

HUELLAS DE AUTORES INGLESES EN LA
LUCÍA MIRANDA DE EDUARDA MANSILLA

POR

CLAUDIA TERESA PELOSSI

Y

MARÍA LAURA PÉREZ GRAS

La novela histórica *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla (1860), recrea el mito protonacional que relata la llegada a América de la joven española que le da el nombre a la obra, junto con la expedición al mando de Sebastián Caboto en 1526.

Hoy se conoce que ninguna mujer formó parte de aquella empresa, porque el emperador Carlos V lo había prohibido expresamente y los registros lo confirman. Sin embargo, Eduarda Mansilla relata estos acontecimientos como históricos, al igual que muchos de sus contemporáneos, por desconocer su origen ficcional. En ri-

gor, la escritora Rosa Guerra publicó una novela sobre este mito, con el mismo título y en el mismo año que Mansilla.

La edición prologada y anotada de la novela *Lucía Miranda*, que María Rosa Lojo dirigió y elaboró con la colaboración de nuestro grupo de investigadoras, compuesto por Hebe Molina, Marina Guidotti, Silvia Vallejo, Claudia Pellosi y María Laura Pérez Gras, presenta un seguimiento exhaustivo del mito en la literatura desde su primera aparición en La Argentina manuscrita de Ruy Díaz de Guzmán en 1612, hasta la novela homónima de Hugo Wast en

1929. Esta edición se realizó en el marco de un convenio entre la Universidad del Salvador y la Universidad Católica de Eichstätt, Alemania, y será publicada en la colección T.e.c.i. (Textos y estudios coloniales y de la independencia) Editorial Iberoamericana-Veruert.

Nuestro propósito en esta ocasión es dejar constancia de la magnitud y difusión de este mito al trasladarnos a las letras inglesas y hallarlo, en huellas y ecos, en dos obras anteriores a la novela de Mansilla: la comedia *La Tempestad*, de William Shakespeare (1611), y la tragedia *Mangora, King of Timbusians, or The Faithful Couple*, de Sir Thomas Moore (1718); y plantear la intertextualidad entre estas dos obras inglesas y la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla.

No podemos demostrar cómo Shakespeare llegó a conocer el mito de Lucía Miranda, debido a que la composición de Ruy Díaz fue terminada hacia 1612 y la de Shakes-

peare en 1611. Incluso, el mito no aparece en imprenta hasta 1673, en que es recogido por la Historia jesuítica de Nicolás Del Techo, titulada *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, publicada originalmente en latín. Sin embargo, es probable que Shakespeare haya oído esta historia, debido a que los acontecimientos originarios se remontan a la expedición de Sebastián Caboto de 1526. En cuanto a Eduarda Mansilla, es muy factible que haya leído *La Tempestad*, porque conocía la obra de Shakespeare, ya que utilizó versos de *Hamlet* y *Macbeth* en dos epígrafos de su novela. Además, sabemos que era ávida lectora y dominaba la lengua inglesa.

Más allá de dichas especulaciones, los estudiosos no han dejado de observar posibles relaciones intertextuales entre *La tempestad* y la novela *Lucía Miranda*, ya que existen numerosos puntos de contacto.

En primer lugar, el nombre de la protagonista de la come-

dia, Miranda, coincide con el patronímico de Lucía. En su prólogo a las Obras completas de Shakespeare, el crítico español Astrana Marín (1974) plantea la hipótesis de que el nombre de Miranda en *La tempestad* provenga de la lectura de las *Relaciones sobre la conquista y colonización de América*. Como prueba de esto afirma que ese nombre se conocía hasta ese momento como apellido y que, por lo tanto, la elección del autor inglés podría basarse en el conocimiento de la protagonista del mito. En general, la crítica shakespeariana sostiene, por el contrario, que salvo la eventual aparición de alguna evidencia concreta, debe desestimarse la influencia del texto de Ruy Díaz sobre *La tempestad*. Agrega que el nombre puede tratarse simplemente de una resonancia etimológica latina: Miranda, «la que debe o merece ser admirada» (de mirari) y que por ello no existe necesidad de ningún «préstamo» de Ruy Díaz de Guzmán.

En cuanto a la personalidad y a la educación de las protagonistas de dichas obras de Shakespeare y de Mansilla, existen rasgos comunes. Ambas han sido educadas por un preceptor. Miranda ha recibido directamente de su padre una educación superior a la de las mujeres de su época. Lucía, a su vez, recibe la suya de Fray Pablo, quien la acompaña hasta su viaje a América y la ayuda a convertirse en una mujer virtuosa. Ambas se nos presentan como figuras idealizadas y angelicales, depositarias de las máximas virtudes femeninas de su tiempo, como honradez, pureza, sinceridad, sumisión, y se convierten en compañeras incondicionales del hombre amado.

Por otro lado, las dos poseen la llave del lenguaje y realizan una labor educativa con los «salvajes» privados de los bienes de la civilización; Lucía, con los timbués, de quien es su primera intérprete, y Miranda, con Calibán.

Cabe destacar el papel fundamental que juega el amor en

ambas figuras femeninas. Se trata para ellas de un sentimiento casto y puro, y que, necesariamente, culmina en el matrimonio, previa salvaguarda de la virginidad. Ambos amantes, Fernando y Sebastián, se entregan a sus amadas en cuerpo y alma, son protectores, tiernos y respetuosos, y parecen manejarse con los típicos códigos del amor cortés. Además, ambas jóvenes son objeto de las miradas lascivas de los nativos, Calibán y Siripo, quienes intentarán ejercer la violencia sexual sobre sus cuerpos, dotados de extraordinaria belleza y encanto. El hijo de la bruja Sycorax está menos prendado de la virtud de Miranda que los hermanos tímidos de las cualidades de Lucía: él quiere ante todo «poblar la isla de Calibanes» (vid. Shakespeare 1997, Acto I, escena II) para recuperar su territorio. Es por ello que a este personaje se lo asocia con el principio de la tierra, mientras que a Ariel, su enemigo invisible, se lo asocia con el aire. Ariel significa en hebreo,

«león de Dios»: «Estamos guardando vuestro sueño cuando ha resonado un sordo rugido como de toros, o más bien de leones», asevera Sebastián, cuando escucha extrañado su voz (vid. Shakespeare 1997, Acto II, Escena I).

En el plano argumental, aparecen en ambas obras la rivalidad entre hermanos. En *La tempestad*, Antonio ha usurpado a su hermano Próspero el ducado de Milán y lo ha obligado a exiliarse en una isla desierta, junto con su pequeña hija de apenas tres años. La envidia y la ambición desmedida –tal como se da en Siripo– han constituido el móvil de los actos de Antonio. Sin embargo, a pesar de la traición, el ex duque perdona a su hermano, demostrando magnanimidad y deseo de conciliación. En *Lucía Miranda*, la situación es similar, con la diferencia de que la rivalidad entre Siripo y Marangoré va acrecentándose a lo largo de la obra, mientras que en la comedia, es anterior a los hechos planteados. En *Lucía Miran-*

da, los gemelos aparecen como personajes antagónicos. Siripo se muestra diestro en el manejo de las armas, como su hermano, pero a diferencia de éste no posee el mismo atractivo: mientras uno es franco y hábil en el hablar, el otro es esquivo y reservado; físicamente Marangoré lo supera en belleza de formas, mientras que Siripo es «contrahecho y desairado», poco dotado por la naturaleza, como Calibán. La temática del cainismo va abriéndose paso: la envidia y el resentimiento del menos dotado lo llevará a elaborar un plan para eliminar al que todos consideran superior. Próspero no logra matar a su hermano, puesto que éste goza de gran reputación, por lo que se conforma con su alejamiento; en cambio Siripo llega al fratricidio. El indio timbú da muestras de su bajeza moral en reiteradas oportunidades; por ejemplo, es el único que no demuestra piedad hacia la india cautiva del bando contrario, mientras que los otros están dispuestos a perdonarle la

vida. Y así, se van perfilando sus verdaderos rasgos: es frío, pérfido, astuto, y finge no conocer el español para tomar distancia del grupo y manejarse sin trabas. Sigilosamente, termina convirtiéndose en la serpiente tentadora que, para arrojar a Marangoré a la perdición, lo va convenciendo con palabras fuertemente persuasivas de la necesidad de adueñarse de Lucía. Una vez muerto el heredero en la refriega, Siripo se apropia del doble botín usurpado: el poder político de la tribu y el poder sexual ejercido sobre el cuerpo femenino deseado por ambos.

El contexto del viaje constituye un punto de contacto importante entre el mito original y la obra de Shakespeare: se relatan la tempestad y el encuentro entre europeos y nativos en un territorio desconocido y exótico. María Rosa Lojo sostiene en la Introducción a la novela que seguramente Shakespeare conoció estos periplos a través de las crónicas de viajes de la época,

sobre todo de la de Antonio de Pigafetta, cronista del viaje de Magallanes, que fue traducido al inglés en *The History of Travayle in the West and East Indies* (1577). Esto se puede demostrar por la utilización de varios nombres españoles para los personajes de *La Tempestad* y, sobre todo, por la mención de «Setebos», demonio de los indios patagones que es nombrado en la crónica de Pigafetta. Calibán, a su vez, aclara que Setebos es el dios de su madre (vid. Shakespeare Acto I, Escena II). Hay secuencias escénicas que evocan anécdotas habituales de exploración, como la recepción de extranjeros como dioses y su ofrecimiento de licor a los nativos (vid. Shakespeare, Acto II, Escena II), donde Calibán se ofrece para servir a Trínculo y a Esteban, después de haber probado el vino que le dieron. Por otra parte, el naufragio ocurrido en 1609 durante un viaje a las Bermudas, que se relata en una carta de William Strachey y que se difundió como: «A True Re-

portory of the Wreck and Redemption of Sir Thomas Gates, Knight» (1610), fue de gran influencia para la última obra de Shakespeare, entre otros relatos de su tipo, y encuentra su eco en la tormenta que deben sobrellevar las naves al mando de Caboto antes de alcanzar tierra firme en la novela de Mansilla.

Más allá de la intertextualidad de *La Tempestad* con el capítulo cuarto de *Noches de invierno* del escritor navarro Antonio de Eslava (1609) denominado «Do se cuenta la soberbia del rey Nicéforo, y incendio de sus naves y la arte mágica del rey Dárdano», que pasa sobre todo por lo argumental y el empleo de lo maravilloso, hay en esta obra de Shakespeare una preocupación original e irrefutable por el tema de la conquista de América.

Esta problemática es contemporánea de Shakespeare y su última pieza literaria puede ser leída como un estudio antropológico y filosófico acerca del encuentro entre el Vie-

jo y el Nuevo Mundo. El dilema metafísico que causó el descubrimiento de otra forma de existencia está planteado desde el comienzo de la obra: Próspero es el conquistador que ha llegado a la isla y se ha proclamado dueño de todo, porque se considera más sabio y virtuoso, y ontológicamente superior a Calibán, quien ha habitado la isla desde su nacimiento y ha sido su único heredero. Próspero lo insulta y lo degrada, dirigiéndose a él con apelativos como «ponzoñoso esclavo», «engendro del demonio», «infame», «esclavo archiembustero», «basura», y le enseña su lengua para luego poder someterlo a través de ella. El personaje de Calibán es profundamente complejo, ya que por un lado, podríamos ver en él al amerindio colonizado y esclavizado, a quien privan de sus tierras y le imponen una lengua extraña. Pero, por el otro, también refleja la visión negativa del indígena como salvaje y primitivo (su nombre deriva de caníbal). Ante los ojos atónitos del

conquistador, lo otro, lo diferente se presenta como monstruoso. En palabras tomadas de Todorov, los otros se presentan como aquellos «desconocidos, extranjeros que, en el caso límite, dudo en reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie» (Todorov 2003,13).

Calibán encarna, entonces, la figura del «salvaje malo», mientras que la visión positiva, la de la utopía del «hombre natural», la del «salvaje bueno» se ve reflejada, en *La tempestad*, en el discurso de Gonzalo, portavoz del humanismo renacentista. (vid. Shakespeare 1997, Acto II, escena I). En dicha escena, ante la desesperación de Alonso por la presunta muerte de su hijo, el generoso consejero trata de entretenerlo, describiendo su concepción de una república ideal, verdadero «reino al revés». El discurso está tomado literalmente del capítulo «De los caníbales» de los *Ensayos de Montaigne*. En ambas obras, se plantea la posibilidad de una nación aleja-

da de los cánones de la civilización, exenta de desigualdades sociales y económicas, puesto que no existirían ricos ni pobres, ni jerarquías basadas en vasallos y señores. Tampoco habría herencias y los seres humanos vivirían ociosos, porque la madre naturaleza ofrecería todo lo necesario sin esfuerzo alguno. Por consiguiente, las actividades económicas como el comercio o las tareas agrícolas para producir trigo o vino quedarían desterradas, y todo metal o moneda carecería de sentido. Tampoco sería necesaria la presencia de jueces para dirimir pleitos, ya que para Montaigne, vocablos como «mentira», «traición», «envidia», «avaricia» serían inauditos. Por otra parte, el conocimiento de las letras o de los números, o de cualquier otro estudio, no tendría ningún asidero. Es decir que lo que se plantea es la antigua oposición entre naturaleza y civilización, desde una perspectiva utópica.

Esta dicotomía «salvaje bueno - salvaje malo», atraviesa

también la novela *Lucía Miranda*, y se da no sólo en el plano individual, como ya vimos en la antítesis Siripo- Marangoré, sino también en el plano social. Los timbúes son los buenos salvajes que, si bien portan armas, no parecen dispuestos a hostilidad alguna, reciben a los españoles con suma cordialidad y se muestran moderados en sus costumbres. Frente a estos, los charrúas, en cambio, son feroces y belicosos, y los timbúes se sirven de los españoles para poder exterminarlos y mantener así la paz y el orden. Sin embargo, si observamos detenidamente, en la novela de Mansilla, los buenos salvajes de los timbúes distan bastante del ideal de Montaigne. Ellos no viven a su antojo por la pampa, sino que aparecen sometidos a pautas bastante rígidas. Eduarda Mansilla se detiene muy especialmente en el relato de las costumbres de estos indígenas. Se observa en ellos una estricta jerarquía social y política basada en la figura del cacique Carripilum,

quien posee un poder omnívoro y un heredero, su hijo Marangoré. La naturaleza, si bien se muestra pródiga, exige una estricta organización para obtener sus frutos, de ahí la actividad reglada de las cacerías y de la pesca, a la que se le suma el riesgo de morir exterminado en cualquier momento por una tribu enemiga.

Shakespeare pone en escena el enfrentamiento de estos puntos de vista como una disputa de poder entre dominantes y dominados, traidores y traicionados, que termina en una «mágica» restauración del orden, en la que el poderoso recupera su lugar y el sometido sigue obedeciendo. En la novela *Lucía Miranda*, esa restauración del orden no es posible. Eduarda Mansilla sabe que la conquista se ha llevado a cabo de una manera sangrienta: hubo matanzas, malos, cautiverios y exterminios. El debate está más vigente que nunca en el momento en que escribe la novela, exactamente veinte años antes de lo que se recordaría en la historia

como la Campaña al Desierto de 1880. En este sentido, afirma Lojo en la Introducción (2006) que la posición de los hermanos Mansilla resulta excéntrica para el pensamiento hegemónico de la clase dirigente de su tiempo, ya que cuestionan las excelencias de un proyecto civilizador que implicaría hacer «tabla rasa» de las viejas formas culturales hispanocriollas, y relegar a favor del inmigrante a la población nativa (aborigen, afroargentina, mestiza).

Otra obra de las letras inglesas que presenta relaciones intertextuales con la novela de Mansilla es la tragedia *Mangora, King of the Timbusians, or The Faithful Couple*, de Sir Thomas Moore (1718). Es, en rigor, otra versión del mito de Lucía Miranda anterior a la novela que nos ocupa. Creemos que Moore conoció la obra por la crónica de Nicolás Del Techo, que para ese entonces ya estaba publicada en latín, aunque los textos presenten ciertas diferencias.

Es necesario remarcar que Sir Thomas Moore no debe confundirse con el autor de *The Loves of the Angels*, poema que Mansilla cita en varios epígrafes de distintos capítulos de su novela. Este Thomas Moore, autor de *Los amores de los ángeles* nació en Dublin en 1779 y fue amigo personal y biógrafo de Lord Byron. En cambio, el Thomas Moore que nos atañe nació en Surrey en 1663 y fue nombrado caballero por el rey Jorge I. Su tragedia *Mangora, king of the Timbusians* fue muy criticada después de su representación en el Lincoln's Inn Fields Theatre el 14 de diciembre de 1717.

La obra de Moore tiene algunas coincidencias con la de Eduarda Mansilla. Sin embargo, no alcanza su calidad estética y se aleja de lo histórico a través de ciertas incoherencias y anacronismos propios de los autores que escriben sobre aquello que desconocen. Para dar algunos ejemplos de estos desaciertos podemos mencionar la descripción de la corte de los timbúes como lu-

josa, deslumbrante, llena de riquezas de oro y plata, cuando, en realidad, Eduarda Mansilla y la mayoría de los cronistas anteriores y posteriores a ella hablan de una pampa austera, desértica y de gente nómada y despojada. En cuanto a las riquezas, no dejan de mencionarse en la novela y las crónicas los rumores que nunca fueron probados acerca de los tesoros de la ciudad de los Césares. Más bien, los conquistados encontraron pobreza, hambre y desamparo en las inhóspitas tierras pampeanas. Por otra parte, los timbúes en la tragedia de Moore son descriptos como pomposos aborígenes africanos, de tez negra en lugar de cobriza, en completo contraste con los de Mansilla, que apenas adornaban sus cuerpos con plumas y cuentas de vidrios de colores.

Los puntos de contacto entre la tragedia inglesa y la novela se centran en el desdoblamiento de los hermanos: Mangoré y Siripo pasan a ser Mangora y Siripus en la obra de

Moore. Se mantiene la dicotomía del indio noble frente al salvaje brutal. También se repite la maquinación secreta de Siripus contra su hermano, que lo lleva a la traición y el fratricidio. Lo que varía en la tragedia es que el desdoblamiento se extiende y abarca a todos los personajes principales. La heroína, Lucy, encuentra un doble especular en su hermana Isabella, que la secunda en virtuosidad y belleza. Los enamorados también aparecen de a pares: el joven Hurtado tiene un amigo, Mosquera, quien ganará el corazón de Isabella, por encima de la voluntad de don Nuño de Lara, su fiel pretendiente. Otra diferencia sustancial es que el primero de los hermanos en prendarse de las cualidades de Lucía es Siripus y no Mangora. Un detalle interesante es que lo que más cautiva a Siripus es la voz de Lucy. Esta característica de la heroína de ser quien domina las lenguas y despliega habilidades innatas para la docencia y la persuasión se repite tanto en la

Lucía de Mansilla como en la de Rosa Guerra y la acerca a la figura de Santa Lucía con la que se la ha asociado en repetidas oportunidades.

Tanto en la tragedia inglesa como en la novela, encontramos un sacerdote cristiano, un hechicero indígena y un dios aborigen relacionado con lo demoníaco. Sin embargo, el tratamiento de estos personajes es muy diferente en cada obra. En la novela, Fray Pablo es un ser culto, virtuoso, noble y valiente que no responde ciegamente a las estructuras y jerarquías eclesiásticas, sino que está dispuesto a romper con ellas a favor de la evangelización a través de la caridad. Pero, sobre todo, es la figura paternal que eleva a la joven y huérfana Lucía de los injustos condicionamientos que sufrían las mujeres de su época hasta hacer de ella una mujer excepcional. Los valores religiosos de la cultura española son destacados en la novela y la misión evangelizadora de la Conquista es clara en la figura de Lucía, como por

tadora de la palabra sagrada al Nuevo Mundo. En claro contraste con esta imagen, el Fraile Jacques, en la pieza teatral de Moore, es una parodia burlesca que encierra una degradación de la imagen del clero cristiano de la pluma de un autor protestante. El nombre Jacques remite al de Santiago que es el santo emblemático de las peregrinaciones españolas y de la lucha contra la herejía. En esta figura, Moore destorna lo sagrado español y expresa su visión de la Conquista, movida por intereses más bajos que los planteados por Mansilla, ya que el fraile representa la lujuria y la codicia.

Por el contrario, el personaje ridiculizado en la novela de Mansilla termina por ser el hechicero indígena, que por un ardid de Lucía queda en evidencia como un farsante ante todos sus fieles. De esta manera, Eduarda presenta al cristianismo en indiscutible superioridad religiosa, muy por encima de las supersticiones aborígenes, fundadas en el

miedo a un dios/demonio que, una vez más, nos recuerda al Setebos mencionado por Calibán en *La Tempestad*. En cambio, en la obra de Moore, el hechicero invoca realmente un espíritu que se encarga de expiar las culpas de Fraile Jacques a través de una penosa humillación que lo expone frente a los demás.

El desenlace, tanto en la novela como en la pieza teatral, lleva a la fatalidad: la muerte de los fieles esposos a manos de Siripo. Sin embargo, Moore plantea una restauración del orden realizada por Caboto que vuelve a dar venganza como una especie de *Deus ex Machina* de las tragedias griegas. Una vez torturado y muerto Siripus, el joven soldado español Mosquera se casa con Isabella, la hermana de Lucía. Esta unión entre españoles, se contrapone a la unión planteada por Eduarda entre la joven india, Anté, y Alejo, su enamorado español. Sólo en la novela de Mansilla se vislumbra la posibilidad de una integración pacífica y ar-

mónica entre las dos culturas. Ni en Shakespeare, ni en Moore, esto parece posible.

La visión de la Conquista que cada autor expresa se manifiesta a través de su concepción de la misión española y de su mirada sobre el mundo aborígen. Shakespeare es el más imparcial de los tres, plantea la problemática de la Conquista y deja que ambas partes se expresen. Lo más llamativo es el modo en que Próspero insulta a Calibán, con un lenguaje degradante tan poco apropiado para la altura moral que parece emanar el personaje en el resto de la comedia. Por otra parte, Calibán argumenta su posesión de la isla de una manera clara y convincente, tanto es así que deja pensando al lector acerca de la legitimidad de su reclamo cuando él insiste en que ha vivido en esa isla desde su nacimiento, mucho antes de que Próspero llegase. En Moore, la crítica a los españoles es clara. Se cuestionan los móviles de la Conquista como meramente materialistas. Sin embargo, los es-

pañoles son menos degradados que los indios, que la mayoría de las veces se muestran brutales y monstruosos; al punto de auto-descalificarse cuando comparan su propia imagen con la belleza de los españoles. Eduarda Mansilla intenta presentar una visión más equilibrada y objetiva de la Conquista. De hecho, su expresa intención es componer una novela histórica, una recreación ficcional de lo que realmente ocurrió. Aunque hoy sabemos que en ciertos aspectos de la novela esto no se logró —ya que toma el viaje de Lucía Miranda como histórico e idealiza la figura de Caboto, lo que parece suceder en casi todas las versiones del mito—, sí logra admirable objetividad en la recreación del contexto histórico-geográfico y en el tratamiento del mundo indiano. En este sentido, la novela plantea un contraste rotundo frente a la atemporalidad y la ubicación geográfica de la isla en *La Tempestad*, por un lado, y frente al espacio de la tragedia de Moore, que remi-

te al mito de la Edad de Oro o del Paraíso perdido, por el otro. En la desolada isla de *La tempestad* sopla un aire sutil y la hierba es frondosa, lozana y verde. Afirma Gonzalo: «Aquí hay de todo para vivir» (vid. Shakespeare, Acto I, escena II). A su vez, en las tierras americanas de la pieza teatral de Moore, se describe una corte timbú desbordante de exuberancia barroca, oro y plata. En cambio, en la novela de Eduarda, están constantemente presentes las necesidades que pasan tanto los indios como los españoles y las largas expediciones que realizan los cazadores para proveer de los medios de vida básicos a la gente de los asentamientos. Además, Mansilla no deja de destacar los valores de la cultura aborigen, sus virtudes y su capacidad de aprendizaje y asimilación de lo español. Hay extensas descripciones de las enseñanzas de Lucía y de cómo estas repercuten en la comunidad de los timbués. El máximo exponente de esta transformación cultural está perso-

nificado en la joven india Anté, quien admira a Lucía y decide convertirse al cristianismo como su ahijada.

Hacia el final de la novela, el español Alejo, con Anté entre sus brazos, se interna en la inmensidad de la Pampa que los cobija maternalmente. Su amor bendecido por el rito cristiano del matrimonio corona ese ideal de unión entre el Nuevo y el Viejo Mundo, pues ellos serán la pareja fundante de una nueva raza y de un nuevo pueblo.

Para finalizar, queremos recordar la comparación de Ana María Rossi de Borghini, que sostiene que la relación entre estas obras es como un quiasmo: los autores americanos miran hacia Europa y los del Viejo Continente escriben sobre el Nuevo. Lo relevante desde nuestro punto de vista es que, por primera vez, una mujer argentina se detiene a observar su propia tierra y escribe sobre ella para dar testimonio de la historia de sus antepasados y tomar parte en el debate de sus contemporá-

neos, tanto de los Europeos como de los nativos, y nos hace partícipes de la otra Historia, la Historia no oficial, la de las narraciones orales, los mitos, las leyendas, los saberes populares. Este es legado que Eduarda Mansilla nos deja en su novela *Lucía Miranda*.

Bibliografía

Aínsa, Fernando, 1999, *La reconstrucción de la utopía*. Bs. As., Ediciones del Sol.

———, 1992 *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito*, Madrid, Quinto Centenario.

Astrana Marín, Luis, 1974, «Introducción al mundo de habla hispana». En William Shakespeare: *Obras Completas*. Madrid, Aguilar. Vol. I: 13-123

Díaz de Guzmán, Ruy, 1969, *Historia argentina del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata, escrita por Ruy Díaz de Guzmán en el año 1612*. (1ª ed. 1836). En Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata ilustrados con notas y disertaciones por Pedro de Angelis. Pedro de Angelis ed. Con prólogos y notas de Andrés

M. Carretero, Bs. As., Plus Ultra. T. I. 45-488.

Díaz de Guzmán, Ruy, 1974, *La Argentina*, Prólogo y Notas de Enrique de Gandía. Bs. As., Huemul.

Eslava, Antonio de, 2003, *Noches de invierno*. (1ª ed. 1609), Edición de Carlos Mata Induráin, Pamplona, Fundación Diario de Navarra.

Fernández Retamar, Roberto. 1973, *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*, Bs. As, La Pléyade.

Guerra, Rosa, 1956, *Lucía Miranda*. (1ª ed. 1860), Prólogo de José María Monner Sans, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Gutiérrez, Juan María, 1865, «D. Juan Manuel de Lavardén». En *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX*. Bs. As, Imprenta del Siglo. T. I, 35-128.

———, 1972. «La vida y la obra de Esteban Echeverría». En *Obras Completas* de Esteban Echeverría. Compilación y biografía por Juan María Gutiérrez, 2ª ed. Buenos Aires, Antonio Zamora, 9-52.

Lojo, María Rosa, 2006, *Lucía Miranda*, Edición prologada y anotada de la novela *Lucía Miranda* (1860), de Eduarda Mansilla, dirigida por María Rosa Lojo con la participación de las investigadoras adjuntas Hebe Molina, Marina Gui-

dotti, Claudia Pelossi, Silvia Vallo y María Laura Pérez Gras. Iberoamericana-Vervuert. (En prensa)

Mansilla, Eduarda, 1882, *Lucía Miranda*, Novela histórica, (1.ª ed. Diario *La Tribuna* 1860), Buenos Aires, Imprenta Alsina.

Molina, Hebe, 1993, «Los españoles en las *Lucía Miranda* (1860)», Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas. Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras. 80-100.

Montaigne, Michel de, 1994. «De los caníbales». En *Ensayos*. Barcelona: Altaya, T.I, 263-278.

Moore, Thomas, 1718, *Mangora, King of the Timbusians. Or the Faithful Couple. A Tragedy*. London, Printed for W. Harvey at the Receipt of General Post Letters within Temple-bar, and E. Nutt at the Middle Temple Gate in Fleet-Street.

Moore, Thomas, 1823, *The Loves of the Angels, a poem*. London, A. & R. Spottiswoode.

Oxford Dictionary of National Biography, 2004, OUP.

Rossi de Borghini, Ana María, 1996, «Montaigne y Ruy Díaz de Guzmán en *La Tempestad*». En Jorge Dubatti ed. *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina*. Testimonios y lecturas de teatro comparado. Bs. As, Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, 119-123.

Shakespeare, William. 1997. *The Tempest*. Madrid, Cátedra.

Shakespeare, W. *The Complete Works*. London & Glasgow, Collins, 1975.

Techo, Nicolás del, *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, (1ª ed. 1673). Versión del texto latino por Manuel Serrano y Sanz, con prólogo de Blas Garay. Madrid, Librería y Casa Editorial de Uribe y Cía. T. I., 1897.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Bs. As., Siglo XXI, 2005.