

## LOS LOROS DE PARETS: REFLEXIONES SOBRE UNA FUENTE AUTOBIOGRÁFICA

*James S. Amelang*

Universidad Autónoma, Madrid

*Resumen:* Cuando Miquel Parets –un zurrador de pieles barcelonés y autor de una crónica de su ciudad natal– murió en 1661, se hallaron en su casa unos diecisiete cuadros. Todas esas pinturas versaban sobre temas religiosos típicos de la época con una excepción: “un paisaje florido con dos pájaros”. Cómo y por qué llegó Parets a ser dueño de un cuadro con pájaros –probablemente loros– es la problemática central de este breve artículo. En él se ofrecen algunas observaciones sobre los límites del conocimiento biográfico, y sobre el desafío más amplio del uso de las autobiografías como fuentes históricas. A este fin entra en juego una línea paralela de reflexión: la de la novela de Julian Barnes *El loro de Flaubert* (1984), cuyo narrador también recurre a textos literarios y autobiográficos en su intento de resolver un misterio biográfico.

*Palabras clave:* biografía, autobiografía, Miquel Parets, artesano, cultura popular, crónica, Barcelona, Julian Barnes, literatura, arte, loros, Gustave Flaubert, Ícaro, peste, fuentes notariales, sociabilidad, microhistoria, ego-documentos, lectura, mecenazgo, estilo, intencionalidad, público, privado, exótica, iconografía

*Abstract:* When Miquel Parets – a Barcelona tanner and author of a chronicle of his native city – died in 1661 some seventeen paintings were found in his house. The subjects of these paintings were standard religious themes, with one exception: “a lush landscape with two birds”. How and why Parets came to own a painting featuring what were probably parrots is the main theme of this brief article. In it I offer some observations on the limits to biographical knowledge, and on the broader challenge of using autobiographies as historical sources. To this end a parallel line of reflection is brought into play: that of Julian Barnes’s novel *Flaubert’s Parrot* (1984), whose narrator similarly attempts to solve a biographical mystery through recourse to literary and autobiographical texts.

*Key words:* biography, autobiography, Miquel Parets, artisan, popular culture, chronicle, Barcelona, Julian Barnes, literature, art, parrot, Gustave Flaubert, Icarus, plague, notarial sources, sociability, microhistory, ego-documents, reading, patronage, style, intention, public, private, exotica, iconography

SIEMPRE que pienso que sé demasiado –algo que, os aseguro, no me ocurre muy a menudo– lo que me devuelve a la realidad es pensar en los loros de Parets. Miquel Parets era un maestro zurrador de pieles de la Barcelona del siglo XVII. Los loros que le pertenecían figuraban en una pintura de su pro-

piedad. De acuerdo con el inventario de sus bienes que se hizo después de su muerte en 1661, Parets tenía unas diecisiete obras de arte, de las cuales casi todas estaban dedicadas a temas religiosos tradicionales: relatos bíblicos, la vida de los santos y demás por el estilo. Sin embargo, una pintura era una excepción a la regla de la piedad. Era “*un pais [paisaje] en lo qual hi estat pintat una florida ab dos ossells*”.<sup>1</sup> El hecho de que estos pájaros fueran en realidad loros es un producto de mi imaginación, aunque espero demostrar más adelante que esto no es una conjetura demasiado fantástica. Además, os pido paciencia sobre por qué estos pájaros nos deberían interesar. También nos ocuparemos de esta cuestión más adelante.

Para ser sincero, un tercer loro ha estado en mi mente recientemente. Se trata del loro que dio título a la novela del escritor inglés Julian Barnes *El loro de Flaubert*, publicada originalmente en 1984.<sup>2</sup> No sé si habéis tenido oportunidad de leer este libro, que trata sobre las dificultades de la biografía y, en particular, las dificultades especiales que se plantean al reconstruir biografías a partir de datos autobiográficos. Como otros libros de Barnes, esta novela es a la vez ingeniosa y muy erudita. Un tanto menos predecible es que también sea deliberadamente experimental en términos de estilo, ya que los capítulos se caracterizan por cambios imprevisibles de una forma de escribir a otra. El narrador es un médico inglés quien, después del suicidio de su esposa, comienza a vivir su obsesión por el novelista francés Gustave Flaubert. Su empeño en hacerlo es muy impresionante. Ha leído todo lo que Flaubert escribió y conoce cada detalle posible en relación con la vida y las obras del francés. (En éste y muchos otros aspectos resulta difícil distinguir entre el narrador y el autor). Su obsesión lentamente se centra en intentar resolver cuál de los diferentes loros guardados embalsamados en la ciudad natal de Flaubert, Rouen, se encontraba en realidad en la mesa de trabajo del escritor cuando redactó *Un corazón sencillo*, un famoso relato en el que de verdad aparece un loro. Sin arruinaros el final, sólo os digo que esta tarea resulta imposible.

La novela de Barnes es sólo una entre una larga lista de libros que hacen hincapié en las dificultades intelectuales que afrontan los aspirantes a biógrafos, especialmente cuando las principales fuentes sobre la vida de otras personas son obras autobiográficas. Algunos de estos textos son clásicos de la literatura mundial, como la novela de Henry James *Los papeles de Aspern* (1888), un libro que yo haría de lectura obligatoria para todos los estudiantes de tercer ciclo. Otros se pueden encontrar entre las mismas biografías. Un ejemplo de esto último es la reciente biografía escrita por Fre-

deric Cheyette de Ermengard de Narbona, la patrona de los trovadores en la Midi del siglo XIII, la cual insiste sobremedera en lo poco que se sabe de ella.<sup>3</sup>

Esta cuestión –las relaciones entre la autobiografía y la biografía– es precisamente lo que me gustaría discutir con vosotros hoy. Estas relaciones ocuparon el núcleo temático de un libro que publiqué hace poco, *El vuelo de Ícaro*, y os pido vuestra indulgencia por centrarme en este trabajo durante esta charla. Quizás la manera más correcta y menos pesada de resumir su argumento es la de reconstruir cómo llegó a ser escrito. No tengáis miedo. No tengo intención de someteros a mi autobiografía intelectual, la cual no le interesaría a nadie de los aquí presentes. Más bien, espero que, enumerando los diversos pasos (y malos pasos) de un largo proyecto de investigación, os facilite algunas lecciones ejemplares en relación con la necesidad de una mínima cautela epistemológica cuando se usan autobiografías como fuentes, así como también una enseñanza moral de humildad para mí.

El punto de partida de mi libro fue un texto, una crónica escrita por Miquel Parets, el mismo con el que tropezamos antes como el dueño de una pintura de dos loros. La existencia de este documento no fue un descubrimiento mío. Al contrario, es muy conocido por todos los historiadores de la Barcelona moderna, ya que es una de las fuentes más detalladas para la reconstrucción de los acontecimientos locales durante un momento especialmente dramático de la historia de la ciudad, un momento que empieza con las crecientes tensiones con el gobierno central durante la década de 1620 y que culmina en la Guerra dels Segadors (1640-1652). Sin embargo, la versión más conocida por los historiadores no es la original escrita en catalán por Parets. Más bien, es una traducción anónima al castellano realizada a finales del siglo XVII o a principios del siglo XVIII, la cual la Real Academia de la Historia publicó en una edición muy defectuosa a finales del siglo XIX.<sup>4</sup> Regresaremos a la cuestión de la diferencia entre las dos versiones en un momento.

Me picó la curiosidad en un principio por una pregunta totalmente ingenua: ¿por qué un zurrador de pieles dedica tanto tiempo y esfuerzo en escribir una crónica tan larga? A pesar de mi inocencia en los asuntos literarios –una inocencia que aún persiste– supe desde el comienzo que ésta era una pregunta que, como la de Barnes con respecto al loro de Flaubert,

<sup>3</sup> F.L. Cheyette, *Ermengard of Narbonne and the World of the Troubadours* (Ithaca, 2001).

<sup>4</sup> Éstos se encuentran respectivamente en, Biblioteca Universit ria, Barcelona/Mss. 224-225, “*De molts successos que han succe t dins Barcelona y en molts altres llocs de Catalunya, dignes de memória*”, y “*De los muchos sucesos dignos de memoria que han ocurrido en Barcelona y otros lugares de Cataluña*”, ed. C. Pujol i Camps, *Memorial Histórico Español*, vols. 20-25, 1888-93.

<sup>1</sup> Arxiu Hist ric de Protocols, Barcelona/Josep Ferrer, Llibre de inventaris i encans, 1649-82, s.p. (7 julio 1661).

<sup>2</sup> Antonio Mauri lo tradujo al castellano como *El loro de Flaubert* (Barcelona, 1994), y N ria Ribera al catalán como *El lloro de Flaubert* (Barcelona, 1995).

era literalmente imposible de contestar. Es muy difícil decir exactamente por qué una persona escribe algo. Está igual de claro que incluso las declaraciones explícitas de los autores sobre los motivos para escribir no se deben creer del todo. Sin embargo, me pareció ser una pregunta que, para usar una expresión corriente entre los antropólogos, es “buena para pensar”. Mi segundo momento de inocencia fue seguir mis instintos disciplinares como historiador. Éstos me dijeron que la respuesta a esta pregunta estaba en la biografía. Es decir, mi formación como historiador, y sobre todo historiador social, me había inculcado la creencia de que aprendiendo más sobre el autor y su “trasfondo” aprendería más sobre sus motivos. El conocimiento de lo primero llevaría al conocimiento de lo segundo. Por lo tanto, me propuse averiguar quién fue Miquel Parets.

Esta indagación resultó bastante fácil de llevar a cabo en Barcelona por diversas razones. La primera era la riqueza de las fuentes locales, especialmente en los archivos municipales y notariales. Semejante riqueza no era sólo una cuestión de la cantidad de páginas disponibles. También incluía lo que se podría denominar la precisión social de las fuentes. La Barcelona del siglo XVII, como muchas de las ciudades en la Corona de Aragón, tenía un gobierno municipal que aún permitía una importante participación de los agremiados –algo que había desaparecido en la mayor parte del resto de Europa–. Una consecuencia de este arcaísmo era que a casi todos los adultos varones se los refería en documentos, públicos y privados a la vez, no sólo por el nombre y apellido, sino también por su oficio. Esto hace que su identificación precisa sea mucho más fácil, ya que uno sólo necesita recurrir a las listas de los miembros de los gremios en los archivos municipales o notariales para empezar a informarse más sobre ellos de forma individual.

También acudieron en mi ayuda en este punto varias referencias dentro del mismo texto de Parets. Este documento no corresponde exactamente a ninguno de los géneros de la época. Más bien, es una mezcla de tres formas de escritura diferentes aunque estrechamente relacionadas entre sí. En primer lugar, es una crónica urbana, es decir, un registro de acontecimientos claves –y estrictamente contemporáneos– en la vida de la ciudad natal de Parets. A pesar de la expresión ocasional del sentimiento y punto de vista del autor, es un documento en gran medida impersonal, redactado en su mayor parte en tercera persona. Segundo, en por lo menos dos apartados funciona como una crónica familiar. Éste era otro género típico de la época, que parece haberse desarrollado primero en la sociedad comercial de la Florencia tardo-medieval y luego se extendió desde allí al resto de la Europa mediterránea. Así, al final de cada uno de los dos volúmenes de su manuscrito, Parets ofrece unas listas, por orden temático, de los acontecimientos que merecía la pena registrar de la historia de su familia. Éstos

incluían nacimientos y bautizos, casamientos y fallecimientos, junto con otros datos acerca del patrimonio familiar. Asimismo, incluía algunas referencias a su oficio, sobre todo en forma de una curiosa lista de breves necrologías –un fulano era un borracho, un mengano era un avaro, y otras por el estilo– sobre sus compañeros zurradores de pieles cuando morían. Finalmente, en un determinado momento Parets transformó su texto en una memoria. Cuando la peste se extendió por Barcelona en 1651, el zurrador de pronto cambió a la primera persona para contar lo que le sucedió personalmente a él y a su familia durante la epidemia. La experiencia fue devastadora, ya que su esposa y tres de sus cuatro hijos murieron durante un período de pocos meses. Parets relató su sufrimiento, el de ellos y el de la sociedad en su conjunto, en unas veinticuatro páginas con una prosa escueta, pero sumamente expresiva. Cuando la peste terminó y la vida volvió a la “normalidad”, volvió a la misma tercera persona en la que escribió el resto de la crónica.

Con estos indicios entre manos, empecé a trabajar en el magnífico archivo notarial de Barcelona. Me propuse primero localizar lo que supuse sería el documento personal más revelador de Parets: su testamento. Desafortunadamente, nunca apareció ni tampoco es probable que aparezca, dado que el volumen pertinente de ese notario está perdido, es de suponer que para siempre. Sin embargo, sí encontré diversos otros documentos de relevancia. El más importante fue el inventario realizado después de la muerte del zurrador en 1661 –la fuente en la que se menciona el cuadro de los loros– así como también el testamento de su padre de 1631. A medida que reunía más información, poco a poco ampliaba mi enfoque contextual sobre la biografía de Parets. Creé dos “bases de datos” –nombre un poco pretencioso para dos cajas de zapatos llenas de fichas de archivo–. La primera incluía a todos los trabajadores dentro del sector de la piel de la ciudad (sobre todo zurradores, curtidores y pellejeros) desde el siglo XIV hasta comienzos del XVIII. La otra caja contenía lo que denominé las *dramatis personae*, que eran todos los individuos que de una manera u otra estuvieron en contacto con Parets, como amigos, colaboradores, vecinos, parientes, lo que fuera. Ni qué decir tiene que hubo una superposición importante entre las dos pilas de fichas. Lo que las acercaba más estrechamente eran las referencias a individuos dentro del propio texto de Parets, referencias que resultaron decisivas para esta tarea dolorosamente lenta de reconstrucción. Las secciones finales, que contenían la crónica de su familia, me llevaron directamente a numerosos miembros de su grupo de parentesco, los cuales integraban la mayor parte de las fichas en la segunda caja de zapatos. La otra base de datos me ayudó a contextualizar las referencias a los zurradores. Al ponerlas juntas me salí fuera del ámbito estrictamente familiar de Parets, hacia sus “socios”, vecinos y otros relacionados con formas más amplias de sociabilidad.

Me sentí muy atraído por esta cuestión de la sociabilidad y cómo se pudiera estudiar.<sup>5</sup> Esto era en parte debido a la cantidad de investigación que antes había realizado en el archivo notarial mientras trabajaba en mi tesis sobre la élite ciudadana durante el mismo periodo.<sup>6</sup> También se debía a que me había irritado un tanto por lo que vi como la forma abstracta e imprecisa en que la sociabilidad de la Edad Moderna se había estudiado hasta la fecha. Aquí, tenía la oportunidad de reconstruir con detalle ciertas relaciones que había intuido eran clave para la sociedad moderna, pero que, en gran parte por la falta de suficiente precisión de las fuentes, habían recibido poca atención, como por ejemplo los padrinos. Yo era incapaz de emprender un “análisis de red” formal, de la manera en que los sociólogos actuales lo hacen. Más bien, improvisé algo mucho más cercano a mi nivel artesanal de análisis: la reconstrucción de un número de círculos de sociabilidad egocéntricos (es decir, centrados en un único individuo), basados en conexiones nominales. Esto último suponía rastrear una gran cantidad de documentos en serie en busca de nombres propios, que podrían servir como indicios de pautas más amplias de relaciones sociales. Ello se acercaba a la prescripción clásica de la microhistoria como la desarrollaron Carlo Ginzburg, Carlo Ponì, Giovanni Levi y otros. Mientras que al final el alcance de mi propio experimento de microhistoria estuvo bastante limitado, no obstante esta novedosa tendencia historiográfica continuó sirviendo como un importante estímulo para mi investigación. Y desde luego, mi esfuerzo estuvo orientado claramente más hacia el lado social que al cultural. Parets no era Menocchio y, por lo tanto, mi aproximación hacia los datos contextuales se parecía mucho más a *La herencia inmaterial* de Levi que *El queso y los gusanos* de Ginzburg, aunque mis varios centenares de fichas no podían siquiera empezar a ser comparadas con las treinta y dos mil de Levi.<sup>7</sup>

También veo en retrospectiva que parte de mi propio interés –o pensando en Barnes, ¿quizás mi obsesión?– por Parets tenía su raíz en el deseo de

<sup>5</sup> El análisis de la sociabilidad de Parets aparecía en la versión original inglesa de mi libro, *The Flight of Icarus: Artisan Autobiography in Early Modern Europe* (Stanford, 1998), pp. 80-114, pero no en la traducción al español, *El vuelo de Ícaro: La autobiografía popular en la Europa Moderna*, trad. P. Gil Quindós (Madrid, 2003). Aporto algunas reflexiones sobre el estudio de esta temática en “Una sociabilitat barcelonina del segle XVII: texte i contexte d’un menestral”, *Pedralbes*, 16, 1996, pp. 47-58, y en “La sociabilitat a l’edat moderna: algunes qüestions de mètode”, en *Sociabilitat i àmbit local. Actes del VI Congrés Internacional d’Història Local de Catalunya* (Barcelona, 2003), pp. 41-54.

<sup>6</sup> *La formación de una clase dirigente*, Barcelona, 1490-1714, trad. J. Beltrán (Barcelona, 1986).

<sup>7</sup> Véanse C. Ginzburg, *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI*, trad. F. Martín (Barcelona, 1981; ed. orig. 1976), y G. Levi, *La herencia inmaterial. La historia de un exorcista piamontés del siglo XVII*, trad. J. Gómez Res (Madrid, 1990; ed. orig. 1985).

responder al desafío de intentar escribir “una biografía de un hombre común”, para usar la muy conocida expresión del historiador británico Lewis Namier.<sup>8</sup> Sea como sea, acabé reconstruyendo una biografía con dos vertientes. Sin duda alguna, me había interesado por Parets e hice lo posible para averiguar todo lo que pudiera sobre él. Pero el historiador social que llevaba dentro también se hizo sentir y aunque nunca usé la palabra, seguí viendo y entendiendo a Parets como un “típico” artesano urbano de la Edad Moderna. Es decir, aunque no lo decía en voz alta, daba por supuesto que Parets representaba algo más amplio: una clase, un oficio, incluso tal vez la cultura popular en general.

Bueno, todo resultó como buscar una aguja en un pajar. La tarea de averiguar más sobre Parets y sus múltiples entornos pudo no haber terminado jamás si no hubiera sido por el hecho de que claramente no me estaba acercando a una respuesta a mi pregunta original. Una segunda táctica resultó mucho más prometedora en este aspecto: la de leer textos similares no sólo de Cataluña y del resto de España, sino también del resto de Europa occidental. Este enfoque complementario no me cayó del cielo. Al contrario, tuve la suerte de que mi investigación coincidió con un momento de creciente interés historiográfico por lo que se empezaba a llamar “autobiografía popular”. Algunos textos clave empezaron a atraer mucho la atención, empezando con el libro de Alain Lottin sobre el diario-crónica del trabajador textil de Lille, Pierre-Ignace Chavatte. Luego aparecían el ensayo famoso de Robert Darnton sobre “La gran matanza de los gatos”, basado en las memorias de Nicolas Contat, un impresor oficial del París del siglo XVIII; el libro corto, pero sugerente, de Paul Seaver sobre el tornero puritano londinense Nehemiah Wallington, y, sobre todo, la edición de Daniel Roche del fascinante “diario” del vidriero parisino Jacques-Louis Ménétra.<sup>9</sup> La consulta de las notas a pie de página de estas obras y luego un rastreo bastante detenido de revistas de historia local, me llevó a confeccionar una bibliografía de más de 200 textos “autobiográficos” de la Europa moderna escritos por artesanos, campesinos y trabajadores.<sup>10</sup>

Leer estos textos paralelos me hizo reflexionar sobre muchas cosas, entre ellas la misma práctica de escribir. Empecé a concebir la escritura popular en primera persona como algo realizado desde un nicho o una posi-

<sup>8</sup> Véase “The Biography of Ordinary Men”, en su *Skyscrapers and Other Essays* (Londres, 1931), pp. 44-53.

<sup>9</sup> Véanse A. Lottin, *Chavatte, Ouvrier Lillois: Un Contemporain de Louis XIV* (París, 1979); R. Darnton, *La gran matanza de los gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (México, 1987); P. Seaver, *Wallington's World: A Puritan Artisan in Seventeenth-Century London* (Stanford, 1985); y J.-L. Ménétra, *Journal de ma Vie*, ed. D. Roche (París, 1982).

<sup>10</sup> Información bio-biográfica detallada se puede encontrar en el apéndice de *The Flight of Icarus*, pp. 253-350, y en forma abreviada en *El vuelo de Ícaro*, pp. 257-282.

ción especial. Es decir, creía firmemente que el origen y trasfondo sociales de los escritores condicionaban mucho, a pesar de que sin duda no determinaban del todo, cómo se acercaron al acto de escribir. Esta toma de postura reflejaba la influencia persistente de mi formación como historiador social. Pero creo que también tenía su raíz en los condicionamientos disciplinarios de la historia en general, los cuales contrastaban dramáticamente con la negación de la importancia o incluso de la misma posibilidad de identidad e intencionalidad del autor dentro de los estudios literarios del momento.

Esta referencia a los estudios literarios me lleva a otro terreno, el de las muchas dificultades con las cuales me he tropezado —y los muchos errores que cometí— durante estos largos años de trabajo. Quizás el problema más espinoso estuvo relacionado con la elección del vocabulario. Había dos términos en particular que me metieron repetidamente en problemas con dos públicos expertos, los estudiosos de la literatura y los historiadores. El primer término fue “autobiografía”. Decidí usar esta palabra para referirme a los textos que estaba leyendo, incluyendo la crónica de Parets. Obviamente, estas obras no eran autobiografías en el sentido tradicional de narrativas retrospectivas en prosa que se centran en la vida “interior” o subjetiva del autor. Más bien, eran lo que más correctamente se denomina “ego-documentos”. Éste es un término útil (aunque suena fatal) que agrupa a casi toda forma de escritura en primera persona que se refiere a la propia experiencia vital del autor. Esta categoría general incluye, por supuesto, no sólo autobiografías propiamente dichas, sino también memorias, diarios, cierta clase de cartas, relatos de viajes, crónicas familiares, diarios y autobiografías espirituales y varios géneros más. Los expertos literarios tenían sin duda alguna razón para rechazar esa aplicación vaga e imprecisa del término “autobiografía”. Y sí que la objetaron. Cada vez que hablaba sobre mi proyecto, si había alguien de literatura entre los presentes, la primera frase que oía en respuesta era “pero éstas no son autobiografías...”. Siempre tenía que retroceder y pasar por la misma explicación. Más curioso me resultaba el hecho de que tan pocos de estos contrincantes estuvieran interesados en la cuestión básica que a mí me interesaba: el cómo y el por qué las personas escribían sobre sí mismos —una pregunta que suena muy simple, pero que no obstante está lejos de serlo—. Sin duda alguna, las cosas han cambiado desde entonces, sobre todo gracias al reciente resurgimiento del interés dentro de los estudios literarios en cuestiones de identidad autorial y lo que se llamaba antes su “intencionalidad”. Sin embargo, creedme, este extraño diálogo de sordos continuó durante un largo tiempo.

El otro problema léxico surgió del uso del término “popular”. Aquí tropecé con las objeciones de un grupo muy diferente, el de mis colegas historiadores. “Popular” es un término tan chapucero como “autobiografía”, especialmente si se lo utiliza de la forma que yo hice, como una definición para una categoría social que es simplemente imposible de definir con pre-

cisión alguna. Pero el problema mayor no resultó ser esta indefinición. Más bien, estaba relacionado con lo que muchos de mis colegas suponían que eran las características específicas de la cultura popular. La cuestión más problemática tenía que ver con los medios de comunicación al alcance de las clases populares. La presunción era que la alfabetización rara vez se encontraba entre las clases bajas y que si un miembro de las clases subalternas —un artesano, un campesino, etc.— tenía suficientes conocimientos para escribir un documento autobiográfico, entonces de alguna manera ese artesano o campesino ya no pertenecía a las clases populares. Al contrario, él o ella al absorber una práctica cultural que se suponía que era el monopolio de las élites educadas, ya dejaba de participar en la “cultura popular”. Una vez más, las cosas han cambiado mucho desde entonces. En la actualidad, se presta muchísima atención a la cuestión de la gran variedad de papeles que la palabra escrita representaba dentro de la cultura popular moderna. Pero volviendo a entonces, para muchos historiadores era aún difícil romper con el tópico que identificaba la experiencia cultural del “pueblo” con el analfabetismo —es decir, la equivalencia cultural de marginalidad y la más desoladora pobreza.

Al final, terminé recurriendo a una metáfora para describir lo que yo creía que era el dilema sociocultural en el cual se hallaban muchos de los autobiógrafos artesanos. En dos pasajes del texto de Parets —los dos hacen referencia a las ceremonias reales en Barcelona— la figura de Ícaro aparecía sorpresivamente, de forma directa e indirecta. El primero, presente en la descripción de las fiestas para celebrar la visita de Margarita de Austria en febrero de 1629, dice lo siguiente:

Empresa mui grande, ó loco atrevimiento parece, el querer en breves líneas descifrar tanta magestad, tanta gala, tanta grandeza y tanta hermosura como la que mi pluma pretende describir en este capítulo: pero sirvame de sol, [no] como a Ícaro para el precipicio, mi buen deseo, y me dé calor para relatar, aunque en tosco idioma, la maior celebridad que ha visto Barcelona en estos siglos, con la entrada y arribo de la serenísima Doña Margarita de Austria...<sup>11</sup>

El segundo expresaba la determinación del autor, a pesar de su dificultad para encontrar el vocabulario correcto, de contar lo mejor posible la entrada triunfal de Felipe IV en mayo de 1632:

<sup>11</sup> *Memorial Histórico Español*, vol. 20, pp. 49 y 81. El “no” entre corchetes refleja una omisión crucial por parte del editor, Celesti Pujols y Camps. Las dos traducciones manuscritas de este texto —Biblioteca de Catalunya/Ms. 502, f. 22r., y Real Academia Española/Ms. 63, “Sucessos de Cataluña”, f. 22v. (el manuscrito en el que está basada la versión del MHE)— contienen la versión correcta de este pasaje.

Aunque mi destino me trujo a esfera menor, no me quitó el ánimo de elevarme a cosas superiores y a tener de ellas natural complacencia y gusto, y así llevado de esto, describiré, aunque con tosco idioma y nada afectado, los celosos aparejos, etc...

Esto era fantástico. Un artesano se compara con Ícaro –¿qué más se podía pedir?–. No por casualidad, el siglo xvii fue el momento histórico en el que Ícaro estaba siendo reinterpretado en círculos culturales más amplios. En períodos anteriores, Ícaro se había considerado como un símbolo de desmesurado orgullo, castigado por desobedecer a su padre, Dédalo, que después de hacer sus alas de cera le ordenó que no volara demasiado cerca del sol. Ahora, se lo estaba empezando a celebrar de una manera diferente y más positiva, como una persona luchadora que rompió de buena gana con las prohibiciones tradicionales en busca de cosas más altas y que ganó gloria inmortal como resultado de su audacia. Por lo tanto, Ícaro se colocó precisamente en la encrucijada de una reinterpretación decisiva del orgullo y la ambición. Aquello que había sido condenado en la Edad Media como un vicio ahora la Modernidad lo celebraba como una virtud.

Seguramente, esto era lo que los autobiógrafos artesanos sentían: por un lado, miedo de entrar ilegalmente en terrenos que los tabúes socioculturales habían señalado como pertenecientes a sus superiores. Sin embargo, al mismo tiempo sentían el orgullo de sus logros y, por encima de todo, de sus destrezas para superar su esfera social humilde. También demostraron estar dispuestos a defender sus aspiraciones dentro de lo que a menudo era una trayectoria clara de movilidad social ascendente en la que el acto de escribir sobre sí mismo jugaba un papel central. Ni qué decir tiene que me quedé desconcertado al descubrir que el catalán original de la crónica de Parets no hacía ninguna mención de Ícaro. El mismo artesano no había recurrido a este símil. Más bien, fue el traductor anónimo de su texto al castellano quien había dado el paso decisivo de imponerle esta identidad desde fuera –o mejor dicho, imponiendo una identificación y no concediéndole una identidad–. No obstante, cuanto más pensaba en ello, más me parecía que la posibilidad de la existencia de una lógica “icariana” tenía sentido. El sentimiento simultáneo e incluso paradójico de miedo a violar prohibiciones relacionadas con las expectativas sociales, pero al mismo tiempo el orgullo de haber escapado de las limitaciones culturales impuestas por las jerarquías contemporáneas, evocaba precisamente la misma posición difícil aunque existencialmente auténtica desde la cual escribían los autobiógrafos artesanos.

Al final, intenté conjugar la intensa investigación local en Barcelona, dedicada a la reconstrucción de la biografía de un único individuo y de su entorno, con la consulta paralela de textos pertenecientes a un contexto más amplio a escala europea. Retrospectivamente, no estoy convencido de que

estas dos líneas se complementen muy bien. En todo caso, terminé estructurando el libro alrededor de una serie de cuestiones generales y luego respondiéndolas de la misma forma: primero, viendo cómo se podrían enfocar en el caso específico de Parets y, luego, usando ejemplos de otras partes para hacer unas cuantas generalizaciones preliminares sobre distintos aspectos del conjunto de la obra autobiográfica popular de la Edad Moderna. Estos aspectos incluían:

– Los distintos públicos lectores de autobiografías populares. Siguiendo lo que se convertiría en una pauta repetida, empecé con Parets e intenté resolver el rompecabezas de la complicada historia de las diferentes versiones manuscritas de su texto. Luego intenté reconstruir los círculos de lectores no sólo de sus textos, sino también de otros similares. Éstos abarcaban desde miembros de la familia –desde luego los destinatarios más cercanos y más importantes de estos textos– hasta campos más amplios, menos definidos y, por encima de todo, menos controlables. Estos últimos llegaron a ser aún más importantes durante el siglo xviii, cuando las autobiografías populares empezaron a ser editadas. Mientras esto ocurría se hicieron “populares” en un nuevo sentido, en el de tener un número de lectores respetable (y anónimo) gracias a la imprenta.

– El papel del mecenazgo, incluyendo las personas que aparecen mencionadas en los textos explícitamente como inductores del “acto autobiográfico”. En este punto, encontré paralelos particularmente cercanos con las autobiografías de mujeres, especialmente esas autobiografías espirituales (bastante numerosas, por lo menos en España), las cuales por costumbre empiezan con la afirmación de que su origen se debió a la orden expresa del confesor de la autora, es decir, por su superior jerárquico más inmediato e invariablemente masculino.

– Las relaciones entre el texto de Parets y su sociabilidad, problemática a la cual dediqué muchísimo tiempo. El intento de identificar las pautas de la gran variedad de sus contactos en Barcelona me llevó a seguir varias líneas de análisis. Me trajo en particular hacia las coincidencias entre su esfera social y el mundo de la imprenta donde encontré algunos indicios que me ayudaron a acercarme a la realidad normalmente “invisible” del alfabetismo popular, tema sobre el cual seguimos sabiendo tan poco.

– Las temáticas de las obras autobiográficas populares, incluyendo no sólo las cuestiones y las experiencias en que los autores artesanos pusieron énfasis sino también aquellas que evitaban. Con respecto a esto último, intenté valorar varios silencios que parecían especialmente reveladores, sobre todo la casi universal reticencia a escribir sobre el trabajo y lo que se denominaría vida interior y emotiva.

– La cuestión de los “ejemplos”, en el sentido de localizar algunas cadenas de citas específicas que permitieran reconstruir algunas de las lecturas de los autobiógrafos artesanos. Entre estas lecturas había algunas que a la vez servían como posibles modelos de escritura autobiográfica. Estas incluían las

biografías, las vidas de santos, la ficción contemporánea (especialmente la novela picaresca), los cuentos y diferentes formas de escritura administrativa, como por ejemplo el *dietari* del gobierno municipal o la crónica institucional guardada en el convento frente a la casa de Parets. Por encima de todo había el modelo más directo para la tarea que se impuso este zurrador de pieles: el de las crónicas urbanas, las cuales parece que abundaban más en España que en cualquier otro país europeo durante la Edad Moderna.

– Los modos de composición, es decir, la forma en que esos textos se componían y cómo llegaban a la impresión, la clase de ilustraciones que los acompañaban y demás cuestiones por el estilo.

– El estilo de la autobiografía popular, en el sentido de cómo el “estilo llano” y la retórica de la apología, considerados apropiados para todos los autobiógrafos, podían haber tenido una resonancia especial para los escritores populares, cuya insistencia en su “ruda pluma” y en la incapacidad y las dudas del autor puede haber sido más real que para los escritores de rangos sociales más elevados con más familiaridad con las prácticas culturales formalizadas.

– Finalmente, terminé con un estudio de los motivos, primero personales y luego públicos, de los autobiógrafos con los que estaba tratando.

Esto es lo esencial del libro. Pues, ¿dónde tienen que ver los loros?

Los loros son para mí el Después de la Vida del libro. Evocan para mí las elecciones que había tomado, correctas e incorrectas, y sobre todo los distintos caminos alternativos que pude haber seguido. Tenía plena conciencia de que no había dado una respuesta bien desarrollada, ni mucho menos definitiva a mi pregunta de partida: ¿por qué Parets escribió su crónica? Lo que sí expuse en el último capítulo fue la última de una larga serie de paradojas: que Parets vio la escritura “privada” como una forma de participación en el discurso “público”. Es decir, para Parets escribir servía no sólo como un medio de autovaloración, de literal autorización de sí mismo en el sentido de la transformación del artesano en autor, sino que era también un medio de participar en la esfera discursiva de su ciudad. La escritura en la etapa “pre-clásica” de la autobiografía era a menudo un acto y una revindicación de ciudadanía. Y, en este punto, el contexto urbano jugaba un papel crucial, en el sentido de que era la única esfera pública en la que los artesanos podían aspirar a defender su derecho de participación. Esto, sin duda alguna, se ajustaba bien en el caso del mismo Parets, cuya participación directa en el gobierno municipal de Barcelona era fácil de documentar. Como era de esperar, también se aplicaba a muchos otros escritores artesanos que había tenido ocasión de leer.

De todas formas, no puedo evitar preguntarme ahora si mi énfasis en los propósitos públicos de Parets no fue el resultado de mi incapacidad para encontrar más información sobre el Parets privado. Lo que ahora más me impresiona sobre Parets no es lo que sé sobre él, sino más bien todas las cosas que desconozco. Y esto me ha llevado a pensar en alguna de las distintas for-

mas en que habría escrito el libro si tuviera que volver a empezar. Hay dos en especial que puede valer la pena mencionar. La primera está relacionada con la presentación. Si tuviera que empezar todo otra vez, intentaría publicar dos textos dentro del mismo libro. Mi propio análisis y argumento ocuparían el espacio normal de la página. Luego intentaría insertar en amplios márgenes a los costados largas citas de muchas de las autobiografías de los artesanos que había leído y que aparecen sólo de una manera esporádica en el libro que publiqué. Esto brindaría a los lectores la oportunidad de leer más de los textos que había encontrado y que me parecían tan fascinantes.

El segundo paso que reharía sería discutir con detalle precisamente las cosas que no sé sobre Parets y que me gustaría saber. No os aburriré con lo que incluiría esta larga lista de misterios. Es suficiente, por el momento, dar cuenta de mi sentimiento de satisfacción cuando vi en la novela de Barnes (en la página 35) que compara la biografía con una red: que logra atrapar alguna presa, pero generalmente deja al pescador pensando en la que se escapó.

Si tuviera que realizar esta segunda penitencia, empezaría con los loros. Es decir, usaría los loros como una forma de profundizar en todas las clases de cosas que dejé sin decir o terminé dejando rodar en la superficie. Seguramente, preguntar por qué Miquel Parets tenía un cuadro con loros es una pregunta muy parecida a preguntarse por qué escribió una crónica. En ambos casos, no hay forma de que se pueda dar una respuesta definitiva. Sin embargo, puede abrir un camino o un conjunto de caminos que permiten explorar algunos temas muy interesantes. Éstos incluirían:

– La cuestión de la propiedad de arte por parte de personas que no pertenecían a las élites. Recientemente, se ha investigado mucho la historia del coleccionismo de las obras de arte de la Edad Moderna. Sin embargo, mucho menos se ha hecho para reconstruir la clase de recursos visuales disponibles en los hogares normales y corrientes de la época. Preguntar cómo y de dónde Parets obtuvo estas pinturas, nos llevaría a plantear una gran variedad de asuntos no sólo en relación con la participación popular en diversos mercados de arte, sino también con la cuestión de las temáticas artísticas, incluyendo el famoso enigma de la relativa ausencia de los temas laicos en la pintura española del Siglo de Oro. Incluso podríamos especular sobre el intercambio de objetos artísticos fuera del contexto del mercado. Se regalaban loros con frecuencia en la Europa Moderna.<sup>12</sup> ¿No podía ocurrir lo mismo con las pinturas de loros?

– Los loros también plantean la cuestión de la representación artística de objetos exóticos en la Edad Moderna y de su presencia en la vida cotidiana en general y en la cultura popular en particular.<sup>13</sup> En el caso de Espa-

<sup>12</sup> Como en el regalo de un loro en 1539 registrado en *The Lisle Letters: An Abridgement*, ed. M. St. Clare Byrne y seleccionadas por B. Boland (Chicago, 1983), p. 249.

<sup>13</sup> Para más información sobre este tema, véase por ejemplo, F. Egmond y P. Mason. *The Mammoth and the Mouse: Microhistory and Morphology* (Baltimore, 1997), y P. Mason. *Infelicities: Representations of the Exotic* (Baltimore, 1998).

ña, este aspecto necesariamente introduce el tema de la representación visual de *americana*, dado el hecho de que el Nuevo Mundo fue la fuente principal de loros reales, sino de sus retratos.

– Finalmente, hay un amplio abanico de temas iconográficos de interés. El hecho de que los loros estuvieran entre los pájaros más frecuentemente pintados durante la Edad Moderna es lo que me llevó a suponer que los pájaros en el “paisaje florido” de Parets no eran golondrinas. No sólo eran vistos como especialmente coloridos, sino también eran admirados como símbolos de imitación artística exitosa.<sup>14</sup> Si habéis tenido la oportunidad de ver la reciente película *La joven con la perla*, la mayor parte de la cual transcurre en la casa del pintor holandés Jan Vermeer, os habréis dado cuenta de que no era para nada casualidad que los personajes no dejaran de correr por delante de un loro posado en la antesala de su estudio.

En conclusión: los loros de Parets forman un fragmento único y aislado de un documento literalmente de poca trascendencia y probablemente de poco interés para nadie, excepto para mí. Igual que los motivos de la existencia del texto autobiográfico en el cual pasé casi quince años trabajando, estos pájaros constituyen un misterio, misterio que seguramente nunca resolveré. No obstante, los menciono porque siento que seguirlos puede llevar a varias direcciones, algunos de ellas de interés más general.

Un camino que ya he tomado es hacia Barnes y su loro, o más bien el de Flaubert. La novela de Barnes da mucho que pensar. Creo que los historiadores se sentirían particularmente atraídos por la figura del narrador y por especular acerca de sus motivos más profundos. Sin duda alguna, uno se pregunta sobre la cordura de este hombre, entregado totalmente a su obsesión con Flaubert o como él lo expresó (p. 197) su “devoción imprudente por un extranjero muerto” –una nada mala descripción de lo que muchos de nosotros nos dedicamos a nivel cotidiano–. Está claro que el narrador está absorto en una búsqueda que es incapaz de completar. Por otra parte, no está del todo claro que de haber encontrado la respuesta que él estaba buscando hubiera significado algo para alguna otra persona.

Este extraño relato de ensimismamiento se puede leer como una parábola de la inutilidad de la biografía y de lo absurdo de la investigación histórica en general. Me inclinaría hacia una lectura más optimista y lo recibiría como un ejercicio aleccionador sobre cómo se construye conocimiento biográfico e incluso histórico más amplio a partir de fuentes autobiográficas, que es algo que nosotros los historiadores nos estamos acostumbrando a hacer cada vez más. Tendemos a hacer esto en nuestra propia manera lenta y pesada, incluso bastante patosa. Sin embargo, por esa misma razón, es agradable tener algo de compañía a lo largo del camino.

<sup>14</sup> Aprovecho esta oportunidad para agradecer a Javier Portús su generosidad en compartir conmigo su conocimiento especializado de este tema.