londres, 1999, pp. 71-84.
- Jiménez Corretja, Zoé; *El fantástico femenino en España y en América*, Editorial Universidad de Puerto Rico: Puerto Rico, 2001.
- Jonásdottir, Anna G.; *El poder del amor: le importa el sexo a la democracia?*, Universitat de València: Valencia, 1993.
- Juliá, Mercedes; *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica postmoderna*, Ediciones de la Torre: Madrid, 2006.
- Jurado Morales, José (ed.); *Reflexiones sobre la novela histórica*, Universidad de Cádiz: Cádiz, 2006.
- Klein, Shelley; Twiss, Miranda; *I personaggi più malvagi della storia*, Newton: Londres, 2006.
- Kohut, Karl (ed.); *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Vervuert: Madrid, 1997.
- Kord, Susanne; *Murderesses in German Writing, 1720- 1860: Heroines of Horror*, Cambridge University Press: Cambridge, 2009.

- Kramer, Heinrich I.; Sprenger, Jacobus; *El martillo de las brujas, para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza. Malleus Maleficarum*, Maxtor: Valladolid, 2004.
- Kramer, Heinrich I.; Sprenger, Jacobus; “Prólogo”, en *Malleus Maleficarum*, Orión: Buenos Aires, 1975.
- Kroha, Lucienne; *The Woman Writer in Late-Nineteenth-Century Italy*, Edwin Mellen Press: Michigan, 1992.
- Kuhn, Thomas; Hawking, David; *The Structure of Scientific Revolution*, en *American Journal of Physics*, Vol. 31, nº 7, 1963, pp. 554-555.
- Lagarde, Marcela; “La multidimensionalidad de la categoría género y del feminismo”, en *Metodología para los estudios de género. Instituto de Investigaciones Económicas, Universidad Nacional Autónoma de México*: México, 1996, pp. 48-71.
- Lakoff, Robbin; *Language and woman's place. Text and commentaries*, Oxford University Press: Oxford, 2004.
- Larios, Marco Aurelio; “Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia”, en Kohut, Karl (ed.); *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Vervuert: Madrid, 1997.
- Larner, Christina; *Witchcraft and Religion: The Politics of Popular Belief*, Blackwell: Londres, 1985.
- Lattarulo, Leonardo (ed.); *Il romanzo storico*, Editori Riuniti: Roma, 1978.

- Lazzaro-Weis, Carol, *From Margins to Mainstream: feminism and fictional modes in Italian women's writing, 1968-1990*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993, pp. 131.
- Lazzaro-Weis, Carol; "History, Fiction, and the Female Autobiographical Voice", en *Romance Language Annual*, Vol. 7, 1995, pp. 273-277.
- Lazzaro-Weis, Carol; "Stranger Than Life? Autobiography and Historical Fiction", en Marotti, Maria Ornella; Brooke, Grabiella (ed.); *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, Associated University: Londres, 1999, pp. 31-48.
- Lazzaro-Weis, Carol; *From margins to mainstream. Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1968-1990*, University of Pennsylvania Press: Philadelphia, 1993.
- Le Goff, Jacques et alii; *Hacer la historia*, Laia: Barcelona, 1980.
- Lepschy, Anna Laura; Jones, Verina R.; *With a Pen in her Hand. Women and Writing in Italy in the Nineteenth Century and Beyond*, Many and Co.: Leeds, 2000.
- Lerner, Gerda; *La creación del patriarcado*, Crítica: Barcelona, 1990.
- Lonzi, Carla; "Let's Spit on Hegel", en Bono, Paola; Kemp Sandra (ed.); *Italian Feminist Thought: A Reader*, Blackwell: Cambridge, 1991.
- Lorde, Audre; *La hermana, la extranjera: artículos y conferencias*, Horas y Horas: Madrid, 2003.
- Loy, Rosetta; *L'estate di Letuche*, Rizzoli: Milán, 1982.

- Lucamante, Stefania; *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel*, University of Toronto Press: Toronto, 2008.
- Ludmer, Josefina; “Tretas del débil”, en González, P., Ortega, E., (ed.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, Huracán: Río Piedras, 1985, pp. 47-54.
- Lukács, György; *La novela histórica*, DeBolsillo: Madrid, 2016.
- Lupi, Gordiano; “*Elisabeth Bathory – la torturatrice*, di Angelo Quattrocchi” en *Progetto Babele* ([www.progettobabele.it](http://www.progettobabele.it)), 2005.
- Mackinnon, Catharine A.; “Feminism, Marxism, method, and the state: An agenda for theory” en *Signs*, 1982, vol. 7, no 3, pp. 515-544.
- Madeleine, Jeay; “Paupert (Anne). Les fileuses et le clerc. Une étude des *Évangiles des quenouilles*” en *Revue belge de philologie et d’histoire*, vol. 71, n° 4, 1993, pp. 1105-1107.
- Maigron, L.; “Il successo del romanzo storico”, en Lattarulo, Leonardo (ed.); *Il romanzo storico*, Editori Riuniti: Roma, 1978.
- Maina, Liliana; “Maria Bellonci e Anna Banti” en Melon, Edda, Passerini, Luisa; Ricaldone Luisa (ed.) *Vecchie allo Specchio. Rappresentazioni nella realtà sociale, nel cinema e nella letteratura. Incontri di studio*, CIRSD: Turín, 2008, pp. 83-90.
- Mainer, José Carlos; *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Temas de hoy: Barcelona, 2012.
- Manzoni, Alessandro; *Del romanzo storico*, Mondadori: Milán, 1996.

- Marcuzzo, Maria Cristina; Doria, A. Rossi (eds.); *La ricerca delle donne: studi femministi in Italia*, Rosenberg & Sellier: Turín, 1987.
- Marotti, Maria Ornella; “Revising the Past: Feminist Historians/ Historical Fictions”, en Marotti, Maria Ornella; Brooke, Grabiella (ed.); *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, Associated University: Londres, 1999, pp. 49-70.
- Marotti, Maria Ornella; Brooke, Grabiella (ed.); *Gendering Italian Fiction: Feminist Revisions of Italian History*, Associated University: Londres, 1999.
- Marotti, Maria Ornella; *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present*, Penn State Press: Pennsylvania, 2004.
- Márquez Rodríguez, Alexis; “Raíces de la Novela Histórica”, en *Cuadernos americanos nueva época*, n.º. 28, 1991, pp. 32-49.
- Marrone, Romualdo; *Le strade di Napoli*, Newton Compton: Turín, 2004
- Martín-Cano Abreu, Francisca; “Androcentrismo: una desfiguración de la historia” [entrada en blog]. Recuperado de <https://disiciencia.wordpress.com/2012/02/21/androcentrismo-una-desfiguracion-de-la-historia-2/> [consultado 28 de agosto de 2016].
- Martínez Garrido, Elisa; “De nuevo acerca de Elsa Morante y María Zambrano. Algunas consideraciones sobre el amor, la piedad y la historia”, en *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 16, Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2009, pp. 225-245.

- Martínez Garrido, Elisa; “Palabra y poesía en *La Storia* de Elsa Morante”, en *Cuadernos de filología italiana*, vol. 2, Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 1995.
- Masiero, Angioletta; “Tra storia e fantasia. Il mondo a colori di Adriana Assini”, *Quadrivio*, 24 2010, pp. 15.
- Massara, Donatella; “Recensione: Adriana Assini, Un sorso d’arsenico”, en *Donne e conoscenza storica*, 11 de mayo de 2009. (Internet. 16-11-2011. )
- Mazzini, Giuseppe; *Scritti editi e inediti*, Daelli: Milán, 1861.
- McNally, Raymond; *Dracula was a woman: in search of the Blood Countess of Transylvania*, McGraw Hill: Nueva York, 1983.
- Menton, Seymour; *La Nueva Novela Histórica de la América Latina*, Fondo de Cultura Económico: Méjico, 1993.
- Merino, José María; “Historia y Literatura”, en Jurado Morales, José (ed.); *Reflexiones sobre la novela histórica*, Servicio de Publicaciones UCA: Cádiz, 2006, pp. 31-36,
- Messadié, Gerald; *El diablo: su presencia en la mitología, la cultura y la religión*, Martínez Roca: Barcelona, 1994.
- Michelet, Jules; *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, Akal: Madrid, 2004.
- Moi, Toril; *Teoría literaria feminista*, Cátedra: Barcelona, 1988.
- Molinaro, Nina L.; “Resistance, Gender, and the Mediation of History in Pizarnik’s ‘La condesa sangrienta’ and Ortiz’s ‘Urraca’” en *Letras Femeninas*, vol. 19, nº. 1/2, 1993, pp.45-54.

- Molloy, Sylvia; “De Safo a Baffo: diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik” en *Estudios: revista de investigaciones literarias*, nº. 13, 1999, pp. 133-140.
- Montecino Aguirre, Sonia; Rebolledo, Loreto; *Conceptos de género y desarrollo*. Universidad de Chile: Chile, 1996.
- Monzón, Isabel; *Báthory. Acercamiento al mito de la Condesa Sangrienta*, Feminaria Editora: Buenos Aires, 1994.
- Moormann, Eric; Uitterhoeve, Wilfried; *De Adriano a Zenobia*, Akal: Madrid, 1998.
- Morales Piña, Eddie; “Brevísima relación de la nueva novela histórica en Chile”, en *Notas históricas y geográficas*, nº 12, 2001, pp. 177-190.
- Morant, Isabel; *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Cátedra: Madrid, 2005.
- Morante, Elsa; *Opere, vols. I y II*. Mondadori: Milán, 1990.
- Morante, Elsa; *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe né partito)*, Nottetempo: Roma, 2004.
- Mordeaux, Anthoy; *Bathory: Memoir of a Countess*, BookSurge: North Charleston, 2008
- Morote Magán, Pascuala; “La mujer en la literatura de tradición oral” en AA.VV.; *Actas del XXXIV Congreso de AEPE “El español a las puertas del siglo XXI”*, Zaragoza del 26 al 31 de julio de 1999, Zaragoza, 1999, pp. 121-133.



- Muñoz Fernández, Ángela; “La doncella guerrera encarnada en Juana de Arco (la subjetivización femenina de un tópico ¿androcéntrico?)”, en Nash Mary; Tavera, Susanna (ed.); *Las mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Icaria: Barcelona, 2003, pp. 110-131
- Muñoz Páez, Adela; *Historia del veneno: de la cicuta al polonio*, Debate: Madrid, 2012.
- Muraro, Luisa; *El orden simbólico de la madre*. Horas y Horas: Barcelona, 1994.
- Muraro, Luisa; "Hacer política, escribir historia" *DUODA: estudis de la diferència sexual*, Núm. 2, 1991, pp. 87-97.
- Muraro, Luisa; “La verdad de las mujeres”, en *DUODA: estudis de la diferència sexual*, nº. 38, 2010, pp. 71-126.
- Nash Mary; Tavera, Susanna (ed.); *Las mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Icaria: Barcelona, 2003, pp. 110-131.
- Natrella, Kayla Theresa: "Witchcraft and Women: A Historiography of Witchcraft as Gender History." FALTAN DATOS
- Navarro Aranguren, Marysa; “Mirada nueva-problemas viejos”, en Luna, Lola; *Mujeres y Sociedad. Nuevos enfoques teóricos y metodológicos*, Universitat de Barcelona: Barcelona, 1991.
- Navarro Salazar, María Teresa; “Bogando hacia la historia: perfiles femeninos en la narrativa histórica italiana contemporánea”, en Peres,

Brigitte; et alii (eds.); *Universos Femeninos en la Literatura Actual. Mujeres de Papel*, UNED: Madrid, 2010, pp. 115-128.

- Navarro Salazar, María Teresa; “*I fuochi del Basento* o la metáfora del espacio como aproximación a la historia local”, en AA.VV.; *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED: Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Visor, 1996. pp. 319-328.
- Navarro Salazar, María Teresa; “Mujer e identidad en la narrativa histórica femenina” en Jurado Morales, José (ed.); *Reflexiones sobre la novela histórica*, Servicio de Publicaciones UCA: Cádiz, 2006, pp. 191-218.
- Navarro Salazar, María Teresa; *Novela Histórica Europea*, UNED: Madrid, 2000.
- Nencioni, Giovanni; *La lingua di Manzoni. Avviamento alle prose manzoniane*, Il Mulino: Bologna, 1993.
- Nes, Illy; *Hijas de Adán: las mujeres también salen del armario*, Hijos de Muley-Rubio: Almería, 2002.
- Nigro, Salvatore Silvano; “Alessandro Manzoni”, en Muscetta, Carlo; *La letteratura italiana: storia e testi. Il primo Ottocento*, Vol. 5, Laterza: Bari, 1974.
- Oddo Bonnet, Alexandra; “Los refranes en *La familia de Pascual Duarte*”, en *Paremia*, nº 11, Madrid: 2002, pp. 49-54.
- Oliva, Gianni (ed.); *Manzoni e il realismo europeo*, Mondadori: Milán, 2007.

- Orozco Vera, María Jesús; “Literatura y subversión: proyección de la fantasía en la obra de Marta Brunet, M<sup>a</sup> Flora Yáñez y M<sup>a</sup> Luisa Bombal” en *Cauce: revista de Filología y su didáctica*, n<sup>o</sup>. 20-21, 1997-1998, pp. 909-928.
- Paccagnini, Ermanno; “La fortuna del romanzo storico del secondo dopoguerra. Appunti per una storia” en Contini, Gianfranco; *Otto/Novecento*, vol. 5, 1994, pp. 27-65.
- Pagliano Ungari, G.; “Donne e letteratura. Appunti metodologici”, en Associazione UTOPIA, *DWF*, n<sup>o</sup>. 5, Roma, 1977, pp. 22-28.
- Palma Ceballos, Míriam; Parra Membrives, Eva (ed.); *Mujeres y ausencias: duelo y escritura*, Peter Lang: Berna, 2009.
- Pandolfi, Mariella; *Itinerari delle emozioni: corpo e identità femminile nel Sannio campano*, Franco Angeli: Milán, 1991.
- Panizza, Letizia; Wood, Sharon (ed.); *A History of Women's Writing in Italy*, Cambridge University Press: Cambridge, 2000.
- Panizza, Letizia; Wood, Sharon; *A history of women's writing in Italy*. Cambridge University Press: Cambridge, 2000.
- Paoli, Federica; *Pratiche di scrittura femminista. La rivista «Differenze» 1976-1982*, Franco Angeli: Milán, 2011.
- Pateman, Carole; *El contrato sexual*, Anthropos: Barcelona, 1995.
- Paz, Octavio; *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica: México, 1956.
- Pellizzari, Maria Rosaria (ed.); *Le donne e la storia: Problemi di metodo e confronti storiografici*, Edizioni Scientifiche Italiane: Nápoles, 1995.
- Penrose, Valentine; *La condesa sangrienta*, Siruela: Madrid, 2008.

- Pérez-Fuentes Hernández, Pilar; *Subjetividad, cultura material y género: diálogos con la historiografía italiana*, Icaria: Barcelona, 2010.
- Pérez Lara, Alberto; *El nuevo sujeto histórico frente a los desafíos de la emancipación en América Latina*, Instituto de Filosofía: La Habana, 2006.
- Pérotin-Dumon, Anne (ed.); “La historia de las mujeres y la historia de género: aspectos de un debate internacional”, *Gender and History*, vol. 1, nº. 1, 1989. pp. 7-30.
- Pfandl, Ludwig; *Juana la Loca, madre del emperador Carlos V: su vida, su tiempo, su culpa*, Ediciones Palabras: Madrid, 1999.
- Pirrotta, Luciano; “Fuori binario” en *Rivoluzione Italiana*, mayo de 2000, pp. 54-55.
- Pizarnik, Alejandra; *La condesa sangrienta*, Libros del zorro rojo: Madrid, 2009.
- Pociña, Andrés; “Ida Ramundo Vedova Mancuso. La máscara más apasionante tejida por Elsa Morante”, en Martín Clavijo, Milagros; *Más igualdad, redes para la igualdad: Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (212)*, Arcibel: Sevilla, 2012, pp. 487-491.
- Pomata, Gianna; “Storia particolare e storia universale: in margine ad alcuni manuali di storia delle donne” en *Quaderni storici*, 74/ a. XXV, nº 2, 1990, pp. 341-385.
- Porras Castro, Soledad; *La novela histórica y el Risorgimento. España y la novela histórica italiana*, Universidad de Valladolid: Valladolid, 1999.

- Portinari, Folco; *Le parabole del reale: romanzi italiani dell'Ottocento*, Einaudi editore: Turín, 1976.
- Purdy, Brandy; *Vengeance is Mine*. iUniverse: Londres, 2007.
- Raimondi, Ezio; *Romanticismo italiano e Romanticismo Europeo*, Mondadori: Milán, 1997.
- Ramos Jurado, Enrique A.; “La novela histórica de tema grecorromano”, en Jurado Morales, José (ed.); *Reflexiones sobre la novela histórica*, Servicio de Publicaciones UCA: Cádiz, 2006, pp. 263-291.
- Ramos Quiñones, José María; “Juana de Arco, la espada de Dios”, en *Clío: History and History Teaching*, vol. 38, nº. 25, 2012, p. 8.
- Redondo Goicoechea, Alicia; “Introducción Literaria. Teoría y crítica feminista” en Segura Graíño, Cristina (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*”, Narcea: Madrid, 2001. pp. 19-46.
- Redondo Goicoechea, Alicia; *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*, Siglo XXI: Madrid, 2009.
- Reyes Ferrer, María; “Madres de la novela histórica italiana”, en *Cuestiones de género de la igualdad y la diferencia*, vol. 10, Universidad de León: León, 2015, pp. 480-487.
- Reyes Ferrer, María; “Mujeres presentes en la historia y en la literatura: las protagonistas de Adriana Assini”, en Jaime de Pablos, María Elena (ed.); *Epistemología feminista: mujeres e identidad*, Arcibel: Sevilla, 2011.

- Reyes Ferrer, María; et ali; *Pastoras e improvisadoras feministas*, Arcibel: Sevilla, 2013.
- Reyes Ferrer, María; “Presencias literarias, ausencias históricas: rescatando figuras femeninas del pasado de la mano de escritoras italianas”, en *Revista internacional de culturas y literaturas*, vol. 1, 2013, pp. 1-10.
- Reyes Ferrer, María; “Reinterpretando la historia a través de la palabra: otra historia es posible”, en Martín Clavijo, Milagro (ed.); *Más igualdad. Redes para la igualdad*, Arcibel: Sevilla, 2012, pp. 537-544.
- Rivas Luz Marina; *La novela intrahistórica: Tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Editorial El Otro El Mismo: México, 2004.
- Rivera Garretas, María Milagros; *Las beguinas y beatas, las trovadoras y las cátaras: el sentido libre del ser mujer*, en Morant, Isabel; *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Cátedra: Madrid, 2005, pp. 745-767.
- Rivera Garretas, María Milagros; *Nombrar el mundo en femenino: pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Icaria: Barcelona, 1994.
- Robles, Martha; *Mujeres, mitos y diosas*, Fondo de Cultura Económica: México, 2012.
- Roda, Paco; “La historia de las mujeres: la mitad desconocida” en *Gerónimi de Uztariz*, nº. 11, 1995, pp. 47-70.
- Rodríguez Pasqués, Petrona; “La doble perspectiva femenina en la nueva novela histórica en Argentina”, en Sevilla Arroyo, Florencia; Alvar Ezquerra, Carlos (ed.); *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 julio de 1998*, Castalia: Madrid, 2000, 384-391.

- Romano Martín, Yolanda; “Entre el rosa y el amarillo: la novela folletinesca de Carolina Invernizio”, en AA.VV., *La querrela de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*, vol. 2, Sevilla, Arcibel, 2011, pp. 191-216.
- Romano, Lalla; Petrignani, Sandra (eds.); *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1996, p. 106.
- Rörig, Karoline; “Gli scritti di Cristina di Belgiojoso tra storiografia e politica”, en Fugazza, Mariachiara; Rörig, Karoline (ed.); *La prima donna d'Italia. Cristina Trivulzio di Belgiojoso tra politica e giornalismo*, Franco Angeli: Milán, 2010.
- Rosaldo, Michelle Zimbalist; “The use and abuse of anthropology: reflections on feminism and cross-cultural understanding” en *Signs*, vol. 5, no 3, 1980, pp. 389-417.
- Rossi-Doria, Anna (ed.); *A che punto è la storia delle donne in Italia*, Viella: Roma, 2003.
- Rossi-Doria, Anna; “Memoria, storia e politica delle donne”, en Capobianco, Laura (ed.); *Donne, memoria, libertà*, Liguori: Nápoles, 1993 a.
- Ruggiero, Romano; Tenenti, Alberto; *Los fundamentos del mundo moderno: Edad Media Tardía, Reforma, Renacimiento*, Siglo XXI: Madrid, 1971.
- Russell, Rinaldina; *The Feminist Encyclopedia of Italian Literature*, Greenwood: EEUU, 1997.
- Salvador Miguel, Nicasio; “La novela histórica desde la perspectiva del año 2000”, en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 19, 2001, pp. 303-314.

- Sánchez Dueñas, Blas; “Bosquejo introductorio. Literatura y feminismos: de las teorías a las prácticas. Fundamentos programáticos y aplicaciones discursivas”, en Sánchez Dueñas, Blas; Porro Herrera, María José (ed.); *Análisis feministas de la literatura. De las teorías a las prácticas literarias*, Universidad de Córdoba: Córdoba, 2008.
- Sánchez Dueñas, Blas; Porro Herrera, María José (ed.); *Análisis feministas de la literatura. De las teorías a las prácticas literarias*, Universidad de Córdoba: Córdoba, 2008.
- Santiago Pérez, Héctor; *Visiones postmodernas en la obra literaria de Daniela Hodrová*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008.
- Santoro, Anna; *Narratrici italiane dell'Ottocento*, Federico Ardia: Nápoles, 1987.
- Satta, Salvatore; *De profundis*, Adelphi: Milán, 1955.
- Sau, Victoria; *Diccionario ideológico feminista*, vol. 1, Icaria: Barcelona, 1989, pp. 237-238.
- Scarano, Emmanuella; Diamanti, Donatella; *La scrittura della storia. Seminario di studi Pisa, gennaio-maggi 1990*, Tipografia editrice pisana: Pisa, 1990.
- Schmitt, Jean-Claude; “Madeleine Jeay, *Les évangiles des Quenouilles*”, en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 42, n.º 3, 1987, pp. 634-635.
- Schmitt, Jean-Claude; “Savoir faire. Une analyse des croyances des *Évangiles des Quenouilles* (XVe siècle)”, en *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 58, n.º 2, 1984, pp. 272-273.



- Scott, Joan Wallach; "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", en *The American Historical Review* 91.5, 1986, pp. 1053-1075.
- Scott, Joan Wallach; "Historia de las mujeres", en Burke, Peter; *Formas de hacer historia*, Alianza: Madrid, 1993, pp. 59-88.
- Scott, Joan Wallach; "Sobre el lenguaje, el género y la historia de la clase obrera", en *Historia Social* 4, UNED: Valencia, 1989, pp. 81-98.
- Scott, Joan Wallach; "Women in History: the Modern Period", en *Past and Present*, nº. 101, 1983, pp. 142-157.
- Segarra, Marta; *Feminismo y crítica literaria*, Vol. 1, Icaria Editorial: Barcelona, 2000.
- Segura Graiño; Cristina; *Feminismo y misoginia en la literatura española. Las fuentes literarias en la Historia de las Mujeres*, Nancea: Madrid, 2001.
- Sellers, Susan; *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*, Macmillan: EEUU, 2001.
- Serkowska, Hanna; "La Storia morantina sullo schermo", en *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21, 2014, pp. 173-183.
- Sharpe, Jim; "Historia desde abajo", en Burke, Peter (ed.); *Formas de hacer historia*, Alianza: Madrid, 1996, pp. 38-58.
- Showalter, Elaine; *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press: Princeton, 1977.
- Showalter, Elaine; "Towards a Feminist Poetics", en Jacobus, Mary (ed.); *Women Writing and Writing about women*, Routledge: Londres, 2012, Pp. 22-41.

- Silva Rodríguez, Manuel Enrique; *Las novelas históricas de Germán Espinosa*, Tesis doctoral, Barcelona, 2008.
- Smith, Bonnie G.; *The Gender of History: Men, Women, and Historical Practice*, Harvard University Press, Cambridge, 1996.
- Soldani, Simonetta; “L’incerto profilo degli studi di storia contemporanea”, en Rossi-Doria, Anna (ed.); *A che punto è la storia delle donne in Italia*, Viella: Roma, 2003.
- Solorza, Paola, “Entrevista a Dacia Maraini, entre la escritura y el activismo: historias de una narradora anticonformista”, en *Argusa*, Vol. IV Edición nº 17, julio 2015.
- Sonesson, Märta; “¿Puede encontrarse un buen ejemplo de realismo mágico femenino?”, *Contexto: revista anual de estudios literarios*, vol. 18, 2012, pp. 123-138.
- Steiner, George; *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Siruela: Madrid, 2002.
- Stoker, Bram; *Drácula*, Alianza: Madrid, 2016.
- Stoker, Dacre; Holt, Ian; *Drácula, el no muerto*, Roca: Barcelona, 2009.
- Stoller, Robert. J.; *Sex and gender: The development of masculinity and femininity*. KarnacBooks: Londres, 1994.
- Sullà, Enric; *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica: Barcelona, 1996.
- Tăranu, Ilinca Ilian; “Personajes húngaros en la obra de Cortázar”, en AAVV; *Colindancias: Revista de la Red Regional de Hispanista de Hungría*,

*Rumanía y Serbia*, Vol. 3, Universidad de Oeste de Timisoara: Timisoara, 2012, pp. 71- 86.

- Tellini, Gino; *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori: Milán, 1998.
- Testaferri, Ada (ed.); *Donna. Women in Italian Culture*, Dovehouse: Ottawa, 1989.
- Thiem, Jon; “The Textualisation of the Reader in Magical Realist Fiction”, en Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (eds.); *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press: Londres, 1995.
- Thorne, Tony; *Countess Dracula: The Life and Times of Elisabeth Bathory, the Blood Countess*, Bloomsbury: Londres, 2012.
- Tilly, Louise A.; “Women’s History and Family History: Fruitful Collaboration or Missed Connection?”, en *Journal of Family History*, vol. 12, nº. 1, 1997, pp. 303-315.
- Toews, John E.; “Intellectual History after the Linguistic Turn: the autonomy of Meaning and the Irreducibility of Experience”, en *American Historical Review*, nº. 92, 1987, pp. 879-907.
- Tomachevski, Boris; *Teoría de la literatura*, Akal: Madrid, 1982.
- Toro Ballesteros, Sara; “Un híbrido de horror y belleza: *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”, en *Letral*, nº. 8, 2012, pp. 99-107.
- Trapassi, Leonarda; “Reescribir la Historia para Reelaborar el Presente: una Lectura de Artemisia de Anna Banti” en *Palma Ceballos, Miriam; Parra*

*Membrives, Eva (eds.); Mujeres y Ausencias: Duelo y Escritura.* Peter Lang AG: Berna, 2009, pp. 215-236.

- Trigila, Maria; *Letteratura al femminile. Dalle origini ai nostri giorni in Italia*, Salvatore Sciascia Editore: Roma, 2004.
- Tusini, Serena; “Il romanzo post-storico”, *Allegoria*, Vol. 47, G.B. Palumbo & C. Editore: Palermo, 2004, pp. 47-66.
- Vassalli, Sebastiano; *La chimera*, Einaudi: Turín, 1990.
- Venti, Patricia; *La dama de estas ruinas. Un estudio sobre ‘La condesa sangrienta’ de Alejandra Pizarnik*, Dedalus: Madrid, 2008.
- Vigneri, Milena; “Un sorso di arsenico”, en *Sicilia Today*, 16 de mayo 2009, Internet. 12-06-2010.
- Villanueva, Darío; *El comentario de textos narrativos: la novela*, Ediciones Júcar: Barcelona, 1989.
- Violi, Patrizia; *El infinito singular*, Cátedra: Madrid, 1991.
- Walton, David; *Introducing to Cultural Studies. Learning through practice*, SAGE: Londres, 2008.
- Warner, Marina; *Joan of Arc: the image of female heroism*, University of California: California, 1981.
- Waters, Sandra A.; *Narrating the Italian Historical Novel*, New ProQuest: Nueva Jersey, 2009.
- White, Hayden; *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós: Barcelona, 1992.

- White, Hayden; "Topics of discourse." *Essays in cultural criticism*. The Johns Hopkins University Press: Londres, 1978.
- Wood, Sharon; *Italian women's writing 1860-1994*, A&C Black: Londres, 1995.
- Woolf, Virginia; *Una habitación propia*, Seix Barral: Barcelona, 2008.
- Young, Iris Marion; "Humanism, Gynocentrism and Feminist Politics", en *Women's Studies International Forum*, vol. 8, nº. 3, Pergamon, 1985, pp. 173-183.
- Young, Katherine K.; Nathanson, Paul; *Legalizing Misandry: From public shame to systemic discrimination against men*, McGill-Queen's Press: Montreal, 2006.
- Young-Eisendrath, Polly; Dawson, Terence; *Introducción a Jung*, Akal: Madrid, 1999.
- Zaiotti, Paride; *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi*, Antonio Fontana: Milán, 1827.
- Zama, Rita; "Il realismo manzoniano tra storia e metastoria", en Oliva, Gianni (ed.); *Manzoni e il realismo europeo*, Mondadori: Milán, 2007, pp. 187-196.
- Zambrano, María; "Eloisa o la existencia de la mujer", en Johnson, Roberta; De Zubiaurre, María Teresa; *Antología del pensamiento feminista español (1726-2011)*, Cátedra: Madrid, 2012, pp. 285-292.

- Zancan, Marina; “Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di letteratura” en Asor Rosa, Alberto (ed.); *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi: Turín, 2000.
- Zancan, Marina; *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi: Turín, 1998.
- Zimbalist Rosaldo, Michelle; “The Uses and Abuses of Anthropology. Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding”, en *Signs*, vol. 5, 1989, p. 400.