

**Ecos de la literatura italiana en *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador* (1886), de Teófilo Pozo Monsalve**

**CHRISTEN PICICCI**

Colorado State University-Pueblo

**RESUMEN**

*Entre el amor y el deber...* es una novela histórica que posee una evidente intertextualidad con la tradición italiana, que va desde los ecos de Petrarca, a la resonancia de los largos poemas de caballería, hasta llegar a reflejar los sentimientos románticos de Giacomo Leopardi; lo que muestra que Pozo Monsalve era un buen lector y estaba versado directa o indirectamente con el fenómeno de los petrarquismos y de la tradición literaria de Italia.

PALABRAS CLAVE: Novela histórica, intertextualidad, tradición italiana, petrarquismos.

**SUMMARY**

*Entre el Amor y el Deber...* is an historical novel that possesses an evident intertextuality with the Italian tradition, stemming from Petrarchan lyric poetry and echoing chivalric romance epics as well as the romantic sentiments of Giacomo Leopardi. Such literary resonances suggest that Pozo Monsalve was well-read and directly or indirectly inspired by the phenomenon of petrarchisms and by the Italian literary tradition.

KEY WORDS: Historical Novel, Intertextuality, Italian Tradition, Petrarchisms.

LA NOVELA *ENTRE el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador* de Teófilo Pozo Monsalve, literato injustamente olvidado por la crítica y la historia literaria de su país y, por tanto, desconocido en el

canon de las letras hispanoamericanas del siglo XIX, es un texto que debe difundirse por ser un serio aporte a la literatura ecuatoriana de este período. Como lo indica el título, existen dos temas principales y recurrentes que aparecen en esta obra: el amor correspondido y la obligación militar de un protagonista que desea derrotar a un gobierno totalitario. La mayor parte de los hechos del mundo de ficción los ofrece una voz narrativa omnisciente que emplea una narración en tercera persona, presentando una trama ambientada en un contexto histórico verdadero. La narrativa cubre el período que hace referencia a la campaña de la Restauración de 1882 y 1883 con las conocidas batallas de Quito y de Guayaquil, que pusieron fin a la dictadura del caudillo militar Ignacio de Veintemilla.<sup>1</sup>

De la vida de Pozo Monsalve se saben muy pocos detalles. Antonio Lloret Bastidas, el director de la publicación del centenario de la primera edición de la novela, reproduce la información biográfica existente:

Probablemente nació en Azogues,<sup>2</sup> [...] [el 8 de enero de 1859]. Teófilo Pozo Monsalve fue hijo único de don Juan de Jesús Pozo Carrasco y de doña Dolores Monsalve Pozo (emparentados entre sí). [...] Pozo Monsalve vivió en una de las haciendas de su padre, en Cañar, bajo la férula de este.<sup>3</sup>

- 
1. "Ignacio de Veintemilla, el recién nombrado Comandante General del Distrito Militar del Guayas, fue elegido por los liberales para comandar su revolución. Este hombre de 48 años, nacido en Quito, había dedicado su vida a la carrera militar al entrar a la Escuela Militar a la edad de once años; allí obtuvo la comisión de alférez en 1847, durante la administración de Roca. Dos años después, fue ascendido a teniente de caballería y luego Urbina lo promovió al rango de Capitán. En 1860, Veintemilla fue nombrado coronel. Luchó en la batalla de Cuaspud durante la primera administración de García Moreno. Mientras que el presidente Carrión lo nombró ministro de Guerra y Marina y lo ascendió a General de brigada". Frank MacDonald Spindler, *Nineteenth Century Ecuador: A Historical Introduction*, Fairfax-Virginia, George Mason University Press, 1987, p. 98. [Las traducciones del texto son del autor del ensayo a menos que se indique otra fuente].
  2. "No existe, en cambio, un documento probatorio para saber con certeza si nació en Cuenca, Azogues o Charasol". F. M. Spindler, *Nineteenth Century Ecuador...*, p. 100.
  3. Antonio Lloret Bastidas, "En el centenario de la novela cuencana de la Restauración", en Teófilo Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, Cuenca, Municipalidad de Cuenca, 1986, pp. 14-15. "Juan de Jesús Pozo fue hijo de don Antonio Pedro del Pozo y Perea, descendiente este de don Manuel del Pozo y Pino, quien fuera en 1809 Administrador de Tributos de Cuenca –realista acérrimo–, combatió a los patriotas y fue desterrado de Cuenca por el camino de Naranjal por orden del General Sucre, camino en el cual pereció. Sus

La muerte prematura de Pozo Monsalve a manos de irascibles empleados de gobierno<sup>4</sup> no solo cortó lo que seguramente habría sido una exitosa carrera literaria, sino que también impidió una difusión más rigurosa y duradera de su obra; ya que su novela demuestra un talento cultivado y el estilo refinado de un joven que fue olvidado en una época políticamente tumultuosa, como también que su formación literaria estaba indudablemente versada en la tradición europea.<sup>5</sup> Además, elementos temáticos como los nombres de los personajes principales y varios acontecimientos de la trama hacen eco de algunas obras fundamentales y bien conocidas de la literatura italiana,<sup>6</sup> puesto que la variedad de fuentes de esta literatura que aparecen en la novela son explícitas, y a veces, implícitas. Mediante una lectura dedicada a esta tarea, en el presente ensayo se hará una exégesis de algunos indicios y alusiones de esa literatura.

En *Entre el amor y el deber...*, la prosa y aun los dos ejemplos de lírica que se encuentran recuerdan a un lector conocedor la patente intertextualidad con la tradición italiana, que va desde la famosísima y conocida obra poética

---

familiares, consecuentemente, perdieron bienes y fortuna, pero encontraron refugio en la población de Azogues, constituyéndose desde entonces en sus vecinos. La madre del escritor, doña Dolores Monsalve Pozo, fue hija del Coronel don Carlos Joaquín Monsalve y de doña Carmen Pozo Perea. Don Joaquín Monsalve nació en Bogotá y feneció en Lambayeque, Perú, en 1880. Fue prócer de la Independencia y alcanzó el grado de coronel. Casó dos veces: la primera con doña María Josefa Gabriela Cárdenas y Arciniega, y la segunda con doña Carmen Pozo y Perea. Como puede apreciarse, don Teófilo Pozo Monsalve, por estos antecesores, perteneció a gente de notoría importancia en la vida política y social de los primeros años de la República". A. Lloret Bastidas, "En el centenario de la novela cuencana de la Restauración", pp. 14-15.

4. A. Lloret Bastidas, "Apéndice", en Texto Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, p. 90.
5. Algunas referencias aparecen en la novela que verifican esta conjetura. En la página 27, hay una referencia a las *Armonías* de Charles Pierre Baudelaire (1821-1867). En las páginas 81-82, Pozo Monsalve menciona a Tomás de Kempis (1380-1471), autor del libro religioso *La imitación de Cristo* que es célebre en todo el mundo. En la página 70 cita a George Gordon Byron (1788-1824) que escribe de su Yanthe: "Pálidos fueran mis débiles acentos para aquel que nunca te haya contemplado; ¿y qué hablarían ellos a los que han tenido la ventura de verte?". En la página 74, hace una cita de Manuel Fernández y González (1821-1888) ilustre novelista español. Cfr. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*
6. Se sabe que la literatura italiana se conocía en Ecuador. En los *Anales de la Universidad de Quito*, No. 2 de 1883, Julio Zaldumbide, traduce canciones de Petrarca (pp. 249-256) y Remigio Crespo Toral en su artículo "Literatura", menciona a Leopardi (p. 192).

de Francesco Petrarca (1304-1374)<sup>7</sup> a los largos poemas de caballería,<sup>8</sup> hasta llegar a los sentimientos románticos de pesimismo e infinitud de Giacomo Leopardi (1798-1837).<sup>9</sup>

Este análisis sigue la definición de *transtextualidad* o la trascendencia textual de un texto a otro de Gérard Genette.<sup>10</sup> Este concepto apareció antes en la escritura de Julia Kristeva con el nombre intertextualidad;<sup>11</sup> que es la

7. Francesco Petrarca, poeta, escritor, humanista e intelectual escribe sobre su amor y sufrimiento por Laura, modelo de virtudes, en su *Cancionero* (1336-1374), obra que es como una "novela en verso" compuesta de 366 rimas, de las que 317 son sonetos, 29 son canciones, 9 son sextinas, 7 son baladas y 4 son madrigales. En ella, Laura es inalcanzable para el poeta; pero aunque muere, la amada juega un rol activo en su poesía, y él la caracteriza con dimensiones afectivas y espirituales en la vida de ultratumba.
8. C. S. Lewis subraya la importancia de la poesía épica de caballería italiana en la literatura romántica: "Nuestro olvido de los poetas [de caballería italianos] es muy lamentable, no solo porque desmerece nuestro entendimiento del movimiento romántico —un fenómeno que se vuelve desconcertante, incluso si escogemos descuidar el noble puente por el que viajaron directamente el amor a la caballería y las 'fábulas legendarias' desde la Edad Media hasta el siglo XIX— además porque nos roba de una entera especie de placeres y limita nuestra misma noción de la literatura". C. S. Lewis, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Londres, Oxford University Press, 1977, p. 298.
9. El conde Giacomo Leopardi fue el más importante poeta, filósofo, filólogo y erudito italiano del siglo XIX. Durante toda su vida fue una persona enfermiza; ya que nació con un padecimiento óseo. Desde muy joven estudió y leyó con una curiosidad inagotable, mostrando una capacidad intelectual impresionante. Sus escritos se caracterizan por un pesimismo profundo; además critica frecuentemente la crueldad de la naturaleza con respecto a los deseos humanos.
10. "[La Transtextualidad es] todo lo que pone el texto en una relación, ya sea obvia u oculta, con otros textos". Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trad. Channa Newman y Claude Doubinsky, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997, p. 1.
11. José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra, 2001, 57.  
 "Desde que en 1967 Julia Kristeva introdujo el término y el concepto de 'intertextualidad', en un artículo sobre Bajtín publicado en el No. 239 de la prestigiosa revista *Critique* [titulado "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman] ha corrido mucha tinta. Teóricos y críticos hicieron uso del concepto, ampliando o restringiendo su campo significativo o solapando bajo el nuevo término estudios tradicionales de fuentes e influencias". J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, p. 9.  
 Kristeva incorporó este artículo dos años después en su escritura: "Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es una absorción y una transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad y el lenguaje poético se muestra, casi, como un doble". Julia Kristeva, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969, pp. 145-146.

relación entre dos o más textos con la presencia de un texto concretamente en otro; Martínez Fernández amplifica el concepto:

La intertextualidad aparece como estatuto cimentador de la textualidad. El texto tiene un carácter dinámico y heterogéneo, no es algo único ni autónomo, ni cerrado en sí mismo, sino abierto a otros textos; Kristeva habla de *l'infinité potentielle* de las palabras y del carácter híbrido de los textos.<sup>12</sup>

En este ensayo se demostrará que la intertextualidad es más que simplemente una cita, una forma de plagio o una alusión, como lo indica Genette en el primero de sus cinco tipos de relaciones transtextuales.<sup>13</sup> Esencialmente, la intertextualidad es una investigación de la interacción dialógica bajtiniana entre textos literarios. Según Roland Barthes:

La intertextualidad, cualidad en todos los textos, es lo que es, no se reduce claramente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campeón general de las fórmulas anónimas, donde el origen es rara vez identificable, desde las citas inconscientes, hasta aquellas automáticas presentadas sin comillas.<sup>14</sup>

La definición de la intertextualidad hoy en día es un asunto amplio y problemático para articular en una definición universalmente aceptable para los críticos. En este estudio, se define como la relación que existe entre textos literarios, o mejor dicho, como el vínculo de una obra con otras. En su estudio teórico, Martínez Fernández presenta el concepto de la intertextualidad:

En su amplitud, la intertextualidad contemplaría la actividad verbal como huella (reiteración, lo "dejà dit") de discursos anteriores, acogería todas las formas genettianas de transtextualidad y, más allá, a la manera de Kristeva y Barthes, entendería el texto como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos.<sup>15</sup>

Este ensayo utiliza y acumula de definiciones sobre la intertextualidad escritas por Kristeva, Barthes y Genette para efectuar un análisis diacrónico

---

12. J. E. Martínez, *La intertextualidad literaria*, p. 57.

13. Véase: G. Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, pp. 114-116.

14. Roland Barthes, "Texte (théorie du)", en *Encyclopaedia Universalis*, XV, París, 1968, pp. 1013-1017.

15. J. E. Martínez, *La intertextualidad literaria*, p. 63.

de las influencias italianas en la novela ecuatoriana de Pozo Monsalve y así mostrar que la intertextualidad aparece como relación válida y eficaz entre dos lenguas y literaturas distintas.

*Entre el amor y el deber...* es una novela histórica que representa episodios reales que reflejan la situación política hacia el final del siglo XIX en Ecuador. Pozo Monsalve explica que mucho en su novela es verosímil pero no todo:

Si cual se anuncia en el título, es histórica mi leyenda, no por esto se crea que en todos los puntos que en ella se encuentran, exista la verdad de la historia, no. La gran lucha de la Restauración, así como sus dos célebres batallas en Quito y Guayaquil son hechos resplandecientes entre nosotros; mas al relacionarlos no me he ceñido estrictamente a la historia.<sup>16</sup>

En su introducción, el autor presenta un sentimiento político de angustia por su país, y quiere un Ecuador que sea más fuerte, unido y políticamente estable. De esta manera, llama la atención hacia una situación política deprimente e inquietante bajo el régimen dictatorial de Veintemilla.

Los nombres de los protagonistas principales de la novela, Reinaldo y Ángela, no son casualidad. Son dos denominaciones que engloban toda una tradición literaria bastante larga y compleja, que ocupó una posición central en la poesía épica italiana del Renacimiento con inicios en el período medieval; ya presentes en el *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo (1441-1494),<sup>17</sup> en donde la figura central del poema es una mujer pagana hermosí-

---

16. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 20.

*Del romanzo storico*, ensayo de Alessandro Manzoni (1785-1873), examina la relación compleja entre ficción e historia. Véase especialmente la primera parte. "Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione", era el nombre original del estudio. Fue publicado por primera vez en 1850 y apareció en *Opere varie* del mismo autor.

17. Cavallo reseña la importancia de Boiardo para toda la tradición de poesía de caballería italiana: "El *Orlando enamorado* de Boiardo, es el texto más innovador de la historia de la literatura de caballería italiana y el punto de partida para los romances épicos del Renacimiento como los conocemos hoy en día. A pesar de que el poema se haya dejado de lado (desde el siglo XVI, el *Orlando furioso* de Ariosto ha sido conocido más comúnmente como el modelo para el género), los estudios críticos recientes han comenzado a revisar la importancia de Boiardo en el canon, trazando tanto su partida radical de lo que lo antecedió, como la enorme influencia que ejerció en la posteridad. La innovación de Boiardo consiste no simplemente en fusionar orgánicamente la poe-

sima que se llama Angélica. En los poemas épicos italianos, Angélica está siempre huyendo de sus pretendientes.

En la novela de Pozo Monsalve, Ángela espera con ansiedad a su enamorado que está defendiendo y luchando por la libertad de su patria. En otros momentos narrativos, ella se halla separada de su amado o continuamente en movimiento; así, en los capítulos segundo y tercero Luzán, el “gran pirata de Veintemilla”, la toma como rehén.<sup>18</sup> En la poesía épica italiana, Angélica es bellísima y su nombre fortalece la idea de la mujer como un ‘ángel’ del cual escribían los poetas *stilnovisti* de la escuela siciliana del medioevo.

En la introducción de su traducción del *Orlando furioso*, Barbara Reynolds señala las raíces del nombre “Rinaldo”, difuso y muy común en la literatura de caballería:

De los muchísimos cuentos de Carlomagno y de sus paladines, de los cuales numerosas generaciones de *jongleurs*, *Minnesänger*,<sup>19</sup> y *cantastorie* tuvieron a sus audiencias embelesadas en la plaza del mercado o al lado de los caminos de peregrinos, dos tienen particular importancia para la tradición italiana posterior: Renaus y Aspremont. El primero, un poema anónimo de unos 18.000 versos, relata las aventuras de un nuevo héroe, Renaus (Renaud, Rinaldo), quien juega un rol principal en los romances italianos. El segundo de los cuartos hijos de Aymon es un guerrero valeroso y feroz, digno de ser mostrado originariamente en oposición a Carlomagno, quien le es ferozmente hostil. El autor de Renaus lo identifica con San Renaut de Cologne y lo muestra protegido por Dios, quien hace el milagro de defenderlo en contra de traidores que conspiran para matarlo. Italianizado como Rinaldo, luego rivalizó con Roland (Orlando) en popularidad, hasta que los *cantastorie* lo llamaron Rinaldi”.<sup>20</sup>

---

sía épica carolingia y el romance artúrico, sino en crear un poema coherente y original al reescribir los relatos desde las fuentes, abarcando todo el canon literario disponible en aquella época, desde los clásicos griegos y latinos hasta el francés y el italiano medieval, y abarcando géneros tan diversos como la historia, la tragedia, la comedia, la novela y el poema lírico”. Jo Ann Cavallo, *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso: From Public Duty to Private Pleasure*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 7.

18. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 64.
19. El *Rolandslied* de la literatura alemana se desarrolló paralelamente a los poemas épicos de caballería italianos, pero no los influyó.
20. Barbara Reynolds, Introducción y traducción, *Orlando furioso (The Frenzy of Orland): A Romantic Epic by Ludovico Ariosto*, Londres, Penguin Books, 1975, pp. 56-57.

Así, es evidente que los nombres de los protagonistas de Pozo Monsalve: Ángela y Reinaldo, vienen de una extensa y compleja tradición literaria que el autor reconoce.<sup>21</sup> Además, en la novela, el joven Reinaldo, por muchas razones, representa un personaje idealizado. Lo cual, al parecer, muestra fuertes elementos autobiográficos con Pozo Monsalve.<sup>22</sup> Del mismo modo, las reflexiones intelectuales y políticas del héroe romántico junto con su patriotismo ferviente son semejantes a aquellas del escritor, y lo hacen su alter ego. Dos aspectos notables de Reinaldo muestran que él es una figura literaria ejemplar de la época y de su país. Primero, su noción elevada del amor hacia Ángela y su casi sublimación de ella es incontrastable. Segundo, su pasión política y su obligación cívica son valientes en una sociedad que quiere liberarse de un déspota.<sup>23</sup>

*Entre el amor y el deber...* muestra una fuerte presencia de cualidades románticas; por ejemplo, hay un evidente rechazo a la exactitud de una literatura académica que se encuentra a menudo en los textos neoclásicos. En esta obra, de corte romántico,<sup>24</sup> Pozo Monsalve combina los géneros litera-

- 
21. La técnica de no revelar el nombre de un personaje ocurre en la novela de Pozo Monsalve con el "Dr. F...". Este uso hace pensar en dos novelas del siglo XIX italiano: *Los Novios* de Alessandro Manzoni con el personaje no identificado ("l'Innominato") y también el "Signor T\*\*\*\*" en *Últimas cartas de Jacobo Ortiz*, de Ugo Fóscolo.
  22. Esta presencia autobiográfica aparece también en *Últimas cartas de Jacobo Ortiz*, de Ugo Fóscolo. Valerio Manfredi escribe en su introducción de la obra: "*Últimas cartas* es obviamente una revelación de los pensamientos íntimos y, muchas veces desvaríos, de un individuo que posee una fuerte semejanza con Fóscolo mismo: Jacobo Ortiz se había trastornado con lo que había pasado con su patria, y también con su amor por Teresa, un amor recíproco pero no cumplido. Estos son los temas personales, y no habrían podido ser presentados mejor de una manera personal sino con cartas privadas con un amigo muy íntimo". Valerio Manfredi, "Introducción", en Ugo Fóscolo, *Últimas cartas de Jacobo Ortiz*, trad. Stella Mastrangelo Puech, México D.F., Conaculta, 2000, p. xiv.
  23. En la novela epistolar de Fóscolo (1802), el protagonista Jacobo Ortiz, muestra fuertes semejanzas autobiográficas con el autor. Esta obra se produce siguiendo el ejemplo de la novela epistolar alemana *Las desventuras del joven Werther* de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) *Die Leiden des jungen Werther* (1774) y se trata de un enamoramiento autobiográfico que no se realizó entre el autor y Charlotte Buff.
  24. "Los orígenes del Romanticismo ecuatoriano, al igual que otras expresiones latinoamericanas de esa misma orientación cultural, se remontan al pensamiento y el arte europeos de las postrimerías del siglo XVIII, especialmente de Alemania e Inglaterra, que plantean una franca ruptura con la tradición radicalmente racionalista o iluminista inspirada y liderada por Francia desde comienzos de la centuria anterior". Rodolfo Ago-



rios, mezclando dos ejemplos de poesía lírica en su prosa; al mismo tiempo, pone de relieve la presencia de una considerable insatisfacción con la situación política del país, mostrando ardientes sentimientos patrióticos. Además de una historia de amor, la novela funciona como una representación documentada de un levantamiento civil y cultural ecuatoriano, que colaborara con la liberación restauradora y el desarrollo del ciudadano al promover el progreso y el mejoramiento social de su país.

El rol central de la naturaleza junto con una fuerte presencia del paisaje representa un tema romántico repetido en la novela.<sup>25</sup> A veces, la naturaleza es apostrofada al sufrimiento y a las quejas de los personajes; pero, en algunas ocasiones, el medioambiente parece condolerse de ellos. Del mismo modo, existe una predominante e irrefutable atracción por lo nocturno y lo misterioso; como sucede en la escena inicial del primer capítulo, cuando el narrador revela la grandeza de un cielo inmensurable y la belleza del paisaje ecuatoriano:

Era una noche límpida y serena: la inmensa bóveda de un cielo azulado se ostentaba poblada de innumerables estrellas, mientras la luna con todo su magnífico fulgor, enviaba a la tierra una claridad melancólica y suave. Los valles del Charasol, poéticamente iluminados, aparecían en panorama mágico y encantador. Sus praderas, arboladas y florestas, le daban una extremada hermosura.<sup>26</sup>

Esta descripción física del paisaje ambienta la novela con características similares a las del jardín del Edén o, por lo menos, de un *locus amoenus*; también brilla la luz inequívoca de la luna, emblema por antonomasia del Romanticismo.

El protagonista de *Entre el amor y el deber...*, Reinaldo de San Miguel, es un joven médico que estudió en Europa y cuando regresa a su casa materna

---

glia (estudio introductorio y selección), *Pensamiento romántico ecuatoriano*, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1980, p. 11.

25. Agoglia hace un resumen de las descripciones naturales de Ecuador: "En América, y de un modo particular en Ecuador, abundan los panoramas naturales hermosos: aquí la Naturaleza es grandiosa, no hace nada en pequeño; en todo despliega fuerzas extraordinarias. El aspecto físico es muy variado y lleno de contrastes: en el centro se encuentra un callejón, que se extiende de Norte a Sur, entre los muros laterales que forman las dos ramas de la cordillera de los Andes: el de Oriente, gigantesco e imponente, almenado de altísimos conos cubiertos de nieve perpetua; el de Occidente, con algunos montes de altura extraordinaria, como el Chimborazo, pero no tan encumbrado como el muro oriental". *Pensamiento romántico ecuatoriano*, pp. 307-308.

26. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 22.

experimenta una profunda e inexplicada melancolía. Un día, por sugerencia de su madre, hace una visita a algunos amigos de la familia en una villa de Gualeaceo; lugar idílico con su río encantador, en el que el joven encuentra a Ángela de Sandoval y se enamora a primera vista de ella con una ardiente pasión que lo controla:

[...] [E]n este momento se encontraron los ojos de Ángela con los de Reinaldo, como pueden encontrarse los polos de una pila galvánica, y un rápido estremecimiento circuló por las venas de aquella pareja encantadora. Un instante había bastado para que los dos comprendieran que podían amarse, estableciéndose entre ellos, desde luego, una corriente de simpatías. *Por una extrañeza incomprensible, no se llamaron mutua atención* mientras se hicieron los cumplimientos de estilo, cuando Reinaldo ocupó el batel; mas desde el momento en que sus ojos se encontraron, Ángela apenas se fijaba en el encantado río, y Reinaldo ni aún lo miraba. Un incendio sin duda iba a brotar de este encuentro magnético y fascinador.<sup>27</sup>

En este pasaje se nota que Reinaldo experimenta un sentimiento amoroso hacia Ángela semejante al encuentro de Dante Alighieri<sup>28</sup> con Beatriz o el de Francesco Petrarca con Laura en la literatura italiana; sin embargo, aquí hay algo extraño que deja el episodio envuelto en inexplicable misterio; ya que el río, al centro del encuentro, aumenta esa sensación. En su estudio comprensivo de imágenes petrarquistas, Manero Sorolla revela que “[l]a imagen del río en la obra de Petrarca corresponde también, preponderantemente, a la referencia de los lloros y las lágrimas”.<sup>29</sup> De este modo, quizá en este primer encuentro entre Reinaldo y Ángela, con la presencia del río, haya ya un presentimiento de su imprevisible futuro condenado al fracaso.<sup>30</sup>

27. *Ibid.*, 29. [Las palabras en bastardilla son énfasis agregado].

28. En *La divina comedia* de Dante Alighieri (1265-1321), epopeya alegórica en tercetos encadenados, Beatriz encuentra al peregrino Dante en el Purgatorio y lo acompaña en el Paraíso; el poeta, al tiempo que exalta su belleza, le atribuye cualidades sobrehumanas.

29. Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990, p. 620.

30. Debe recordarse que Reinaldo habló con su madre en el primer capítulo y le dijo: “No soy fatalista, pero creo que algo que está reservado en los tesoros del porvenir, va a amargar mi existencia, y va a amargaros también a vos, madre querida. Esto es lo que he podido divisar a través de las brumas de mi cielo: podré engañarme, mas entonces yo no sabré deciros qué otra causa exista para mi pesar”. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 24.

La belleza de Ángela hace recordar la de Angélica en el *Orlando enamorado* de Matteo Maria Boiardo (1441-1494) y en el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533).<sup>31</sup> El nombre de esta protagonista femenina es homónimo de Angélica. Ella es la hija del rey de Catay (China), y al principio del *Orlando enamorado* se presenta a un gran banquete enfrente de 22.030 caballeros cristianos y paganos en ocasión de un torneo de justas organizado por el rey Carlomagno:

Pero que al frente del salón hermoso  
cuatro gigantes grandísimos y orgullosos  
entraron, y en medio de ellos una doncella,  
que era seguida de un solo caballero.  
Ella parecía estrella mañanera  
y azucena del jardín y rosa del vergel:  
en suma, a decir de ella la verdad,  
nunca jamás haya visto tal beldad. (Canto I, 21, 1-8)<sup>32</sup>

Típicamente en la poesía renacentista, el poeta aprovecha los recursos expresivos de la mitología clásica para describir a la mujer ideal. Así, Angélica es la diosa Venus encarnada, como dice el cuarto verso de la octava real: ‘estrella mañanera’. Además, posee los tradicionales colores metafóricos de la pureza y de la juventud junto con la modestia y el color de los sonrojos;<sup>33</sup> y es la mujer más bella que el mundo haya visto. Según la filosofía neoplatónica, la belleza externa de la mujer es un eco de su belleza interior y ambas reflejan

---

31. En la introducción de su traducción del *Orlando furioso*, Barbara Reynolds describe la diferencia principal entre las *chanson de geste* y los poemas épicos italianos: “La introducción de las mujeres y la influencia del amor es, quizás, la modificación radical más importante en la leyenda de Roland en su transición desde la *chanson de geste* a los poemas de caballería”. B. Reynolds, Introducción y traducción, p. 59.

32. “Però che in capo della sala bella/ quattro giganti grandissimi e fieri / intrano, e lor nel mezzo una donzella, /che era seguida da un sol cavallieri. / Essa sembrava matutina stella / e giglio d’orto e rosa de verzieri: in somma, a dir di lei la veritate, /non fu veduta mai tanta beltate”. Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, 2 v., edit. Ricardo Bruscagli, Torino, Giulio Einaudi, 1995, pp. 13-14. [Los versos en bastardilla son énfasis agregado].

33. Tema que aparece a través de la poesía medieval y renacentista, y que el español Garcilaso de la Vega (ca.1498-1536) menciona en su famosísimo Soneto XXIII: “En tanto que de rosa y azucena / Se muestre la color en vuestro gesto” (versos 1-2). Aquí, las flores se refieren a la tez de una mujer que tiene un rostro blanco como la azucena y las mejillas de color rojo como las rosas ideales.

la hermosura divina. De ahí que en *Entre el amor y el deber...*, Reinaldo hable de estos efectos divinos que experimenta frente a su amada:

Esa mujer ideal, no inspiraba jamás un amor mundano: hablaba al corazón, no a los sentidos, al espíritu, nunca a la materia. ¡Ay, de aquellos para quienes el amor está reducido a la pequeña y vil esfera de la pasión terrestre!<sup>34</sup>

El amor que él siente por ella va mucho más allá de un sentimiento carnal; es una sublimación divina del deseo amoroso de Reinaldo, que no se satisface físicamente; así, su principal objetivo es proveer una elevación del espíritu.

En su introducción del *Cancionero* de Petrarca, Ángel Crespo describe cómo el poeta utiliza los efectos del amor que siente por Laura para cantar el estado elevado de su alma y, a fin de cuentas, la salvación de su espíritu; además, encuentra que la imagería petrarquista de una amada que se sacrifica por la salvación de ambos es un tema frecuente, de ahí que Crespo describa este concepto detalladamente:

Nos encontramos, pues, ante la tragedia cristiana del amor humano, que los estilnovistas trataron de resolver mediante el expediente de la donna angelicata (la mujer angelical) a partir de la estupenda canción de Guido Guinizelli [c. 1230-1276] “Al cor gentil rempaira sempre Amore” y que Dante sublimó en la figura, entre real y alegórica, de Beatriz. Y no es que Petrarca diese un paso atrás respecto a sus predecesores, sino que, siendo sus planteamientos profundos distintos de los de estos, el problema –dado que su amor no revestía un carácter alegórico, aunque se encontrase, por así decirlo, en simbiosis con la alegoría del laurel–, solo queda resuelto con la muerte y la beatitud de Laura, una beatitud en la que se atenúa el aparato alegórico mencionado y solo queda el alma de una mujer que ha amado y cuya virtud, movida por el deseo de su propia salvación y la de su amante, ha sacrificado a ella la satisfacción de sus instintos.<sup>35</sup>

Pozo Monsalve revela los efectos del amor que Reinaldo siente por Ángela, cuyas características son semejantes a las que se hallan en la poesía estilnovista y petrarquista con su asunto de un amor espiritual e interiorizado y, lo más importante, el considerar a la mujer como una figura celestial que pro-

---

34. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 56.

35. Ángel Crespo, “Introducción”, en Francesco Petrarca, *Cancionero*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 101.

voca un estado de sufrimiento porque nunca puede lograr totalmente su divinidad. De esta manera, el amor que Reinaldo muestra por Ángela funciona para elevar su estado espiritual. Indiscutiblemente, hay varias alusiones textuales a la figura de Laura del *Cancionero* de Petrarca. Martínez Fernández revela la importancia de esta intertextualidad: “Cualquier texto previo puede ser utilizado en la producción del nuevo texto, pero entra dentro de la práctica lógica el uso alusivo de textos conocidos para facilitar la interacción comunicativa con el receptor”.<sup>36</sup> Desde esta perspectiva, Pozo Monsalve implementa los tropos de la Laura de Petrarca en el personaje de Ángela, utilizando la técnica de alusión textual.

Más adelante en la narrativa, Reinaldo y Ángela están por casarse cuando estalla la guerra civil contra Veintemilla. Los novios tienen que aplazar su matrimonio a causa de la conflagración que involucra al país.<sup>37</sup> Como buen soldado, y sin temor, Reinaldo decide participar en la lucha de la restauración de su patria, tomando la posición que estaba destinada a su futuro suegro, don Carlos de Sandoval, sustituyéndolo, de esta manera, en la contienda, para que pudiera estar con su esposa e hija:

Mas, el destino no lo había decretado así, pues apenas había avanzado el ejército una jornada, cuando noticioso Reinaldo de que agregado a los expedicionarios fuera el padre de su prometida y cara Ángela, vuela en su seguimiento, le da alcance, y le insta, y le encarece que se vuelva al hogar doméstico, ofreciendo marchar él en lugar suyo.<sup>38</sup>

Esta valerosa acción denota el carácter moral de este protagonista y su sentido del deber y de responsabilidad; así, la sustitución demuestra y confirma las cualidades heroicas de Reinaldo.

La despedida y la partida de este a la guerra es difícil para Mercedes, la familia Sandoval y especialmente para Ángela. Al principio de su participación en las hostilidades, el protagonista recibe el título de comandante. En la narración sigue un paréntesis filosófico de la voz narrativa sobre los héroes de guerra y el papel de la dictadura de Veintemilla. Posteriormente, el ejército

---

36. J. E. Martínez, *La intertextualidad literaria*, p. 40.

37. A un lector serio de la literatura italiana, este hecho de la trama lo hace pensar en *Los novios*, novela histórica de Alessandro Manzoni, en la cual los prometidos, Renzo Tramaglino y Lucia Mondella no pueden casarse a causa de una serie de obstáculos.

38. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 34.

restaurador hace largas marchas para alcanzar la capital. A su llegada: “La población de Quito se despertó en este día, no al poético sonido de las campanas, sino al marcial retumbo del cañón que tronaba incesante”;<sup>39</sup> continuando con escenas bélicas, donde en un momento de conflicto el protagonista casi muere: “Una bala ha arrebatado el sombrero de la cabeza de Reinaldo, y flotan al viento sus cabellos. En tanto, alta la espada y con voz tonante, reanima a los batallones”;<sup>40</sup> mostrando su audacia y pura voluntad al arriesgar su vida en el campo de batalla junto con sus soldados y al enfrentarse a la guerra como un verdadero arquetípico líder marcial.

Al final del primer capítulo, aparece en la narración Marieta de Veintemilla, la sobrina guerrera del dictador, personaje histórico que combate en la batalla de Quito.<sup>41</sup> Aunque fue una persona real, que influyó en la vida política de Ecuador y en hechos de guerra verdaderos, la voz narrativa la califica más de una vez como “amazona”. Además, existe una fuerte semejanza entre ella y las mujeres guerreras como Marfisa (guerrera pagana que se convierte al cristianismo) y Bradamante (guerrera cristiana)<sup>42</sup> en los poemas épicos italianos. Las acciones de estas mujeres hacen fuerte eco en el texto de Pozo Monsalve, y sus hazañas heroicas son muy parecidas a las que Marieta ejecutó en la vida real y que se hallan representadas en el relato; hasta el punto que en algunos pasajes se llega a olvidar momentáneamente que Marieta no es una descendiente de estas dos atrevidas mujeres sobrehumanas, sino que fue un ser real que pasó, gracias a sus actos de valentía, a vivir como representación en las páginas de la ficción:

Era esta una mujer como ya lo hemos dicho hermosa y hechicera. Guárdale a su tío un extremado cariño, y no vaciló un momento en sacrificarse por él. Arenga a los batallones con todo el ardor de su alma llena de fuego; procura inspirarles el valor que rebosa en su pecho, y tiene la gloria de transmitirles su armamento. Le juran los soldados defender la Capital a costa de su sangre; ella les protesta estará a su lado, y, llena de arrebatador entusiasmo, promételes seguir una misma suerte.<sup>43</sup>

---

39. *Ibid.*, p. 41.

40. *Ibid.*, p. 43.

41. Cfr. la relación de estos hechos que hace Marieta de Veintemilla en *Páginas del Ecuador*, Lima, Imprenta Liberal de F. Masías y Cía., 1890, pp. 109-241.

42. En los poemas de caballería italianos esta guerrera tiene varios nombres parecidos: Bradamante, Bradiamante, Bradiamonte, Brandiamante y Brandimante.

43. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 40.

La guerrera Marieta tiene una belleza embriagadora junto con algunos aspectos enigmáticos; no tiene miedo a luchar, recibir una herida o morir por su patria; aunque es mujer, es un soldado ejemplar para los demás; e incluso, siendo la sobrina del dictador, tiene ganas de combatir solidariamente al lado de los otros militares, y si es necesario, perder la vida con ellos. De modo parecido, se ve la persistencia de Marfisa en la siguiente escena donde persigue a un enemigo en el *Orlando enamorado*:

No lo abandona la doncella altiva,  
Pero día y de noche sin fin a la caza  
Ni monte agreste, ni amplia costa  
Ni bosque, ni ciénaga nunca la entorpece  
Pero Frontalate, bestia ligera  
Le hacía inútil seguir sus huellas:  
Aquel buen caballo, que ha sido de Sacripante,  
Como un pájaro huye adelante de ella.<sup>44</sup>

En esta octava real, la guerrera Marfisa persigue durante quince días sin descansar al pagano Brunel, secuaz del rey de Fez. Su obstinación se hace evidente con la anáfora “ni” en los versos tres y cuatro. Ninguna clase de topografía es obstáculo para ella, ya que continúa incesantemente la búsqueda y el seguimiento de su adversario; pero Frontalate, el corcel robado a Brunel, hace que el enemigo se le escape a la guerrera.

En los breves momentos en que aparece Marieta en la novela de Pozo Monsalve, se nota una fuerza física semejante en su comportamiento a aquella de la guerrera ficticia renacentista. Parece que el personaje representado en la novela saliera directamente de un poema de caballería italiano. Además, realidad y ficción confluyen en la situación que impide las luchas en el campo de batalla: el anochecer. Los poetas italianos suelen usar esta técnica narrativa en sus cantos. Así: “[Marieta] precisó más sus esfuerzos, y consiguió sostenerse, a pesar del impetuoso ataque que por todas partes recibía, hasta que las sombras de la noche impidieron por completo la continuación de la lucha”.<sup>45</sup> La

---

44. “Non lo abandona la donzella altiera, / Ma giorno e notte senza fine il caccia, / Né monte alpestro, né grossa riviera, / Né selva, né palude mai lo impaccia. / Ma Frontalate, la bestia legiera, / Li facea indarno seguitar tal traccia: / Quel bon destrier, che fu di Sacripante, / Come un uccello a lei fugge davante”. M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, Libro II, Canto XV, Octava 67, p. 800.

45. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 48.

heroína de la novela rechaza con éxito las incesantes y violentas agresiones de sus adversarios, y la pelea cesa a la caída de la tarde.<sup>46</sup>

En un episodio del *Orlando furioso*, se observa la fuerza de la guerrera Marfisa y su semejanza con la Marieta de Pozo Monsalve:

Al que primero hirió le pasó el pecho,  
Cual si el triste llevárale desnudo,  
Y todo el peto le dejó deshecho,  
Y antes un grueso bien ferrado escudo.  
Tras la espalda una braza el fierro ha hecho  
Salir rojo, que el golpe fue tan crudo.  
Y le tiró ensartado así en la lanza,  
Y espada en mano á los demás se avanza.

Y un golpe de revés tiró al segundo  
Y otro de punta al que detrás venía;  
Con que a entrambos dejar hizo este mundo  
En menos que se dice ¡Ave María!  
¡Tan rápido fue el choque furibundo,  
Y tan estrecho aquel tropel corría!  
Mas Marfisa en romperlo es menos tarda,  
Que en abrir gruesa nave gran bombardá.

Varias picas en ella rotas fueron;  
Y tanto a aquellos golpes se conmueve,  
Cuantos robles fornidos se movieron,  
Del Favonio de Abril al soplo leve.  
Su coraza era tal, que no pudieron  
Dejar en su exterior rasguño breve;  
Pues su armadura toda es encantada,

---

46. El anochecer es un motivo común en la literatura de caballería italiana. El pasaje más conocido sobre este tema es el duelo entre Orlando y Agricane en el *Orlando enamorado*. “Ma poi che il sole avea passato il monte, / E cominciòse a fare il cel stellato, / Prima verso il re parlava il conte: –Che farem, –disse– che il giorno ne è andato? / Disse Agricane con parole pronte: –Ambo se poseremo in questo prato; / E domatina, come il giorno pare, / Ritornaremo insieme a battagliaire–. (Libro I, Canto XVIII, Octava 39). “Pero cuando el sol había pasado el monte / Y el cielo comenzó a cubrirse con estrellas, / Primero hacia el rey hablaba el conde: –¿Qué hacemos?, –dijo– que el día se fue. / Dijo Agricane con palabras listas: –Ambos nos ponemos en este prado; / Y mañana por la mañana, como el día aparece, / Regresamos juntos a combatir–. (Libro I, Canto XVIII, Octava 39).



Y en agua de la Estigia está templada.  
(Libro I, Canto XIX, 81-83)<sup>47</sup>

En la versión original de estas octavas, Marfisa es capaz de blandir su espada con un esfuerzo mayor al de cuatro hombres, produciendo miedo a los “mil” que la ven. La figura retórica de la hipérbole que se emplea, aumenta la tensión y la repetición del número la enfatiza. La guerrera asesina a los enemigos con su espada, manejándola con una facilidad impresionante, siendo capaz de penetrarla a través de un cuerpo entero. En los versos siete y ocho de la tercera octava citada, Marfisa lucha como “bombarde” o artillera, causando la total destrucción de sus adversarios. Este símil hace pensar en Marieta con su alma “llena de fuego”.<sup>48</sup>

Un evento que sucede a la guerrera Bradamante en el *Orlando enamorado* y a Marieta en *Entre el amor y el deber...* es la muerte de sus corceles. Las protagonistas comparten el mismo destino de perder sus caballos y ser testigos de su muerte.<sup>49</sup> Boiardo describe así la muerte de la bestia de Bradamante:

La doncella se quedó en el suelo,  
Que el corcel suyo fue dividido en dos partes.  
Sobre los demás el sarraceno aporrea;  
Roberto, el conde de Asti, ha visto:  
De un golpe todo fue partido incluso la silla.

---

47. “Il destrier, ch’avea andar trito e soave, / portò all’incontro la donzella in fretta, / che nel corso arrestò lancia sí grave, / che quattro uomini avriano a pena retta. / L’avea pur dinanzi al dismontar di nave / per la più salda in molte antenne eletta. / Il fier sembiante con ch’ella si mosse, / mille faccie imbiancò, mille cor scosse. / Aperse al primo che trovò, sí il petto, / che fôra assai che fosse stato nudo: / gli passò la corazza e il sopra-petto, / ma prima un ben ferrato e grosso scudo. / Dietro le spalle un braccio il ferro netto / si vide uscir: tanto fu il colpo crudo./ Quel fitto ne la lancia a dietro lassa, / e sopra gli altri a tutta briglia passa. // E diede d’urto a chi venía secondo, / et a chi terzo sí terribil botta, / che rotto ne la schena uscir del mondo / fe’ l’uno e l’altro, e de la sella a un’otta: / sí duro fu l’incontro e di tal pondo, / sí stretta insieme ne venía la frotta. / Ho veduto bombarde a quella guisa / le squadre aprir, che fe’ lo stuol Marfisa. L. Ariosto, *Orlando furioso*, Libro I, Canto XIX, Octavas 81-83, pp. 557-558. La traducción de estas octavas en español es de Capitán General D. Juan de la Pezuela, *Orlando furioso: Poema Heroico de Ludovico Ariosto*, v. 2, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883.

48. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 40.

49. Agradezco a Jo Ann Cavallo de Columbia University por su dirección sobre la referencia en el *Orlando enamorado*.

Entonces los dos fueron consternados,  
 Mirando el golpe con mucha tempestad:  
 Quien puede escapar, no se queda en aquel campo.<sup>50</sup>  
 (*Orlando enamorado*, Libro II, Canto 7, Octava 10)

El sarraceno, Rodamonte, mata violentamente el corcel de Bradamante y ella se encuentra en tierra sin cuadrúpedo. De este modo, hay indicios de poemas de caballería italianos en la pérdida del corcel de Marieta. Su animal muere cuando una bala perdida le quita la vida. Pozo Monsalve describe: “Algunos momentos había hablado apenas con ellos, cuando una bala enviada sin dirección, rompió la frente de su corcel, que cayó al suelo moribundo. Ordenó la joven que le trajeran otro, [...]”.<sup>51</sup> Esta situación no sucedió en la vida real, pero sí en la ficción; entonces, cabe preguntarse: ¿La muerte del corcel de Marieta es una resonancia intencional de los poemas épicos renacentistas italianos?

Siguiendo con la narración de *Entre el amor y el deber...*, eventualmente toda la familia Sandoval llega a estar encarcelada por orden del gobierno de Veintemilla; disposición llevada a cabo por un decreto gubernamental desempeñado por Luzán, el brazo derecho del dictador. Continuando con las similitudes, aquí podría decirse que el nombre de este militar de la ficción tiene una referencia en Lucifer, debido a sus malos hechos y al parecido etimológico entre los nombres: Luzán y Lucifer. Así, Reinaldo recibe el siguiente aviso en una carta de Carlos de Sandoval:

Querido Reinaldo: en este momento he sido apresado en unión de mi familia, como adicto a la causa restauradora, por un jefe del Dictador, apellidado Luzán. Se nos conduce a Cuenca, y no sé el resultado que allá tendremos.<sup>52</sup>

Después de leer el mensaje, Reinaldo y su amigo Federico van en dirección a Cuenca; mostrándose en la narración la amistad conmovedora entre

---

50. Onde rimase a terra la donzella, / Ché 'l suo destriero è in duo pezi partito. / Adosso a gli altri il saracin martella; / Roberto, il conte de Asti, ebbe cernito: / De un colpo il fende insino in su la sella. / Alor fu ciascaduno sbigotito, / Mirando il colpo di tanta tempesta: / Chi può fuggire, in quel campo non resta. (*Orlando enamorado*, Libro II, Canto 7, Octava 10)

51. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 48.

52. *Ibid.*, p. 63.

estos dos jóvenes y desarrollándose la trama paralela que existe entre el amor de Federico y Lucila y el de Reinaldo y Ángela. El primero muere en una batalla, y el protagonista lo encuentra con un medallón en la mano que contenía el retrato de su novia; pintura que posteriormente Reinaldo le devuelve a la joven.<sup>53</sup>

En la anterior representación se nota un fuerte eco de la presencia del texto epistolar italiano *Las últimas cartas de Jacobo Ortiz*<sup>54</sup> (1802, 1816, 1817). Además, la noción de la amistad aparece en la novela de Fóscolo porque el protagonista, Jacobo, escribe cartas a su amigo Lorenzo. Al final, el héroe de esta narración, Jacobo, se suicida con el retrato ensangrentado de su amada alrededor del cuello:

Le pendía del cuello el retrato de Teresa todo negro de sangre, que estaba propiamente limpio en el centro; y los labios ensangrentados de Jacobo hacen conjeturar que él en su dolor besase la imagen de su amiga.<sup>55</sup>

No obstante el tema del suicidio es parte de varios textos románticos, las semejanzas entre la muerte de los dos personajes: Federico y Jacobo, son bastante parecidas.

Antes de que muera Federico, Reinaldo y él se disfrazan para poder ver a la familia Sandoval; pero se enteran de que la llevan forzosamente a Gua-yaquil, lugar al que deciden seguir en persecución de Luzán, luego de que Reinaldo ve a Ángela momentáneamente. Los dos hombres jóvenes tratan de alcanzar al grupo, pero mientras los persiguen, un soldado de Veintemilla los ve y se pone en marcha para advertir a su superior.

---

53. Situación que la voz narrativa presenta: “[...] un objeto luminoso descolgado sobre el pecho inanimado de un cadáver, llamó la atención de Reinaldo. Acercóse a él; con inexplicable angustia, vieron sus espantados ojos que aquél debía ser el destrozado cadáver de su amigo, ya que el objeto luminoso que tenía en la mano era, nada menos, que el medallón de oro que contenía el retrato de Lucila”. *Ibid.*, p. 90.

54. En estas dos obras maestras románticas europeas, los protagonistas se suicidan. En la novela de Fóscolo, el suicidio es en parte una reacción a su amor imposible por Teresa y a la desilusión con Napoleón y el Tratado de Campoformio (1797), por la pérdida de Venecia y la de la parte del noreste de la península italiana que toman los austriacos.

55. “Gli pendeva dal collo il ritratto di Teresa tutto nero di sangue, se non che era alquanto polito nel mezzo; e le labbra insanguinate di Jacobo fanno congetturare ch’ei nell’agonia baciasse la immagine della sua amica”. U. Fóscolo, *Últimas cartas de Jacobo Ortiz*, p. 192.

El tema de la persecución, como sucede en la novela de Pozo Monsalve, aparece a menudo en los poemas épicos de caballería italianos. En los poemas de Boiardo y Ariosto, Angélica continuamente se fuga de sus seguidores. Pero en la novela ecuatoriana, la ausencia de Ángela es forzada; ya que Luzán se la lleva, junto con su familia, presa a Guayaquil, haciendo que Reinaldo los siga y tenga que superar numerosos obstáculos que no le permiten alcanzar a su amada.

Reinaldo y Federico persisten en su seguimiento de Luzán y sus soldados, produciéndose posteriormente un tiroteo entre los dos lados. Al final, Luzán y toda la familia Sandoval navegan alejándose del puerto poco antes de la llegada de los dos valientes jóvenes, quienes sienten gran aflicción: “Horrible angustia experimentaron viendo frustrado su ardiente anhelo, y allí se dejaron estar, hasta que el barco se hizo invisible a sus ojos nublados por el despecho”.<sup>56</sup>

En el tercer capítulo, Reinaldo y Federico viajan de la costa hacia el interior, llegando finalmente a Quito, ciudad caótica y bulliciosa. Como suele suceder en los poemas de caballería italianos, los enemigos se batan a duelo. Así, aunque este hecho sucedía en la vida real, en *Entre el amor y el deber...*, se representa cuando Reinaldo le escribe una carta a Luzán retándolo a duelo:

Señor Coronel Luzán:

La persona que ésta os dirige ama a la señorita Ángela de Sandoval más de lo que podrías figuraros; detesta, por tanto, odia y aborrece al infame que ha reducido a una prisión a esa virgen, destello de hermosura y dechado de virtudes y bondad. Sé, caballero, que vos la amáis también, y si sois digno de tal cosa, creo no rehusaréis cruzar conmigo un par de balas, a las cinco de la tarde de este día, en el lugar denominado M... Firmado – Reinaldo de San Miguel.<sup>57</sup>

Luzán acepta el reto con “agrado y placer”. Al presentarse ambos contendientes, se ven por primera vez; escogen sus armas y al final el malhechor Luzán muere de un balazo que le penetra el corazón. Esta y otras muertes suceden en los últimos dos capítulos de la novela, llegando a su ápice con el fallecimiento de Ángela de una fiebre incontrolable. El protagonista, además de este gran golpe, sufre otro al fallecer también Mercedes, su madre. El héroe

---

56. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 69.

57. *Ibid.*, p. 84.

casi no puede soportar el sufrimiento y contempla el suicidio, para de una vez por todas poner fin a sus penas. Este tema de quitarse la vida aparece en *Las últimas cartas de Jacobo Ortiz* de Ugo Fóscolo. Aunque Reinaldo no se suicida, existe similitud en la angustia que expresan tanto Jacobo como Reinaldo.

## GIACOMO LEOPARDI

Así como en los aspectos ya destacados, en diversos pasajes de *Entre el amor y el deber...*, también existen ecos de la poesía de Giacomo Leopardi, el poeta y filósofo italiano más importante del siglo XIX, cuyos cantos y reflexiones filosóficas representan un pesimismo cósmico junto con una constante e inquieta contemplación de su existencia en un mundo repulsivo. Además, el concepto del infinito es extremadamente importante en su poesía, y, de hecho, es el título “El infinito” de uno de sus poemas más conocidos:

Siempre querida me fue esta yerma colina,  
y este cerco, que tanta parte  
a la mirada excluye del último horizonte.  
Pero sentado y mirando, interminables  
espacios más allá de él, sobrehumanos  
silencios y su hondísima quietud,  
yo en mi pensamiento finjo; donde por poco  
el corazón no teme. Y como el viento  
que escucho susurrar entre las hojas, yo este  
silencio infinito a esta voz  
voy comparando: y me acuerdo de lo eterno  
y de las muertas estaciones, y la presente  
es viva, y el sonido de ella. Así a través de esta  
inmensidad se anega el pensamiento mío;  
y el naufragar me es dulce en este mar.<sup>58</sup>

---

58. “Sempre caro mi fu quest’ermo colle, / e questa siepe, che da tanta parte / dell’ultimo orizzonte il guardo esclude. / Ma sedendo e mirando, interinatti / spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo; ove per poco / il cor non si spaura. E come il vento / odo stormir tra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando: e mi sovvien l’eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei. Così tra questa / immensità s’annega il pensier mio; / e il naufragar m’è dolce in questo mare”. Giacomo Leopardi, *Canti*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 105-106.

Este poema, calificado por Leopardi como idilio, tiene como tema central un análisis de la totalidad del territorio natal y de las reflexiones mentales que la voz poética efectúa del eterno; en el que se ve una contemplación de la naturaleza y un paisaje particular. El hablante poético emplea el hábitat (la colina, el cerco, el viento y las plantas) para expresar sus sentimientos filosóficos del absoluto y su pensamiento de lo incalculable. Ahora, en la novela de Pozo Monsalve existe un episodio donde Reinaldo describe el infinito que está en la profundidad de los ojos de Ángela, en el cual hay una huella o un eco del idilio de Leopardi con referencias al ambiente en Gualaceo y a lo infinito del “fluido sobrehumano del amor”<sup>59</sup> en el siguiente párrafo:

Varias damas y caballeros paseaban en este momento en las afueras de Gualaceo, por una calle sombreada por eucaliptos, sauces, arrayanes y otros árboles. Reinaldo llevaba a Ángela apoyada lánguidamente en su brazo; los bellos ojos azules de la joven, adormidos ahora, fijáronse en Reinaldo con expresión infinita de ternura.<sup>60</sup>

Los ojos de Ángela miran a su prometido con una expresión de impecadero afecto. De esta manera, la naturaleza circunda a los novios y poco después, ella le profesa su amor a Reinaldo. Del mismo modo en que Leopardi naufraga dulcemente en el mar de sus pensamientos, Reinaldo se ahoga en el inmenso azul de los ojos de Ángela. La intertextualidad leopardiana en la novela ecuatoriana sigue la postura de Kristeva al reconocer textos existentes en una obra nueva con la ayuda semiótica del reconocimiento.<sup>61</sup> Graham Allen aclara este punto:

Si usamos el término ‘intertextualidad’ o el de ‘trasposición’ no es tan importante como reconocer que los textos no solamente utilizan unidades textuales previas sino que las trasforman y les dan lo que Kristeva califica de nueva posición *thetica* [el lenguaje del sujeto después de entrar en el orden simbólico].<sup>62</sup>

---

59. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 31.

60. *Ibid.*, p. 30.

61. “El texto literario es un producto semiótico porque consiste en la funcionalidad acumulada de sus elementos, que juegan a la vez como señales y como índices y síntomas. Muchas teorías críticas contemporáneas convergen en dar primacía al texto (la vieja crítica daba primacía al autor), concebido como discurso o enunciado complejo o como signo complejo”. J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, p. 30.

62. Allen Graham, *Intertextuality*, Londres, Routledge, 2000, p. 53.

De ahí que la comunicación que se halla en el sistema semiótico de la novela de Pozo Monsalve recuerde la de la poética de Leopardi.

Del mismo modo, existen otras referencias posibles al *Infinito* de Leopardi en *Entre el amor y el deber...*, una de ellas se encuentra en el momento en que Federico y Lucila se despiden para que él pueda regresar a luchar en la guerra. El joven le dice a su amada: “Tú fuiste, Lucila, mi puerto de salvación en las tempestades de la vida, cuando próximo me hallaba a naufragar en el mar del infortunio”.<sup>63</sup> En estas palabras se encuentra una referencia a Petrarca y a las tradiciones clásica, medieval y renacentista con la imagen del puerto.<sup>64</sup> Así, ella funciona como el locus de paz en el mar tempestuoso que es la vida de Federico; ya que este encuentra con su amada la tranquilidad que no existe en otro sitio. En el soneto CCCXVII del *Cancionero*, Petrarca escribe: “Seguro puerto había mostrado Amor / a mi tediosa tempestad funesta” (versos 1-2).<sup>65</sup> El puerto es el lugar de tranquilidad y de seguridad para la voz poética. Además, en la novela de Pozo Monsalve, la palabra *naufragar* hace una resonancia al poema de Leopardi. De este modo, el hombre sobrevive las miserias y el sufrimiento de la vida gracias a la amada.

Otra situación que recuerda la poesía leopardiana, en especial la del poema *L'infinito*, aparece cuando Reinaldo visita a Ángela por última vez antes de que ella muera y le dice:

Ángela amada, yo te ruego que enjugues esas lágrimas que me desesperan, no permitas que te deje llevando la idea de verte anegada en amargo llanto: el cielo ha permitido este fatal acontecimiento para acrisolar vuestras virtudes.<sup>66</sup>

De este modo, él trata de consolarla suplicándole que no llore por él, a la vez que defiende su participación en la guerra. La palabra *anegada* hace recordar el idilio de Leopardi. En vez de hundirse en un mar de pensamientos continuos, Ángela va a sumergirse en su llanto.

---

63. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 62.

64. Para más información sobre tempestades y puertos, véase: M. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento* Repertorio, pp. 225-230. “Aunque, de nuevo, la imagen implícita de la tempestad y de la idea del puerto como refugio, aparecerá, aparte de los casos señalados de la obra latina del escritor Aretino, donde hemos visto que la imagen y el tema resultan recurrentísimos”. *Ibid.*, pp. 226-227.

65. Francesco Petrarca, *Cancionero*, 1995, p. 532.

66. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 82.

## PETRARQUISMOS

Existen varios estudios de la presencia de este fenómeno literario en las letras mundiales a través de los siglos, y *Entre el amor y el deber...* es una muestra de este hecho. No hay manera de demostrar que Pozo Monsalve fuera lector de Petrarca, pero la presencia del estilo petrarquesco en algunos episodios y estrofas de su novela es incuestionable. Es posible que haya tenido acceso a los más conocidos seguidores e imitadores de Petrarca: Boscán, Garcilaso de la Vega, etc., y que haya aprendido las técnicas y la tradición petrarquista de esas obras. Martínez Fernández afirma sobre la posibilidad de esas influencias:

Convención y tradición van más allá del rasgo insólito o singular y atañen al uso colectivo. No se trata de un autor, de una obra, sino de sistemas. Decir, pongo por caso, que Petrarca o Sannazaro influyeron en Garcilaso es insuficiente, porque tales influencias previas, singulares y hasta genéticas que no se ocultan, forman parte del funcionamiento de muchos otros elementos en un “campo” o “sistema” total que podemos llamar el petrarquismo y dentro del cual no era preciso [...] que un petrarquista leyera a Petrarca para componer sonetos petrarquistas, siendo posible incluso el caso del poeta que petrarquizara sin saberlo.<sup>67</sup>

Así, lo que importa aquí es identificar dónde hay resonancias de la poética de Petrarca en la novela de Pozo Monsalve y, además, ver cómo el autor utiliza técnicas y elementos que fortalecen el uso de los petrarquismos. La lectura atenta destaca la manera en que la poética de Petrarca emerge diacrónicamente en la novela de Pozo Monsalve junto con sus tropos típicos de la mujer idealizada. Martínez Fernández elabora al respecto:

Otra operación fundamental es el estudio del texto dentro del conjunto de aquellos a los que está ligado (un poema de un cancionero, por ejemplo). Las relaciones entre textos se estudiaron en torno a las “fuentes”; hoy se habla de intertextualidad (cada obra transparente todas aquellas que la precedieron, etc.), de dialogismo, polifonía, términos de Bajtin.<sup>68</sup>

---

67. J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria...*, p. 50.

68. *Ibid.*, p. 31.



La voz narrativa desarrolla el tema de la imposibilidad de un amor cumplido entre Reinaldo y Ángela y Federico y Lucila. De manera parecida, muchas composiciones poéticas en el *Cancionero* de Petrarca muestran la incapacidad del hablante poético para expresarse completamente a causa de la inefabilidad de describir la totalidad de su amada Laura. Además, este expresa una constante imposibilidad de poseerla completamente. Massimo Lollini explica este fenómeno:

Lo ético de la escritura apunta a mostrar no solo cómo el sujeto que escribe no se da nunca en su plenitud, sino también como el objeto de su representación se problematiza en el interior del acto mismo de la escritura sin nunca poderse comprender de una manera completa.<sup>69</sup>

La imposibilidad de visualizar la plenitud de la amada, junto con su deliberada fragmentación, crean una situación que hace imposible que el hablante poético pueda tomar posesión de ella.

El uso de los petrarquismos se difunde en las descripciones de Ángela y Lucila a través de algunos episodios memorables de la novela. La impronta de la poética de Petrarca en Ecuador es innegable, y la difusión de esta tradición de imágenes poéticas es resonante en su literatura. De ahí que Roland Greene reconozca que los petrarquismos juegan un rol fundamental en la formación del discurso colonial en los distintos países americanos:

El discurso de amor no es simplemente interpersonal, como se podría esperar, sino político e imperial, y el petrarquismo, la convención de la escritura del amor no correspondido que provino del trabajo del poeta del siglo XIV, Francesco Petrarca, es uno de los discursos coloniales originales.<sup>70</sup>

Entonces, la tradición petrarquista crea una lírica y una prosa en el “Nuevo Mundo” que son una expresión del colonialismo literario. La concepción de la mujer ideal en numerosos textos de literatura transatlántica, utiliza las descripciones de la belleza femenina idealizada provenientes de este escritor medieval.

---

69. Massimo Lollini, “Scrittura e alterità in Francesco Petrarca”, en *Annali d’ Italianistica*, No. 19, 2001, p.78.

70. Roland Greene, *Unrequited Conquests. Love and Empire in the Colonial Americas*, Chicago, Chicago UP, 1999, p. 1.

Pozo Monsalve incorpora el lenguaje petrarquesco en el siguiente canto de Reinaldo dirigido a su amada; en él se observan numerosas apariencias y referencias al sistema lingüístico que conforma este fenómeno:

Más bella eres que la luna  
 Que da luz a tu balcón,  
 Y como el astro del día<sup>71</sup>  
 Alegras mi corazón.  
 Ángela, por quien suspiro,  
 Por quien modulo mis cantos:  
 Pon bálsamo en mis pesares  
 Que son amargos y tantos.  
 En esos plateados rayos  
 La luna su luz te envía;  
 Y para ti van con ellos  
 Ternuras del alma mía.  
 Despierta, dueño adorado,  
 A tus balcones asoma,  
 Y veré feliz tu imagen  
 Cual de cándida paloma.<sup>72</sup>  
 Ansío por un momento  
 Mirar tu serena frente;  
 Tu mirada en mi mirada,  
 Tu mano en mi mano ardiente.  
 Por contemplar esos ojos,  
 Esos luceros del día,  
 Regara mi sangre toda  
 A tus plantas, vida mía  
 Fuera dichoso, dichoso,  
 Si en vez de espinas y abrojos  
 Me hirieras, triunfadora,  
 Con los dardos de tus ojos.  
 Si supieras las congojas  
 Que llenan de horror mi vida,  
 No por amor, por consuelo,  
 Lloraras enternecida.

---

71. Para más información sobre el sol, véase: M. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento Repertorio*, pp. 495-510. "Con frecuencia se registra en las *Rime* petrarquescas la presentación, alusión y comparación de Laura, como término real, con la imagen del sol". *Ibid.*, p. 495.

72. Para más información sobre la paloma cfr. *ibid.*, pp. 317-321.

Y si una lágrima sola  
Por mí vertieras piadosa,  
Entonces mi vida fuera  
Como tu vida, dichosa.  
Ya los albores del día  
Asoman por el oriente,  
Ya la rosada mañana  
Muestra radiosa su frente.  
Y tú insensible a mis quejas,  
Feliz so el paterno techo,  
No te ablandas, aunque escuches  
Tristes ayes de mi pecho.  
Iré a cantar a otras puertas,  
A la luz de otros luceros,  
A pedir dulces caricias  
A otros ojos hechiceros.  
Quizá en extranjeras playas,  
Halle tras lejanos mares,  
En un nido otra paloma  
Que mitigue mis pesares.<sup>73</sup>

Los ecos petrarquistas reverberan fuertemente en todas estas estrofas; la hermosura de Ángela es divina; ella brilla como el sol y es más bella que la luna. El joven invoca a su amada más de una vez, y la llama por su nombre en la segunda estrofa. Reinaldo, como Petrarca en el *Cancionero*, quiere alivio de sus penas amorosas; para él, la amada es como una paloma, pájaro blanco y símbolo de la pureza; la quiere “mirar” y verla a los ojos; moriría por ella si fuera necesario; pero, a la vez, quiere misericordia y comprensión de parte de ella. La presencia de vocablos como: *espinas*, *abrojos* y *dardos* muestra un uso de intertextualidad de las características petrarquescas y de los tropos comunes que el poeta implementa abundantemente en su escritura.<sup>74</sup> Como sucede en diversos momentos en el *Cancionero*, la amada es insensible a las quejas del hablante poético. Así, en el soneto CXXXIII, en el cuarto verso de la prima cuarteta, el hablante dice: “vos, mi señora, no hacéis caso de esto”.<sup>75</sup> La mujer se vuelve triunfadora sobre los sentimientos de Reinaldo y muestra un amor no

---

73. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, pp. 51-53.

74. El soneto CXXXIII, “Amor m’ à posto come segno a strale” es particularmente relevante aquí en Á. Crespo, “Introducción”, en F. Petrarca, *Cancionero*, p. 324.

75. “Donna, mercè chiamando, et voi non cale”, F. Petrarca, *Cancionero*, CXXXIII, verso 4.

correspondido. En las últimas estrofas de este canto, Reinaldo expone frustración e indignación hacia su amada y la amenaza con ir a buscar otra ‘paloma’ que pueda consolarlo. Las últimas dos estrofas cambian el tono del canto. Reinaldo siente desesperación y le lanza la intimidación de abandonarla.

Otro soneto significativo en el *Cancionero* que describe la felicidad del enamoramiento del hablante poético, y que es parecido a los efectos que Ángela produce en Reinaldo, es el número XIII.<sup>76</sup> En este, Laura es la personificación del amor y su semblante es lo más bello en todo el mundo; así, ella emite una luz como aquella del sol y los rostros de las otras mujeres son como estrellas comparados con el suyo; de ahí que el enamorado bendiga el tiempo, el lugar y la hora en que se enamoró de ella. Petrarca quiere un amor casto y puro que pueda preparar su alma para una recompensa espiritual y eterna; semejante a lo que hace por Dante su amor por Beatriz, es decir, el amor por ella dirige al poeta a Dios.<sup>77</sup>

La poética petrarquista representa una gran fuente de posibilidades para la creatividad literaria. Petrarca utilizaba la técnica de la fragmentación de las varias partes del cuerpo femenino en su poesía.<sup>78</sup> En muchos poemas, el hablante poético de la obra de Petrarca hace una enumeración de los típicos

76. Cuando, entre las demás, de mi señora / viene, a veces, Amor en el semblante, / cuanto en belleza va ella por delante, / tanto crece el afán que me enamora. // Yo bendigo el lugar, y el tiempo y hora, / En que miré a una altura semejante / y digo: “Da las gracias, alma amante, / por ser de tanto honor merecedora. // De ella es el amoroso pensamiento / que, siguiéndolo, al sumo bien te envía, / teniendo en poco lo que el vulgo ansía; // de ella viene la osada gallardía / que te encamina al cielo, con aliento / tal que, esperando, ufano ya me siento”. Á. Crespo, “Introducción”, en F. Petrarca, *Cancionero*, p. 151.
77. “Beatriz en muchos sentidos es el opuesto de Laura. Ella es una mediadora, continuamente indicando más allá de sí misma a Dios. En casi todo el Paraíso, por ejemplo, el peregrino mira en sus ojos solo oblicuamente para que él vea lo que se queda más allá de ella. Los ojos de Laura, en comparación, son “espejos homicidas” en los cuales su amante narcisista encuentra la muerte espiritual. Cuando se traduce el tema en términos poéticos, se llega a la conclusión de que la mujer celebrada por Petrarca es una superficie brillante, un puro significante cuya exterioridad momentánea al poeta sirve como un punto de Arquímedes desde que puede crearse”. John Freccero, “The Fig Tree and the Laurel: Petrarch’s Poetics”, en Patricia Parker y David Quint, eds., *Literary Theory/Renaissance Texts*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986, pp. 29-30. Por supuesto utilizando Laura para mostrar su talento poético.
78. Véase el artículo de Nancy Vickers, “Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme”, *Critical Inquiry*, v. 8, No. 2, Writing and Sexual Difference, Winter 1981, pp. 265-279, donde la autora presenta una discusión profunda del tema de la fragmentación.

rasgos de la belleza femenina ideal. En *Entre el amor y el deber...*, en una escena en el segundo libro, Reinaldo describe varias partes físicas de su amada:

Ella arrancaba al piano acordes celestiales, mientras sus labios brotaban melodías empapadas de amor; sus manos, finas y bellas, rivalizaban en blancura con las teclas de marfil del instrumento: eran un ampo de nieve; rubias guedejas, perfumadas y ondulantes, caían sobre sus espaldas admirablemente modeladas. Su voz argentina se dejaba oír en raudales de dulzura [...] Estar al lado de la mujer amada, aspirando su aliento, mirando el fulgor de sus amados ojos, la voluptuosa ondulación de su casto seno.<sup>79</sup>

Es evidente que Reinaldo identifica a su amada no como figura completa sino más con sus partes individuales. De ella describe en un párrafo: los labios, las manos, las guedejas, la espalda, la voz, el aliento, los ojos y el seno. Todas estas descripciones permiten deconstruir a la mujer y no verla en su totalidad. Ángela, como Laura en el *Cancionero*, está presentada por partes. Siguiendo la tradición petrarquesca, la descripción de Reinaldo fortalece la importancia de dar ciertas características a la mujer idealizada, como en el soneto XC del *Cancionero*,<sup>80</sup> en él, Petrarca ofrece tropos comunes de la mujer idealizada: pelo rubio como el oro, ojos como luces, una cara educada, un paso divino y una voz sobrehumana.

La segunda manifestación poética en la novela de Monsalve se encuentra cuando Federico canta el amor que siente por Lucila. El tema recurrente de la fragmentación de la mujer amada aparece otra vez en los siguientes tercetos:

---

79. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, pp. 55-56.

John Freccero escribe al respecto: "Las virtudes [de Laura] y sus bellezas son esparcidas como los objetos de adoración fetiche: sus ojos y cabello son como oro y topacio sobre la nieve, mientras el perfil de su cara está perdido; sus dedos son como marfil y rosas o perlas orientales, sus ojos son las estrellas de los polos, sus brazos son ramas de diamantes. Como la poesía que la celebra, ella consigue inmortalidad al precio de la vitalidad e historicidad. Cada parte de ella tiene la importancia de su totalidad como persona; se queda la tarea del lector para hilar sus cualidades preciosas en una unidad idealizada". J. Freccero, "The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics", p. 29.

80. Al aura el pelo de oro ví esparcido / que en mil sedosos bucles lo volvía; / la dulce luz sobremanera ardía / de aquellos ojos que hoy tanta han perdido; // el rostro de cortés color teñido, / no sé si es cierto o falso, ver creía: / si en mi pecho amorosa yesca había, / ¿quién, porque ardió, se siente sorprendido? // No era su caminar cosa mortal, / sino de forma angélica; y sonaba / su voz como no suena voz humana. // A un celestial espíritu miraba, / A un sol vivo; y si ya no fuese igual, / Porque distienda el arco no me sana. Á. Crespo, "Introducción", en F. Petrarca, *Cancionero*, p. 262.

Morena de ojos fulgentes,  
 De tez sonrosada y pura,  
 Es mi querida;  
 Única estrella que alumbra  
 La oscura y lóbrega noche  
 De mi vida.  
 Es cual aurora del cielo  
 Y ondina de nuestros ríos  
 Mi hechicera;  
 Mariposa en los vergeles,  
 Y entre las flores de Mayo  
 La primera.  
 Ilusión de mi esperanza  
 Arcángel de mi destino  
 Eres, hermosa;  
 Lira de inspiradas cuerdas,  
 Paloma de nuestros valles  
 Candorosa.  
 Panal de miel perfumado,  
 Raudal de tiernos afectos,  
 Eres, Elisa.  
 Flor bañada de rocío,  
 Inclinada en linfa pura  
 Por la brisa.<sup>81</sup>

Federico canta la belleza de su amada Lucila. La presencia de la vihuela y el canto es importante porque fortalece la musicalidad de las estrofas. Las varias composiciones poéticas en el *Cancionero* de Petrarca debieron haber sido acompañadas con música. Así, la amada de las estrofas aparece como la mujer ideal petrarquesca, salvo que aquí es morena; Federico canta sobre sus ojos brillantes que son, otra vez, como dos estrellas, y su tez, que tiene, como ya se notó antes en la octava de Boiardo, los dos colores tradicionales: el blanco y el sonrosado. De esta manera, Federico utiliza la naturaleza en todas sus formas para cantarle a la amada. Ella ocupa distintos lugares y se vuelve diferentes personas y entidades: ninfa, hechicera, arcángel, Elisa; además de tomar otras formas: estrella, aurora, mariposa, lira, paloma, panal, raudal, flor. Todo esto podría simbolizar que la mente de Reinaldo se ocupa de Lucila tanto como ella aparece omnipresente en las personas y los objetos del canto.

---

81. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, pp. 78-79.

La brisa es un elemento extremadamente importante en la poesía petrarquesca porque es el símbolo de la amada de Petrarca y el aura representa un juego de palabras con el nombre 'Laura'. No es un accidente que este canto en la novela de Pozo Monsalve termine con la imagen de una flor sujeta a los placeres y a los caprichos del viento. Además, el soneto XC anteriormente presentado, comienza con el verso, "Al aura el pelo de oro vi esparcido". Ángel Crespo escribe el significado de la brisa: "[...] dígase otro tanto de la identificación, en principio de origen fonético, de Laura con l'aura, es decir, el aire, que termina por hacer de la amada un elemento vivificador del poeta".<sup>82</sup> La novela misma termina con un apóstrofe de Reinaldo al Ecuador, junto con la presencia de algunas brisas que seguramente simbolizan lo imprevisible y evocan el recuerdo de Ángela. Reinaldo dice: "Ojalá, Ecuador idolatrado, [...], que las brisas de tu horizonte, sean brisas de ventura, y que un porvenir brillante y glorioso te haga tan feliz cual mi corazón ansía".<sup>83</sup>

## CONCLUSIÓN

En estas páginas se realizó un análisis de los ecos de la literatura italiana en *Entre el amor y el deber...* de Teófilo Pozo Monsalve. Se han destacado diversas referencias y la noción de intertextualidad genettiana así como su concepción de la relación y de la copresencia entre dos o más textos para señalar la manera en que la novela se relaciona con el canon literario italiano y la poesía italianizante. Martínez Fernández explica: "[El] conocimiento intertextual se activa mediante un proceso de mediación (intervención subjetiva) mayor o menor según el número y los tipos de textos anteriores utilizados en el procesamiento del textual actual".<sup>84</sup> Evidentemente, Pozo Monsalve tenía un conocimiento de las letras italianas, porque el uso de la poética petrarquesca, las referencias a los poemas épicos de caballería renacentistas y la fuerte resonancia de las letras italianas del siglo XIX son elementos notables en la composición de la novela. Además, es muy posible que Reinaldo muestre una fuerte semejanza autobiográfica con el autor; ya que él es el prototipo de la figura del héroe romántico, del intelectual introspectivo, del soldado patrió-

---

82. Á. Crespo, "Introducción", en F. Petrarca, *Cancionero*, pp. 96-97.

83. T. Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber...*, p. 98.

84. J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria...*, p. 38.

tico y del amante apasionado que busca significado en su existencia atormentada. A fin de cuentas, quiere serenidad y expiación para sus aflicciones amorosas.

El amor entre Reinaldo y Ángela es verdadero pero nunca se cumple; incluso la misma naturaleza aparece con un sentido místico y simbólico que hace de la novela un símbolo de su época y del estilo romántico; en el cual, los petrarquismos a la vez que contribuyen a realzar el tipo de amor representado, muestran la imitación y la recreación de las imágenes poéticas de la Laura del *Cancionero*. De esta manera, la presencia de la literatura italiana reverbera en toda la obra de Pozo Monsalve, por lo que puede inferirse que el joven ecuatoriano era un buen lector y estaba versado directa o indirectamente en el fenómeno de los petrarquismos y de la tradición literaria italiana, los cuales se hacen evidentes por medio de la intertextualidad que se identifica en *Entre el amor y el deber*. ☞

Fecha de recepción: 14 enero 2011  
Fecha de aceptación: 14 marzo 2011

## Bibliografía

- Agoglia, Rodolfo (estudio introductorio y selección), *Pensamiento romántico ecuatoriano*, Quito, Banco Central del Ecuador/Corporación Editora Nacional, 1980.
- Allen, Graham, *Intertextuality*, Londres, Routledge, 2000.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, edit. Lanfranco Caretti, 2 v., Torino, Giulio Einaudi, 1992.
- Barthes, Roland, "Texte (théorie du)", en *Encyclopaedia Universalis XV*, París, 1968, pp. 1013-1017.
- Boiardo, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, edit. Ricardo Bruscaagli, 2 v., Torino, Giulio Einaudi, 1995.
- Cavallo, Jo Ann, *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso: From Public Duty to Private Pleasure*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.
- Crespo, Ángel, "Introducción", en Francesco Petrarca, *Cancionero*, trad. Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Fóscolo, Ugo, *Ultime lettere di Jacobo Ortiz*, Milano, Rizzoli Libri, 1998.
- *Últimas cartas de Jacobo Ortiz*, trad. Stella Mastrangelo Puech, México D.F., Conaculta, 2000.
- Freccero, John, "The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics", en Patricia Parker y David Quint, eds., *Literary Theory/Renaissance Texts*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1986, pp. 20-32.
- Gérard, Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trad. Channa Newman y Claude Doubinsky, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.



- Greene, Roland, *Unrequited Conquests. Love and Empire in the Colonial Americas*, Chicago, Chicago University Press, 1999.
- Kristeva, Julia, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969.
- Leopardi, Giacomo, *Canti*, edit. Niccolò Gallo y Cesare Garbali, Torino, Einaudi, 1993.
- Lewis, C.S., *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Londres, Oxford University Press, 1977.
- Lloret Bastidas, Antonio, “Apéndice”, en Teófilo Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber: Escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, Cuenca, Municipalidad de Cuenca, 1986.
- Lollini, Massimo, “En el centenario de la novela cuencana de la Restauración”, en Teófilo Pozo Monsalve, *Entre el amor y el deber: Escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, Cuenca, Municipalidad de Cuenca, 1986.
- “Scrittura e alterità in Francesco Petrarca”, en *Annali d’Italianistica*, No. 19, 2001, pp. 71-91.
- Manfredi, Valerio, y Máximo Foreword, *Last Letters of Jacobo Ortiz*, By Ugo Fóscolo, Londres, Hesperus Press Limited, 2002.
- Manzoni, Alessandro, *I Promessi Sposi: Storia Milanese del secolo XVII scoperta e rifatta*, Milano, Oscar Mondadori, 1990.
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Navarrete, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Editorial Gredos, 1997.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Intro. Alberto Chiari, Milano, Oscar Mondadori, 1985.
- *Cancionero*, trad. Ángel Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Pezuela, Capitán General D. Juan de la, traducción, *Orlando furioso: poema heroico de Ludovico Ariosto*, v. 2, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883.
- Pozo Monsalve, Teófilo, *Entre el amor y el deber: escenas de la campaña de 1882 y 1883 en el Ecuador*, edit. Antonio Lloret Bastidas, Cuenca, Municipalidad de Cuenca, 1986.
- Reynolds, Barbara, Introducción y traducción, *Orlando furioso (The Frenzy of Orland): A Romantic Epic by Ludovico Ariosto*, v. I & II, London, Penguin Books, 1975.
- Sorolla, M. Pilar Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- Spindler, Frank MacDonald, *Nineteenth Century Ecuador: A Historical Introduction*, Fairfax, Virginia, George Mason University Press, 1987.
- Vickers, Nancy J., “Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme”, en *Critical Inquiry*, v. 8, No. 2, *Writing and Sexual Difference*, Winter, 1981, pp. 265-279.