

# ÍNDICE

**Introducción a *Mujeres, escritoras y personajes femeninos: ayer, hoy y mañana.***

*Salvatore Bartolotta* 9

**PARTE I: Mujer y estereotipos en Italia en la *Querelle des Femmes.*** 19

Las Lettere familiari e di complimento como parte integrante de la *Querelle des femmes.*

*Juan Aguilar González* 21

La Sonnambula nell'incisione di Mino Marra.

*Laura Ciccarelli* 33

Cuando el afecto mata silenciosamente: *Amor robado* de Dacia Maraini.

*Begoña González Rodríguez* 43

Stereotipi sul carattere delle donne, condizioni sociali, genesi storiche: le riflessioni di Ugo Foscolo.

*Andrea Manganaro* 57

Maria Rattazzi ed Emilia Peruzzi, *Il Diavolo e L'acqua Santa*: L'exasperazione di uno stereotipo?.

*Carmela Panarello* 67

Un'antologia didattica ottocentesca dedicata «All'ammaestramento delle giovanette, che un di saranno spose e madri italiane» e il canone di autrici in essa proposto.

*Valeria Puccini* 81

**PARTE II *Mujeres y personajes femeninos en Sicilia.*** 95

*Cavalleria Rusticana*: Un análisis cultural de la Sicilia del siglo XIX.

*Giuliana Antonella Giacobbe* 97

La *Mezza Missa* di Adriana ne *La vampa di agosto* di Andrea Camilleri.

*Rocío Luque* 111

Las mujeres y el vacío existencial en *Ragazze Siciliane*

de Maria Messina. <i>Milagro Martín Clavijo</i>	125
Cecilia Stazzone De Gregorio, la marquesa viajera. <i>María de las Mercedes Tormo-Ortiz</i>	139
<b>PARTE III Escritoras y mujeres por el mundo.</b>	157
Un esperimento di brevità scenica tra una regista e un'attrice: Medea. <i>Dominique Serena Antignano</i>	159
Recordando con ira y Victoria Ocampo: la traductora como la figura que emerge de entre las sombras. <i>Nerea Artesero-Bernal</i>	171
La geisha en Enchi Fumiko: Diferencia sexual, castigo y negación de la maternidad. <i>Marta Ibáñez Ibáñez</i>	182
Reflexiones en torno a la condición femenina en la obra de Emily Lawless. <i>María Elena Jaime de Pablos</i>	197
Toni Morrison's Redefinition of Female Identity in <i>Song of Solomon</i> : From Monster To Conjuror <i>Macarena Martín Martínez</i>	211
La representación de la mujer en <i>Nada</i> de Carmen Laforet y en su adaptación filmica. Un análisis enunciativo comparado. <i>Lucía Velasco García</i>	223
Madre e hija en dos novelas de Lucia Etxebarria. <i>Xinyi Zhao</i>	237
<b>MISCELLANEA</b>	253
La situación actual de la mujer española en el trabajo <i>Milica Lilic</i>	255
Riusciremo mai a vivere libere?. Il femmicidio nel 2020. <i>Roberta Salis</i>	269

**CAVALLERIA RUSTICANA: UN ANÁLISIS  
CULTURAL DE LA SICILIA DEL SIGLO XIX**  
(*Cavalleria Rusticana*: A Cultural Analysis of Sicily In  
Nineteenth Century)

Giuliana Antonella Giacobbe  
Universidad de Oviedo

**Abstract:** In a Sicily newly incorporated into the Kingdom of Italy and governed by state laws and those of its own convictions, Giovanni Verga presents us with a portrait of rural society in a region with a strong feeling of disappointment towards a unity that, far from embracing it, welcomes it and then abandons it to its fate.

The aim of this work will therefore be to analyze the Sicilian culture through *Cavalleria Rusticana*, starting from the situation of the island in the italic context after the unification of the country.

**Key words:** Cavalleria Rusticana; Giovanni Verga; Sicilian Literature; Sicilian Culture

**Resumen:** En una Sicilia recién incorporada al Reino de Italia y regida por las leyes estatales y las de sus propias convicciones, Giovanni Verga nos presenta un retrato de la sociedad rural de una región con un fuerte sentimiento de decepción hacia una unidad que, lejos de abrazarla, la acoge para, posteriormente, abandonarla a su suerte.

La finalidad de este trabajo será, por tanto, analizar la cultura siciliana a través de *Cavalleria Rusticana*, partiendo de la situación de la isla en el contexto itálico posterior a la unificación del país.

**Palabras clave:** Cavalleria Rusticana; Giovanni Verga; Literatura Siciliana; Cultura Siciliana

## 1. Introducción.

La literatura francesa había evolucionado hacia lo que se denominó naturalismo, que pretendía reflejar la introspección del personaje a través de su psicología y su interacción con el medio y cómo este último podía influir en la psicología de la especie humana. Esta nueva concepción científica de la literatura no tardó en llegar hasta Italia, donde derivó en el *verismo*, cuyo máximo exponente fue Giovanni Verga.

El verista será “uno «scienziato dimezzato», è un indagatore che deve rappresentare dal vivo, deve saper cogliere la realtà in tutti i suoi aspetti, anche i più sgradevoli” (Ragni 2010: 157), pues el punto de partida de la creación de las obras de Verga “está en la creación de novelas históricas que tienen como base la historia política más inmediata, y en el que el paisaje es simplemente marco histórico en el que se desarrollan, basadas en hechos concretos [...] que le abren el camino hacia su pasión por el *documento*” (Gil Esteve 1967: 3), denunciando la situación de una Sicilia atrapada en un mundo rural y regida por sus propias reglas y comportamientos sociales, pues es una zona caracterizada por el analfabetismo y el feudalismo. De este modo, la literatura verista reproducirá la sociedad meridional tal como es, explicando el propio Verga en el epílogo de *I Malavoglia* que:

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppa la luce della verità (Verga 1985: 2).

Otro de los aspectos característicos es la resignación ante la vida: los personajes asumirán su condición social y su destino,

interiorizando la dureza y la crudeza de su propia existencia. Sin embargo, rechazan salir de su entorno, viendo en el progreso otra forma de opresión, quedando estancados en valores propios de una sociedad arcaica: son frecuentes los temas del honor, del prejuicio, la jerarquía social de tipo patriarcal y, por último, en el caso del drama y de la ópera, unos valores católicos muy arraigados. En esta línea, la literatura de Verga demuestra la fórmula del historiador francés Hyppolyte Taine, según la cual el hombre sería el resultante de tres factores: la raza adquirida por nacimiento, el medio en el que crece y se desarrolla y el momento, o fase histórica que le toca vivir y que lo condiciona (Petronio 1990: 724).

El tema que prevalece y que abraza los demás es el ambiente social sículo, sobre todo el campesinado, dentro del cual se creará una visión paradójica entre la pobreza de la región y la riqueza de los terratenientes como reflejo de la jerarquía social que sigue las leyes marcadas y creadas por la propia sociedad según sus convicciones.

## **2. Cultura y mentalidad de la Sicilia del siglo XIX.**

Con Verga, “la vida del individuo se realiza en interconexión social, en la que las acciones de uno no pueden existir sin la de los demás” (Gil Esteve 1967: 19), pues lo que el autor pretende reflejar es el “mondo siciliano di cui poco sapevano o capivano ‘i continentali’; le regole che governavano questo mondo erano primitive, forse, ma perfettamente giustificate e legittimate dalla logica della società che le aveva sviluppate e che vi si adeguava” (Gaillard 1992: 186).

### **2.1. ¿Por qué *Cavalleria Rusticana*?**

El título de la obra representa de manera simbólica al mismo tiempo que fiel el propósito de Verga al escribirla. Las traducciones de la adaptación melodramática al español son *Nobleza rústica* o *Caballerosidad rústica*, conceptos tan paradójicos como los patrones de comportamiento social dentro de la isla sícula: una sociedad en la que predomina el más fuerte con una mentalidad y una actitud rústica, fiel reflejo del

ruralismo al que estaba sometida Sicilia en la segunda mitad del siglo XIX. El título refleja una serie de normas de comportamientos compartidos por unanimidad, que, sin embargo, poseen un carácter utilitarista según el cual en una comunidad no predomina el sentimiento unitario, un reflejo de la desilusión posterior a la unificación de Italia, tras los varios conflictos internos promovidos por los intereses de la nobleza y de la burguesía en el sur.

## **2.2. Los bienes materiales y la economía como base de las relaciones sociales.**

Para describir la importancia de los bienes materiales, citaré las palabras de Anthony J. De Vito:

[...] colui che vince nella lotta per la vita possiede la roba, mentre colui che ne viene sopraffatto cade nella miseria. [...] la miseria da studiarsi sarà quella fisica, quella miseria che dipende dalla povertà, anziché una miseria mentale o psicologica [...] La miseria che si incontra nell'opera di Verga è una miseria inesorabile e completa. È dovuta talvolta alla mancanza di lavoro. [...] una povertà che fa mancare le cose essenziali alla decenza [...] La miseria viene per mezzo del tempo. Dato che la gente di campagna vive sulla campagna e sul proprio sudore, dipende in un modo speciale dal tempo, dal sole, dalla pioggia. [...] Ecco la chiave a tutto il problema, questa benedetta terra [...] nella Sicilia di cento anni fa [...] il Verga trattò la vita, le vicende, le croci, le miserie, le passioni dei campagnoli, dei pescatori e dei borghesi della Sicilia, specialmente nella loro lotta per la vita, che spesso li fa cadere nella miseria. [...] In una maniera impersonale ed oggettiva il Verga osserva e dipinge la miseria fisica – e potrei aggiungere anche spirituale [...] si ha un'impressione deprimente della vita, si sente l'impronta della miseria che si sta calando sopra di noi e si sente questa miseria proprio come un incubo (Verga; De Vito 1954: 225-229).

Será esta visión de la miseria sobre la que se establecerá el materialismo social en la obra, siendo el elemento principal de

rivalidad entre los personajes. Al comienzo del relato, Turiddu alude a la pobreza de su madre tras su marcha: “Mia madre invece, poveretta, la dovette vendere la nostra mula baia, e quel pezzetto di vigna sullo stradone, nel tempo ch’ero soldato” (Verga 1992: 131), pues será esa miseria la que lo lleve a perder a su prometida, Lola, quien, mientras Turiddu está fuera de Vizzini, se promete con Alfio, un hombre que goza de mejor posición social y económica, “il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla” (Verga 1992: 130). La miseria llevará a Turiddu a sentirse mediocre y furioso al mismo tiempo, pues la ironía con la que trata a Lola será fruto del malestar interior del personaje que evita por todos los medios exteriorizar y demostrar en sociedad que es un *vinto*. Paradójicamente, al mismo tiempo que critica a Lola por su elección, Turiddu es consciente de que el único medio para poder escapar de la pobreza es utilizar la misma estrategia de Lola. Por ello, decide cortejar a Santa, la hija de un hombre pudiente “Di faccia a compare Alfio ci stava massaro Cola, il vignaiuolo, il quale era rico come un maiale, dicevano, e aveva una figliuola in casa” (Verga 1992: 132), pues la miseria se supera gracias a la *roba*, que “può essere due cose [...] la roba ha un certo rapporto con il matrimonio e si collega specialmente alla dote della sposa [...] a questo si può aggiungere i doni che il fidanzato dà alla ragazza all’occasione del fidanzamento e come dono di matrimonio [...]” (Verga; De Vito 1954: 230). Esto serviría para explicar el comportamiento de Lola, así como la visión que de ella tienen los personajes, pues se trata de una mujer que consigue un estatus social elevado gracias a su matrimonio con Alfio:

Passò quel tempo che Berta filava, [...] in cui ci parlavamo dalla finestra sul cortile e mi regalaste quel fazzoletto, prima d’andarmene [...] La gnà Lola si maritò col carrettiere; e la domenica si metteva sul ballatoio, colle mani sul ventre per far vedere tutti i grossi anelli d’oro che le aveva regalato suo marito (Verga 1992: 131-132).

Asimismo, la *roba* será lo que Turiddu utilice para lograr conquistar a Santa, estableciendo una rivalidad que parte desde

un punto de vista económico: “La gnà Lola è una signorona! La gnà Lola ha sposato un re di corona, ora! [...] Voi ne valete cento delle Lole” (*Ibidem*), al mismo modo que Santa lo utilizará en el drama para victimizarse «La gnà Lola è meglio di me, lo so! Ha il collo e le mani cariche d’oro! Suo marito non le fa mancare nulla e la tiene come la Madonna sull’altare!»” (Verga 1996: 8).

### **2.3. La ofensa y la venganza: los dos pilares de una tradición silenciosa.**

La relevancia de las leyes propias de la comunidad sícula es uno de los elementos constantes dentro de los diversos géneros en los que se adaptará *Cavalleria rusticana*, constituida por dos factores: la ofensa y la venganza, siendo el segundo la consecuencia del primero y el elemento que establecerá el equilibrio social dentro de la trama.

La obra presenta una serie de hechos que nacen a consecuencia del triángulo amoroso compuesto por Turiddu, Santa y Lola, al que se sumará el marido de esta última como símbolo de justicia y de protección del honor. La venganza de Alfio será consecuencia de la venganza que Santa jura a Turiddu al confesarle al marido de Lola que esta le es infiel. En el momento en el que esto sucede, Turiddu es conocedor del destino que le espera; destino que aceptará en todas y cada una de las adaptaciones de la obra, pues la ofensa es la causa de una venganza que finaliza con la muerte del personaje. En la sociedad sícula, en la que predomina el código de los “uomini d’onore” – de los que se entiende que Alfio forma parte – el único modo para pagar una traición es la propia muerte. En la ópera, las leyes de la comunidad siciliana estarán aún más presentes gracias al coro, representante de la comunidad, así como de la ambientación, que se convertirá en un elemento con una presencia constante al narrar a la audiencia los ritos y las costumbres que caracterizan la vida en la Sicilia de la época. Dentro de la temática del honor, el público percibe el respeto que la comunidad profesa hacia Alfio en las interacciones que el coro mantiene con este en aquellas escenas en las que participa:



Sortita di Alfio con Coro

*Alfio, Coro e dette*

ALFIO

Il cavallo scalpita,  
I sonagli squillano,  
Schiocca la frusta. E va!  
Soffi il vento gelido,  
Cada l'acqua o nevichi,  
A me che cosa fa?

CORO

O che bel mestiere  
Fare il carrettiere  
Andar di qua e di là!

ALFIO

M'aspetta a casa Lola  
Che m'ama e mi consola,  
Ch'è tutta fedeltà.  
Il cavallo scalpiti,  
I sonagli squillino,  
E Pasqua, ed io son qua!  
(Targioni-Tozzetti y Menasci 2006)

Es constante la presencia de las tradiciones populares sículas a través las cuales se mueven y actúan los diversos personajes, siendo estas desconocidas por el lector/espectador, pues únicamente los personajes las conocen y actúan según los deseos o razones dictaminados por sus creencias y costumbres. Las reglas de dichas tradiciones son plenamente respetadas y llevadas a cabo, pero no están presentes de forma explícita, ni indirectamente por medio de alguna intervención. ¿Por qué Turiddu debe morir? ¿Por qué muerde la oreja a Alfio? Son cuestiones que solo puede entender una persona que haya vivido y se haya desarrollado dentro de esa cultura. Tocará, por tanto, a la persona que esté al otro lado de la obra deducir cuáles son y por qué los personajes actúan de un determinado modo.

## 2.4. Virilidad y machismo.

Factor estrictamente relacionado con el honor es la virilidad manifiesta de los personajes y las relaciones sociales que entre estos se establecen bajo una concepción androcéntrica de la cultura. Los personajes masculinos estarán caracterizados por un comportamiento basado sobre la vanidad masculina y un sentimiento de superioridad hacia las mujeres, tal como se ve en Turiddu, quien:

ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll'uniforme da bersagliere e il berretto rosso [...] le ragazze se lo rubavano cogli occhi, mentre andavano a messa col naso dentro la mantellina [...] Egli aveva portato anche una pipa col re a cavallo [...] e accendeva gli zolfanelli sul dietro dei calzoni, levando la gamba. (Verga 1992: 130)

Su psicología será posteriormente ampliada en el drama, retratándolo como un hombre que rechaza el compromiso “voglio essere padrone di fare quel che mi pare e piace. Signora, grazie a Dio catena al collo non ne ho” (Verga 1996: 7). En contraposición con el hombre soltero, está Alfio, un hombre recién casado al que no le cuesta reconocer su superioridad con respecto a su mujer “Mia moglie sa che la berretta la porto a modo mio; [...] e qui ci porto il giudizio per mia moglie, e per gli altri anche” (Verga 1996: 4).

El uso que los personajes hacen de la lengua ofrece una visión de la jerarquía social establecida según las tradiciones sículas<sup>1</sup>: si se piensa en la relación de Santa y Turiddu en el relato, cuando este pretende ser correspondido sentimentalmente, muestra hacia ella cierto respeto haciendo uso de la forma de cortesía *voi* – típicamente meridional – “se fossi rico, vorrei cercarmi una moglie come voi, gnà Santa” (Verga 1992: 133). Esta última le corresponde mediante el uso del pronombre *tu* y el empleo del modo imperativo, demostrando en modo soberbio el rechazo que siente hacia él “spicciamoci, che

---

<sup>1</sup> No se tendrá en cuenta la adaptación operística de *Cavalleria rusticana*, debido a la solemnidad del lenguaje que no permite profundizar en cuestiones sociolingüísticas.

le chiacchiere non ne affastellano sarmenti” (Verga 1992: 133). El rechazo de Santa no es consentido por la actitud machista de Turiddu, que pasa a no respetarla e intentar tocarla, apreciando un cambio de registro en sus palabras: “come sei bella, racinedda mia!” (Verga 1992: 133). En el drama, en cambio, la exaltación de los sentimientos sitúa a Santa en una postura sumisa con respecto a Turiddu, produciéndose un cambio de registro en ambos personajes: mientras que esta optará por la forma de respeto, será él quien le corresponda con un registro tan coloquial que denota desprecio hacia la mujer: “«O compare Turiddu, perché mi trattate in tal modo? Non mi vedete in faccia? Non vedete che piglio moete e passione? [...] Colpa tua. Che ti sei messa in capo non so che cosa; e vai a svergognarmi con questo e con quello.»” (Verga 1996: 7)

La relación entre Lola y Turiddu posee un carácter jerárquico diferente, pues el joven debe aceptar que Lola, tras su regreso, ha ascendido socialmente gracias a su matrimonio, por lo que debe respetarla, no pudiendo mostrarle ningún tipo de desprecio, lo que sí hará cuando ella se ausente: “e voi non ci pensate più al tempo in cui ci parlavamo dalla finestra sul cortile [...] Voglio fargliela proprio sotto a quella cagnaccia!” (Verga 1992: 131-132). El drama, que acentúa su carácter trágico a medida que avanza la trama, reafirma que el verdadero amor de Turiddu es Lola, por lo que siempre mantendrá un registro formal a la hora de hablar con ella, sin presencia de dialectalismos, al contrario del modo en el que se dirige a Santa:

SANTUZZA: Mi lasci?

TURIDDU: Sì, questo ti meriti. (*Suona la campana dell'elevazione.*)

SANTUZZA: Non mi lasciare, Turiddu! Senti questa campana che suona?

TURIDDU: Non voglio essere menato pel naso, intendi?

SANTUZZA: Tu puoi camminarmi coi piedi sulla faccia. Ma essa, no!

[...]

TURIDDU: Non ci pensate, che capiterà qui in piazza. Ora abbiamo a bere un dito di vino tutti qui, amici e vicini, alla nostra salute, e far la buona Pasqua. [...]

GNÀ LOLA: Vi ringrazio, compare Turiddu, ma sete non ne ho.

TURIDDU: Non mi fate quest'affronto, comare!... [...] (Verga 1996: 9-10)

El análisis del lenguaje de la obra ofrece diversos detalles sobre los patrones de comportamiento en la Sicilia postunitaria, pudiendo entender, en el campo de la sociolingüística, la jerarquía social y las diferencias entre ambos sexos dentro de esta.

## 2.5. La visión de la mujer.

En cuanto a los personajes femeninos dentro de la conformación androcéntrica del esquema cultural sículo, se observa una visión eclesiástica de los mismos, reflejando la fe católica del pueblo y dando como resultado una visión de la mujer como una Virgen María, como en el caso de Lola o de la madre de Turiddu, o de una María Magdalena, en el caso de Santa<sup>2</sup>. El personaje de Santa representa el concepto negativo de la visión católica de la mujer, una María Magdalena, pues en la adaptación teatral es una mujer soltera que se queda embarazada, siendo repudiada no solo por el hombre que ella ama, sino también por la sociedad. De hecho, en el drama, Santa, a través de sus palabras, deja entrever su situación sin querer confirmarlo explícitamente: “Egli nega, perché gli faccio compassione; ma d’amore non mi ama più!.. Ora che sono in questo stato... che i miei fratelli quando lo sapranno m’ammazzano colle sue mani stesse! Ma di ciò non m’importa” (Verga 1996, 5).

La visión de Santa es confirmada por ella misma en la adaptación a la ópera: “Mamma Lucia, vi supplico piangendo, /Fate come il Signore a Maddalena, / Ditemi per pietà dov’è Turiddu...” (Targioni-Tozzetti y Menasci 2006).

---

<sup>2</sup> Dicha dicotomía fue también encontrada en otros personajes femeninos de la obra de Verga. Para profundizar, ver Reyes Ferrer, María. «Estudio de la mujer en la obra de Giovanni Verga». *Revista Internacional de Culturas y Literaturas* 2017: 93-104.