



El monólogo interior en *Fuoco infinito. Tiepolo 1917* de Melania Mazzucco

Liliana Swiderski*

Celehis, Ciese,
Universidad Nacional de Mar del Plata
liliswiderski@gmail.com

Riassunto

Fuoco infinito. Tiepolo 1917 di Melania Mazzucco (Roma, 1966) presenta due linee narrative parallele e legate: da un lato, la biografia del grande pittore barocco; dall'altro, le vicende di Nilo Boschini, professore di storia dell'arte incaricato della preservazione del patrimonio artistico durante la Prima Guerra Mondiale. Concomitantemente, varia il narratore: i monologhi interiori di Nilo, orientati alla ricostruzione della vita di Tiepolo tramite certezze, interrogativi e ipotesi, appaiono nei frammenti intitolati *Cose che so di lui*; mentre le sue esperienze durante il conflitto bellico sono raccontate da una terza persona in sezioni intercalate. Si esamineranno le caratteristiche del monologo interiore nel romanzo, specialmente in relazione al tempo, ai deittici e alla sintassi;

*Doctora en Letras y Magíster en Letras Hispánicas. Profesora Asociada a cargo de las asignaturas Literatura y cultura europeas I y Literatura y cultura europeas II en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Dirige los proyectos de investigación del grupo categorizado "Literaturas Europeas Comparadas". Forma becarios y tesistas. Es miembro de los Consejos Directivos del Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis) y del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE). Realizó estancias en la Universidad Complutense de Madrid y en la Université Paris-Sorbonne, con becas de la Secretaría de Políticas Universitarias de Argentina. Se dedica al abordaje comparativo en las literaturas europeas y con otras áreas culturales, con especial atención al análisis de la figura autoral y al examen de las representaciones de la infancia y los géneros asociados con la novela de formación, destacándose sus publicaciones sobre Fernando Pessoa y Melania Mazzucco.



così come le peculiarità del suo utilizzo come supporto della scrittura biografica, delle ekphrasis e della critica d'arte.

Parole chiave: Melania Mazzucco, monologo interiore, biografia-arte

Resumen

Fuoco infinito. Tiepolo 1917 de Melania Mazzucco (Roma, 1966) presenta dos líneas argumentales paralelas y relacionadas: por un lado, la biografía del gran pintor barroco; y, por el otro, las peripecias de Nilo Boschini, profesor de historia del arte y encargado de la preservación del patrimonio artístico durante la Primera Guerra Mundial. Respectivamente, varía el narrador: los monólogos interiores de Nilo, orientados a la reconstrucción de la vida de Tiepolo mediante certezas, interrogantes e hipótesis, aparecen en los fragmentos titulados *Cose che so di lui*; mientras que sus experiencias durante el conflicto bélico son relatadas por una tercera persona en apartados intercalados. En este artículo se examinarán las características del monólogo interior en la novela, especialmente en relación con el tiempo, los deícticos y la sintaxis; así como las particularidades de su utilización como soporte de la escritura biográfica, las ékphrasis y la crítica de arte.

Palabras clave: Melania Mazzucco, monólogo interior, biografía-arte

Abstract

Fuoco infinito. Tiepolo 1917 by Melania Mazzucco (Rome, 1966) presents two parallel and related narrative lines: on one hand, the biography of the great Baroque painter; on the other, the experiences of Nilo Boschini, an art history professor assigned to the preservation of artistic heritage during World War I. Concurrently, the narrator changes: Nilo's interior monologues, aimed at reconstructing Tiepolo's life through certainties, questions, and hypotheses, appear in the sections titled *Cose che so di lui*; while his experiences during the war are narrated by a third person in interspersed sections. The characteristics of the interior monologue in the novel will be examined, especially in relation to time, deixis and syntax; as well as its use in supporting biographical writing, ekphrasis and art criticism.

Keywords: Melania Mazzucco-interior monologue- biography-art



El monólogo interior en *Fuoco infinito. Tiepolo 1917* de Melania Mazzucco

Fuoco infinito: alternancia del tiempo, permanencia del espacio

La novela *Fuoco infinito. Tiepolo 1917* de Melania Mazzucco (Roma, 1966) fue publicada en 2021 por la editorial Italo Svevo en coedición con la Fundación Pordenonelegge.it, como resultado de la obtención, por parte de la escritora, del Premio Letterario Friuli-Venezia Giulia. Este galardón fue instituido en 2020 con el objetivo de “valorizzare, con la narrazione di un importante autore, un luogo della regione e la sua storia”¹.

Esto es relevante porque la acción de *Fuoco infinito* se centra en dos épocas fundamentales de la ciudad de Udine. Por un lado, se detiene en algunas de las comisiones que Giambattista Tiepolo cumplió en la zona en el siglo XVIII, principalmente los frescos del Palazzo Patriarcale y, en menor escala, del Oratorio della Purità, realizaciones que marcaron un antes y un después en su fama continental: “Udine sarebbe stata il suo trampolino —proprio dal margine della Repubblica si sarebbe tuffato nel cuore d’Europa” (Mazzucco, 2021, p. 24).

Además, recupera el rol crucial de la ciudad durante la Primera Guerra Mundial, debido a su proximidad con el escenario de las doce batallas del Isonzo contra el Imperio Austrohúngaro: “Udine è la vera capitale d’Italia, perché è installato qui il quartier generale del Comando supremo”². Para conocer la trascendencia de estos enfrentamientos, basta decir que durante su transcurso trescientos mil italianos perdieron la vida, la mitad de las bajas totales del país en la contienda.

1. Fundación Pordenonelegge.it. (s.f.). “Premio letterario Friuli Venezia Giulia”. Pordenonelegge. Disponible en: <https://www.pordenonelegge.it/tuttolanno/premi/premio-letterario-friuli-venezia-giulia>.

2. Mazzucco, Melania (2021): *Fuoco infinito. Tiepolo 1917*. Trieste: Italo Svevo e Fondazione Pordenonelegge.it, p. 12.



El personaje de Nilo Boschini, profesor de historia del arte asignado a la preservación del legado cultural amenazado por la guerra, actúa como bisagra entre ambas épocas. Como Mazzucco indica en la “Postilla”, se trata de un personaje ficcional, pero la tarea de salvaguarda de las obras de arte tiene una base histórica y fue modélica para conflictos posteriores. Se inspira primordialmente en la figura de Andrea Moschetti, quien rescató la Pala de Tiepolo del Duomo de Mirano, episodio que en la novela es atribuido a Nilo³.

En relación con cada uno de estos períodos históricos, se despliegan sendas líneas argumentales: la primera, enfocada en el pintor; la segunda, en el estudioso que intenta custodiar su obra. A cada una corresponde una voz narrativa diferente. En los fragmentos titulados *Cose che so di lui*, Nilo reconstruye la vida de Tiepolo mediante datos históricos, pero también a partir de interrogantes e hipótesis que, aunque no sean verificables, trazan un panorama más completo sobre su personalidad y sobre el contexto de producción. Bajo tales condiciones, la narración en primera persona se aproxima a la técnica del monólogo interior, siempre que se considere en un sentido amplio, como se verá más adelante.

En los demás pasajes, sin título y solo separados por blancos tipográficos, una tercera persona relata las experiencias de Nilo durante el conflicto bélico, tanto los esfuerzos inherentes a su misión como la historia de su amor nunca consumado con la marquesa Solferina Zender, voluntaria de la Cruz Roja a quien conoce en el frente de batalla. En este caso, se utiliza principalmente el estilo indirecto libre, pues se transcriben “los contenidos de una conciencia (pensamientos, percepciones, palabras pensadas o dichas) de tal modo que se produzca una confluencia entre el punto de vista del narrador y el del personaje” (Kłosińska-Nachin, 2001, p. 51.).

Esta alternancia de la voz en la enunciación imprime un ritmo dual al relato a partir de la repetición de un mismo esquema y del título *Cose che so di lui*, cuya presencia o ausencia ubica al lector en el marco temporal correspondiente.

3. Para conocer más acerca de la tarea de Moschetti, puede consultarse el artículo de Lucía Marchesi, titulado “Andrea Moschetti e il salvataggio del patrimonio artistico”, en Padova e il suo territorio. *Rivista di storia, arte, cultura*, Año XXX, n° 176, agosto 2015, pp. 36-38.



Asimismo, actúa como *leitmotiv* —un rasgo asociado al monólogo interior, según Vanessa Palomo Bergaja (2010)—⁴, que pone de relieve la existencia de un saber y a la vez declara su incompletitud: son meras “cose”.

La primera parte del título de la obra, *Fuoco infinito*, también constituye un motivo reiterado con diversos significados, cuya virtud consiste en sintetizar las líneas argumentales de la novela. Describe la pasión por Solferina: “La Zender è una femmina da dieci stelle. Fuoco infinito” (2021, p. 49); pero también los desastres de la guerra: “Notizie drammatiche dai comandi della II armata. Ieri notte, alle 2, in montagna, vicino Kambreško, si era scatenato l’inferno. Fuoco infinito per quattro ore.” (2021, p. 61); y, sobre todo, recupera un apodo que se le había dado a Tiepolo:

Nel 1736, al conte Tessin che lo aveva invitato a Stoccolma perché lavorasse per il palazzo del re di Svezia [Tiepolo] aveva chiesto talmente tanto denaro da lasciare annichilito l’ambasciatore, che pure lo ammirava e lo capiva al punto di descriverlo con insuperabile concisione: ‘Fuoco infinito’ (Mazzucco, 2021, p. 86).

En cambio, la segunda parte del título refleja desde el inicio la confluencia de épocas: Tiepolo 1917. En las novelas de Mazzucco es frecuente que las referencias temporales organicen la estructura textual, sobre todo cuando dan nombre a los apartados. En algunas ocasiones, puntualizan momentos sucesivos: por ejemplo, en *Un giorno perfetto*, los capítulos corresponden a las veinticuatro horas de una jornada; mientras que en *La lunga attesa dell’angelo* ocurre lo propio con cada uno de los quince días de la agonía febril de Tintoretto, narrados mediante los monólogos del protagonista.

Es llamativo que ambas novelas comiencen con una anticipación del desenlace, y entonces cada marca de tiempo se presenta como un hito más en la progresión hacia la muerte. Sin embargo, tal procedimiento no redundará en una temporalidad puramente lineal, pues en los diversos apartados son frecuentes las analepsis y prolepsis.

4. Han sido sumamente orientadores para este trabajo los ejes que la autora selecciona para el análisis, que atañen “al estilo, al tiempo de la narración, a los deícticos, a la sintaxis, al léxico y a la relación con los sentidos”.



En otras obras de Mazzucco, se desarrolla una doble temporalidad alternada. Así sucede con el encadenamiento de los capítulos titulados “Live” y “Homework” en *Limbo*: los primeros relatan en tercera persona el presente de la suboficial Manuela Paris, convaleciente en su casa de Ladispoli; los segundos se enfocan en los recuerdos de la guerra de Afganistán, que debe registrar por prescripción de su psiquiatra. Mientras tanto, en *L’architettrice* corren dos líneas temporales paralelas: la vida de quien es considerada la primera mujer arquitecta, Plautilla Bricci, en el siglo XVII, narrada por ella misma; y la destrucción de su obra *Il Vascello* por las tropas francesas en el asedio a Roma de 1849, mediante una tercera persona equiscente. En el caso de *Limbo*, el punto de vista siempre sigue al mismo personaje en dos períodos distintos de su vida y, por tanto, se destacan sus transformaciones internas; en *L’architettrice* se mueve entre Plautilla Bricci y Leone Paladini, soldado voluntario de las fuerzas italianas garibaldinas refugiado en *Il Vascello*, lo que pone de relieve la importancia de la obra de arte como eje articulador textual, al acompañar el ciclo de su edificación y destrucción. En el caso de *Fuoco infinito*, como se explicó, se intercalan el relato de la vida de Tiepolo en el siglo XVIII, vista desde la perspectiva del historiador del arte, con la reconstrucción de lo vivido en la voz de un narrador innominado: en consecuencia, la localización de las acciones se erige como el punto fijo que sostiene la alternancia de las dos épocas.

Aunque la producción de Mazzucco es vasta y variada, la complejidad de ciertas novelas —entre ellas *Vita* o *Io sono con te. Storia di Brigitte*— merecería un examen particular. Se puede afirmar que el tiempo narrativo se presenta en varias de sus obras como organizador textual a partir de distintas marcas temporales: a) que puntualizan y dan énfasis a los hitos de una secuencia cronológica; b) que destacan la alternancia de dos etapas en la vida de un mismo personaje; y c) en las que cada período es protagonizado por un personaje diferente.

Los cambios en el tiempo afectan a la voz narrativa, que bascula entre la autodiégesis y la heterodiégesis. En todos los casos, es llamativa la permanencia de la dimensión espacio-temporal como principio ordenador: con mayor atención en el tiempo (como itinerario hacia la muerte o como transformador de la subjetividad) o en el espacio (donde se destacan los emplazamientos o circunstancias de producción de obras de arte).



Algunas consideraciones sobre el monólogo interior

Como es sabido, el monólogo interior es una categoría sumamente difícil de circunscribir, sobre todo por su estrecha relación con el fluir de conciencia. Para algunos críticos, se trata de dos técnicas diferentes; otros las consideran equiparables y hay quienes creen que el *stream of consciousness* es una subespecie del monólogo interior.

En *Las voces de la novela* (2000), Oscar Tacca brinda dos definiciones. La primera, “todo soliloquio o disquisición que alguien formula en soledad, producto de una inmersión en la intimidad de su conciencia” (p.100), le parece poco rigurosa, pues la juzga válida también para el monólogo en sentido tradicional. Por eso, prefiere una más específica, caracterizada por “un descenso en la conciencia que se realiza *sin intención de análisis u ordenamiento racional*, es decir, que reproduce fielmente su devenir (en lo que tiene de espontáneo, irracional y caótico) conservando todos sus elementos en un mismo nivel”; mientras que:

Su verdadera realidad está dada en el plano de la expresión mediante la introducción de un discurso que rompe definitivamente con los caracteres peculiares que el análisis introspectivo (causalidad, simplicidad, claridad) había consagrado en el monólogo o soliloquio tradicional⁵ (Tacca, 2000, p.100).

Es evidente que, desde este punto de vista, el monólogo interior se identifica con el fluir de la conciencia, tal como lo sostiene Tacca, quien entre otras observaciones dice que el “monólogo interior” era llamado por William James “*stream of consciousness*⁶”.

En esta misma dirección, Francisco Álamo Felices, en un esclarecedor artículo en el que discrimina diversos tipos de monólogo, define al “interior” como:

Modalidad del discurso directo de un personaje, no dicho, sin interlocutor y sin tutela narrativa alguna, en el que se reproducen sus pensamientos interiores de

5. Idem., las cursivas son del autor.

6. *Ibidem.*



forma alógica y con estructura sintáctica elemental para así poder mimetizar los procesos subconscientes que se realizan en el pensamiento (2013, p.192).

Su posición lo lleva a estimarlo como “un concepto homosémico del de *stream of consciousness* (W. James y la tradición anglosajona), *discurso inmediato* (G. Genette) o *monólogo autónomo* (D. Cohn)”⁷.

Según Álamo Felices (2013), el primer concepto enfatiza la reproducción del proceso mental, “la forma alógica” y la mimesis de lo subconsciente; mientras que el “discurso inmediato” y el “monólogo autónomo” subrayan la inexistencia de tutela narrativa. La categoría de “monólogo interior”, entonces, englobaría estos fenómenos con matices disímiles.

Con un criterio de mayor amplitud, Kłosińska-Nachin (2001) señala que el monólogo interior puede delimitarse de modo más o menos restrictivo, aunque todas las definiciones tengan en común que transmite “la vida mental del personaje”, es decir, que “el autor finge desaparecer detrás de la voz del personaje y de sus categorías espaciotemporales” (p. 3). En consonancia, avanza María del Carmen Bobes Naves, quien indica que el rasgo decisivo del monólogo interior “es que se trata de un discurso sin receptor porque no ha sido pronunciado”, sino que el sujeto deja que su pensamiento, libre, “fluya sin interrupciones y no se dirige a nadie, sino que simplemente reflexiona, discurre para sí mismo” (1985, p. 262).

Por su parte, José Ángel García Landa (1998) explica que en el monólogo interior el lenguaje “no aparece como aquello que nos permite comunicarnos, sino como aquello que somos” (p. 352). Mientras que Eduardo Aznar Anglés (1996) lo define como “la reproducción en estilo directo, sin *verbum dicendi* ni partícula introductoria, del discurso interior del personaje”, aunque aclara que “la identificación de conciencia y lenguaje interior es solo una opción del escritor” (p. 19-29).

Óscar Barrero Pérez directamente se niega a trazar la división entre las dos técnicas, y solo conserva la oposición caótico-ordenada:

7. *Ibidem*, las cursivas son del autor.



[...] al margen de distinciones terminológicas (*stream of consciousness*/monólogo interior) que creo conveniente obviar, esa voz profunda [del narrador] admite al menos dos posibilidades, relacionada cada una de ellas con la intensidad y grado de coherencia discursiva constatables: podremos hablar, en este sentido, de monólogo interior caótico u ordenado, según sean las características del fluir del pensamiento que se transmite al lector (1990, p. 201-202).

Desde la perspectiva de Juan Antonio Garrido Ardila (2023), el flujo de conciencia es “una forma de monólogo interior”, en el que “llegan desde el subconsciente pensamientos inconexos”, algo que no se percibe tan claramente en el monólogo interior *stricto sensu*. Para sostener su posición, este autor se apoya en teóricos como Darío Villanueva, quien declara que “la única diferencia que podríamos establecer entre ambos (monólogo interior y fluir de conciencia) sería de intensidad: la ‘corriente de conciencia’ intensifica la incoherencia, el sistema de múltiples asociaciones a menudo caóticas que caracterizan el pensamiento interior no articulado” (p. 73). Esta noción de “intensidad” resulta determinante para describir la gradualidad que, creemos, supone el pasaje de una técnica a la otra. No son, en nuestro criterio, categorías en relaciones de identidad u oposición, sino los polos de un espectro con múltiples posiciones intermedias.

Las breves referencias teóricas que fueron consignadas no tienen, por supuesto, pretensiones de exhaustividad, máxime ante un problema tan complejo de la narratología. Pero resultan esenciales como sumaria introducción al análisis pues, para el abordaje de *Fuoco infinito*, se empleará la noción de monólogo interior en sentido amplio, a partir de una definición que contiene elementos de las anteriores, pero también los selecciona y circunscribe.

Se considera al monólogo interior como el discurrir de un solo personaje que se dirige a sí mismo, expresado en un idiolecto que le es propio; mediante un discurso interno ininterrumpido y en estilo directo con ausencia de narratario, articulado en torno a sus intereses y a su peripecia vital, en el que debate consigo mismo, duda, plantea hipótesis y expresa su mundo emocional, que no está introducido por *verba dicendi* ni presentado por un narrador, y en el que son frecuentes las asociaciones que simulan ser espontáneas, pero que no resultan ilógicas ni caóticas.



Esta caracterización tiene la virtud de ajustarse a la producción mazzucchiana en general, pues muchas de sus novelas son narradas a partir de extensos monólogos interiores, aunque casi nunca aparezcan alterados en forma marcada el orden lógico o sintáctico⁸, como es el caso del discurrir de Tintoretto en *La lunga attesa dell'angelo*; de Manuela París en los apartados “Homework” de *Limbo*; o de Plautilla Bricci en *L'archittrice*, que son solo algunos ejemplos.

La equivalencia estricta entre monólogo interior y fluir de conciencia impediría dar un marco conceptual a este procedimiento de Mazzucco. Quizás ciertos enfoques teóricos han quedado demasiado adheridos a la tradición del *modernism* y a los planteos freudianos en torno del subconsciente: los escritores hoy pueden entender los procesos de pensamiento y representarlos desde otras perspectivas.

En el caso de *Fuoco infinito*, las asociaciones de ideas tampoco resultan caóticas ni inconexas. Se trata de un discurso argumentado, especulativo y hasta erudito, que se distingue de modo patente, tal como especifica Jerusalém Gago (2017) al caracterizar la técnica “de la escritura automática desasida de significación lógica, que corre impulsada por imágenes en libertad”; y también de “la introspección posmoderna donde el personaje no es plenamente consciente de sí mismo ni toma posesión de su intimidad con un discurso inteligente” (p. 57). Es más, el contenido de la conciencia, en este caso, no está integrado mayormente por percepciones subjetivas, pues lo que se reconstruye es la vida de un tercero, con lo cual existe un referente externo en el que se concentran las elucubraciones del personaje.

En consecuencia, los índices de autorreferencialidad, tan importantes en el monólogo interior en términos de Palomo Bergaja (2010), se ven constantemente desplazados hacia la biografía del pintor barroco, por lo que los deícticos oscilan entre dos triangulaciones: “el yo, el aquí y el ahora” de Nilo; pero también un “él”,

8. A modo de excepción, puede consignarse el último capítulo de *L'archittrice*, titulado “Roma 2002-2019”. Aunque escrito en tercera persona, las predicaciones son fácilmente atribuibles a Mazzucco, ya que en él se narra el proceso de escritura de la novela. Es quizás el texto mazzucchiano en que resulta más palpable el ritmo rápido de los pensamientos, las extensas enumeraciones y la ausencia de puntos (aunque no de puntuación), pues la oración final, en la edición de Einaudi de 2021, está compuesta por ochenta y siete líneas (pp. 549-552).



un “entonces” y un “allí” (el mismo espacio transfigurado por el paso del tiempo) que giran en la órbita de Tiepolo (p. 98).

El monólogo interior como soporte de la biografía y de la crítica de arte

Los pasajes en primera persona de Nilo muestran su pasión por la obra de Tiepolo, que incluso le dan sentido y orientación a su vida en la situación límite del conflicto bélico: “Tutti conoscevano i suoi studi su Tiepolo, la sua devozione quasi religiosa per il veneziano” (Mazzucco, 2010, p. 62). Este fervor dirige sus acciones y su emotividad, por lo que constituye un aspecto constitutivo de su subjetividad. Nilo suele dudar de sí mismo: se siente inferior por no haber sido reconocido apto para el combate como otros jóvenes de su edad, pero también por realizar una tarea que los demás consideran superflua frente a las urgencias de la guerra; consciente además de que los fracasos de su misión serán más numerosos que sus logros, entre otras cosas, por la escasez de recursos puestos a su disposición. Se compara con quien es materia de su discurso, aunque por defecto: “Ma io non so dipingere, non ho talento, non ho moglie. E non mi aspettano né ricchezza né gloria”⁹. Como señala Barrero Pérez (1990), el monólogo interior comunica la desconfianza del personaje en “su capacidad para transmitir los datos de su propia sensibilidad”, y también la que experimenta hacia sus eventuales oyentes, pues se trata de “una voz que ha dejado de interesarse por el hallazgo de un interlocutor probablemente incomprensivo” (p. 202).

Las intervenciones confesionales de Nilo, aunque escasas, son valiosas porque contienen su perspectiva sobre los hechos y favorecen la fusión de las dos líneas argumentales. De tal manera, y como estipula Kłosińska-Nachin, en el monólogo interior “la presencia de un ‘yo’ en el discurso traduce la implicación del sujeto pensador en lo expresado” (2001, p. 72). En *Fuoco infinito* la atención se concentra en la demostración de los procesos subjetivos que sostienen las acciones de las personas

9. *Ibidem*, p. 12.



en sus contextos históricos, que por su misma naturaleza privada se han perdido; así como las vacilaciones de quien pretende dar cuenta de tales procesos. El propósito parece ser, como es habitual en la novelística mazzucchiana, el de restablecer las conexiones entre la esfera de lo público y la de lo íntimo, a partir de la investigación documental, en el caso de la primera; y de la elaboración de inferencias verosímiles, en la segunda. Por consiguiente, estos monólogos permiten reconstruir la biografía del artista e interpretar su obra, en lo que podría definirse como una novela ensayística, pues la ficción se convierte en vehículo de la crítica cultural, en torno de la cual se organiza la información y se vierten apreciaciones estéticas¹⁰.

La obtención del premio literario Friuli-Venezia Giulia refuerza esta hipótesis, pues es explícito el objetivo de valorizar la región geográfica en la que se enmarcan los sucesos. El breve fragmento que abre la obra, justamente uno de los titulados *Cose che so di lui*, introduce sin preámbulos algunas coordenadas fundamentales de la vida de Tiepolo. Mediante una rápida enumeración, se comenta su origen veneciano, lo extenso de su trayectoria, la belleza de su mujer, sus numerosos hijos, la cuantiosa riqueza que alcanzó con sus creaciones. Además, se dice que vivió en la última etapa despreocupada de la República de Venecia y que, según el profesor Molmenti, tuvo una existencia larga y serena, “senza ostacoli, senza amarezze, senza lotte”¹¹. Por tanto, concluye Nilo en referencia a Tiepolo: “Non si può scrivere

10. Resulta de interés cotejar esta perspectiva con la que ofrece Ginés S. Cutillas al proponer como género el “ensayo-ficción”, rótulo que, del lado de la novela, se asocia con la autobiografía y la autoficción. Dice Cutillas: “al igual que el ensayo, esta nueva forma de narrar establece una analogía directa entre autor y narrador y, sin embargo, el lector ha firmado un contrato de incredulidad en el ensayo-ficción que no ha suscrito con el ensayo”. De tal manera, el ensayo-ficción rellena “los espacios ficcionales que crea la autoficción y los espacios de conjetura que crea el ensayo”, por lo que en él confluyen la propia existencia y el tema de investigación de que se trate. En cambio, en la novelística de Mazzucco protagonizada por artistas el foco de interés es biográfico (y no autobiográfico), aunque por supuesto la frecuencia con que la autora se aboca a las artes plásticas y a sus exponentes indica una predilección personal. Ver Cutillas, Ginés S. (2019): “El ensayo ficción: el texto o la vida”, en *Quimera: Revista de Literatura* 431, p. 44.

11. Mazzucco, ob. cit., p. 9.



la sua biografía”¹², afirmación que, en principio, resultaría contraria al movimiento especulativo del texto.

La novela misma se erige como un argumento contra esa imposibilidad, aunque en la “Postilla” final Mazzucco declare abiertamente que no pretendió escribir una biografía de Tiepolo ni un estudio sobre sus obras friulanas, a la par que recomienda a los lectores remitirse a los “preziosi volumi” de “Bergamini, Biasutti, Fiocco, Magrini, Mariuz, Menis, Molmenti, Montecuccoli degli Erri, Pignatti, Rizzi”¹³ bibliografía que, por lo demás, actúa como respaldo y complemento de la información vertida en su obra literaria.

Los siguientes once pasajes titulados *Cose che so di lui* (además del segundo que, llamativamente, se denomina del mismo modo, en el que se formulan las primeras hipótesis) amplían los sucintos datos iniciales del primero y unen la información verificable con aquello que la historia no consigna, como los sentimientos del pintor, sus luchas internas, sus temores y sus frustraciones. También, es posible detectar, como indica María del Carmen Bobes Naves para el monólogo interior, “una manipulación total de la cronología” (1985, p.194), porque la vida de Tiepolo no es presentada ordenadamente, sino por impresiones fragmentarias de momentos o episodios.

Para Lynne C. Bulloch, las de Mazzucco son “bioficciones” que desafían al receptor, en tanto inducen a la reflexión sobre los límites de lo real¹⁴. Si la escasez de dramatismo de los hechos de la vida de Tiepolo pudiera debilitar el interés por la reconstrucción biográfica, es nuevamente la complejidad de lo íntimo la que

12. *Ibidem*.

13. *Ibidem*, p. 101.

14. Así lo explica Bulloch: “Biofiction (or biographical fiction), the sub-category of life writing to which Mazzucco’s books (...) belong, is one of the modes of life writing which challenges the dominance of this positivist model by departing from principles readers associate with conventional (auto)biographical writing (such as the assumption of truthfulness) and challenging their readers to think about the relationship between fact and fiction”. Ver Bulloch, Lynne C. (2022): *Melania Mazzucco’s L’architettrice and the Italian historical novel*. A Thesis Submitted to the Victoria University of Wellington in fulfilment of the requirements for the Degree of Master of Arts in Italian, p. 81. Disponible en: https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/Melania_Mazzucco_s_L_architettrice_and_the_Italian_Historical_Novel/20372538



anima su prosecución. En el conciso fragmento inicial, se incluye, conjuntamente, el primer desdoblamiento del personaje de Nilo, quien se interpela a sí mismo mediante una segunda persona del imperativo: “Non presumere tu, senza cattedra e senza titoli, di riuscire là dove nessuno si è nemmeno avventurato”¹⁵; o cuando, más adelante, se autorecrimina el amor por Solferina: “Ma tira dritto, stupido. Non sei venuto fino a Udine per innamorarti di una dama patriótica”¹⁶. Este cambio de la persona gramatical es significativo porque, como afirma Palomo Bergaja, “en el monólogo interior el discurso no va dirigido, ni directa ni indirectamente, a nadie, sino a un alter ego, como si la persona estuviera hablando con ella misma” (2010, p. 97). La estrategia aquí no se orienta, como muchas veces sucede, a expresar la conflictividad y hasta la disociación interior, sino que más bien remite a una segunda persona “autorreflexiva”¹⁷, exponente de la intimidad del personaje y portadora de un componente dialógico que hasta llegaría a interpelar al lector.

La reconstrucción de la vida de Tiepolo realizada por Nilo se espeja con la labor de la novelista, en un doble grado de ficcionalización. Por eso, ciertas aseveraciones, como la ya citada “Non presumere tu [...] di riuscire là dove nessuno si è nemmeno avventurato”¹⁸, quizás remiten a la figura autoral, pues las dudas sobre la viabilidad de la escritura biográfica podrían enmascarar los temores de la propia Mazzucco. Coexisten entonces las certezas sobre la vida del artista, en modo indicativo: “suo padre era un uomo di mare”¹⁹, con las reconstrucciones conjeturales: “E anche se non lo aveva quasi conosciuto, perché aveva un anno quando lo lasciò orfano, i racconti della madre, i rimpianti dei fratelli e delle sorelle maggiori gli avranno trasmesso l’amore per l’acqua, le onde, l’orizzonte”²⁰. Tal como se desprende de esta cita, el uso del futuro anterior con valor condicional es muy recurrente en la novela, pues se trata

15. Mazzucco, ob. cit., p. 9.

16. Mazzucco, ob. cit., pp. 16-17.

17. Kłosińska-Nachin, ob. cit., p. 98.

18. Mazzucco, ob. cit., p. 9.

19. *Ibidem*, p. 12.

20. *Ibidem*.



de un tiempo verbal que permite indicar suposiciones o expresar dudas sobre acciones pasadas o futuras. Llama la atención que se utilice aquí mucho más que el subjuntivo, a pesar de que este suele aparecer en contextos dubitativos o con sentido hipotético. También es cierto que, a medida que avanza la narración, este tiempo verbal es menos frecuente, quizás porque ya es clara para el lector la distinción entre lo documental y lo conjetural.

Las suposiciones de Nilo se enfocan en aspectos que suelen ser objeto de interés de la microhistoria, pues el principio organizador de la narración se centra principalmente en la “reducción a escala”, es decir, en el examen de eventos o situaciones detalladas para comprender circunstancias más amplias de una mejor manera:

El análisis con lupa de fenómenos extraordinarios o cotidianos, sobre todo en el estrato de la cultura popular, permitiría trabajar con elementos que los enfoques más generales dejarían pasar desapercibidos (Fernández García, 2014, p. 112-113).

Por ejemplo, en la novela se especula sobre las experiencias infantiles de Tiepolo; sobre el medio de transporte con el cual arribó a Udine; sobre su vínculo discipular con sus hijos, especialmente con Giandomenico; sobre las entrevistas sostenidas con sus comitentes. Se incluye aquí solo una cita a modo de muestra: “Lo avrò ricevuto il suo segretario particolare, il conte Antonio. Affabile, cortese, benevolo. Gli avrò detto di aver sentito parlar di lui come del Tintoretto redivivo” (Mazzucco, 2021, p. 21). El registro hipotético se sostiene, asimismo, en los adverbios de modalidad epistémica, que se caracterizan por asignar un grado de probabilidad o certeza a la predicación que modifican: “Era credente, Tiepolo? Tiepido, forse, come gli uomini del Diciottesimo secolo”²¹; “L’arcangelo Michele è forse la prima figura che Tiepolo ha dipinto a Udine”²²; “Chissà se avranno sorriso insieme, di quel nuovo, solenne cognome da condottieri”²³.

Además, el relato se enriquece notablemente con datos sobre la actividad de los

21. *Ibidem*, p. 22, el subrayado es mío.

22. *Ibidem*, p. 20, el subrayado es mío.

23. *Ibidem*, p. 43, el subrayado es mío.



pintores en la época, ya que reúne información sobre las modalidades de contrato, su estatus de artesanos, la variabilidad estacional de su trabajo, la asignación de los temas de sus obras y los modos de interpretarlos, etc.: “I pittori sono stagionali, come i marinai. Tiepolo passava la primavera e l’estate nei cantieri delle ville –e l’inverno in famiglia. Lo provano le date di nascita dei suoi figli”²⁴. Como las hipótesis se adjudican a un historiador del arte no resulta antinatural su inserción en su corriente de conciencia, pues, según comenta Palomo Bergaja, en el monólogo interior “la lengua que el personaje utiliza se identifica con su idiolecto” (2010, p. 98).

Para analizar la recuperación histórica en Mazzucco, resultan sumamente pertinentes las precisiones de Hayden White cuando señala que “el discurso histórico se ejerce sobre lo verdadero, mientras que el discurso ficcional está interesado en lo real, lo que se aproxima por medio de un esfuerzo por rellenar el dominio de lo posible o imaginable” (White, 2010, p.169). Este esfuerzo por rellenar el dominio de lo posible con la imaginación, pero sin contradecir la documentación histórica que es relevada con rigurosa minuciosidad, es una constante en las novelas de Mazzucco, sobre todo en aquellas protagonizadas por artistas, como Annemarie Schwarzenbach en *Lei così amata*, Tintoretto y Marietta Robusti en *La lunga attesa dell’angelo*, Tiepolo en *Fuoco infinito* o Plautilla Bricci en *L’architettrice*²⁵.

Representativo es el caso de *La lunga attesa dell’angelo*, biografía novelada de Tintoretto y de su hija Marietta, que condujo a Mazzucco a la publicación de los resultados de sus investigaciones en el volumen *Jacopo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, obra de mil páginas que insumió más de diez años de investigación, y que luego dio pie a un documental de 95 minutos, dirigido por Giuseppe Domingo Romano con guión de Melania Mazzucco, titulado *Tintoretto*.

24. *Ibidem*, pp.14-15.

25. Aunque no lo cataloga específicamente como “interior”, Giacomo Raccis destaca la importancia del monólogo tanto en *L’architettrice* como en *La lunga attesa dell’angelo*, pues se accede a la historia “attraverso il monologo di una narratrice protagonista che ‘dice’ la sua vita, spostando così il baricentro dell’intensificazione emotiva e morale dall’azione al discorso, attraversato da un’insistita sentenziosità”. Ver Raccis, Giacomo (2022): “Artemisia e le altre: il canone italiano del romanzo ‘della artista’”, en *Narrativa* 44: “Scrittrici italiane degli anni Duemila”, p. 60.



Un ribelle a Venezia. Si bien no existe proporción entre dicha creación y el pequeño libro analizado, cabe destacar cómo la misma autora da cuenta en ese volumen sobre el modo en que se relacionan la imaginación y la documentación en su novelística. Así, en la “Postfazione” a *Jacopo Tintoretto e i suoi figli...*, declara: “Questo libro è il tentativo di illuminazione di una vita –anzi, di molte vite”, proceso en el cual se confiesa “Frugando nell’oscurità dei secoli che ci separano, senza trascurare nulla. Lasciando talvolta cadere un fiotto di luce là dove sembrerebbe non ci sia nulla da vedere”²⁶. Se trata, como manifiesta poéticamente, de un esfuerzo por iluminar la oscuridad en la que se ha subsumido el pasado, con el mayor nivel de detalle posible, casi microscópico: “senza trascurare nulla”.

Cuando se trata de la vida de los artistas y de su contexto de producción, las écfrasis cumplen un rol central. Volviendo a *Fuoco infinito*, a veces se recurre a las obras pictóricas para retratar a los personajes, por ejemplo, cuando se compara a Solferina Zender con el cuadro de Tiepolo llamado *La regina Zenobia che arringa i suoi soldati*. Esta analogía, que acompaña la primera aparición de Solferina, anticipa su belleza, su potencia, su energía, que se refuerzan por su onomástico, ya que su nombre evoca la batalla de Solferino contra el ejército austríaco, librada el 25 de junio de 1859. En contraposición, Nilo es caracterizado “allampanato come un prete di El Greco”²⁷. Se trata de breves alusiones, aunque resultan gráficas para captar los rasgos antitéticos del dúo protagónico.

Sin embargo, écfrasis más detalladas se desarrollan a lo largo de toda la novela. En esos casos suponen, como señala Anna María Guasch (2003), una instancia intermediaria entre la percepción y la apreciación, pues las observaciones factuales orientan los juicios de valor. La inclusión, al final de la novela, de un “Compendio fotográfico” con reproducciones en blanco y negro de cinco obras de Tiepolo ubicadas en el Palazzo Patriarcale, justamente aquellas de las que se ofrecen las écfrasis más pormenorizadas, permite que el lector coteje las hipotiposis de Nilo

26. Mazzucco, Melania (2023): *Jacopo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*. Torino: Einaudi, p. 992.

27. Mazzucco (2021): ob. cit., p. 14.



con su propio visionado. Este es un procedimiento que se ha vuelto habitual en las obras más recientes de Mazzucco, enfocadas en artes plásticas. Así puede verse en *L'architetrice*, que incorpora ilustraciones de época realizadas por Briccio o Vasi; el dibujo de Villa Benedetti por Plautilla Bricci que figura en el interior de la cubierta de la novela y también en sus páginas, dos calotipos de Stefano Lecchi de 1849, además de cinco láminas a todo color de las obras pictóricas de Plautilla. Esta operación se intensifica en *Jacopo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana* (2009); *Il museo del mondo* (2014) y *Self-portrait. Il museo del mondo delle donne* (2022), donde abundan las ilustraciones, en los dos últimos casos, de todas las obras comentadas²⁸. Como se señaló en “Tintoretto por Melania Mazzucco: una poética de la écfrasis”, de tal manera “el espectador/lector puede acompañar a la autora en su periplo y ‘ver’ con ella, pero también menos que ella, o más que ella, o contra ella” (Swiderski, 2020, p. 37).

Debe subrayarse que las écfrasis en la novela se presentan a partir de la alternancia de los tres tiempos. A veces, se describe la pintura como si se tratase de un proyecto a futuro. Por ejemplo, en el *Sacrificio di Isacco*: “sarà il dipinto più grande. Ci sarà Abramo, vecchio, barbuto, col coltellaccio sguainato per sgozzare il figlio”²⁹, se ubica en el tiempo de los preparativos del artista. En otros casos, se emplea el presente, propio del “ahora” de la contemplación de cada espectador. Así sucede en la descripción del fresco en que Sara, esposa anciana y estéril de Abraham, recibe la noticia de su futura maternidad: “Non è più bella, non è giovane, ha il volto rugoso e la bocca sdentata”³⁰. Esta imagen es caracterizada como “un’annunciazione moderna”³¹, pues “per convenzione, da secoli l’angelo si trova a sinistra, e la donna a destra. Tiepolo inverte le posizioni, perché questa è un’annunciazione rovesciata”³².

28. En *Il museo del mondo*, Mazzucco comenta la obra de Tiepolo “L’educazione di María”, un óleo ubicado en la iglesia Santa Maria della Fava, en Venecia (pp. 68-71).

29. Mazzucco (2021): ob. cit., p. 60.

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*, p. 64.

32. *Ibidem*.



Finalmente, en otras oportunidades, es Nilo quien observa las obras, lo que exalta el carácter histórico de las producciones artísticas. Las écfrasis de este tipo suelen incorporarse en los fragmentos en tercera persona:

Sedette in un banco ,si lasciò scivolare ,inclinò la testa e poggiò la nuca sul banco di dietro .Si godeva l'Assunta sul soffitto– bianca nel cielo di panna ,il manto azzurro che ricadeva sulle nuvole ,sorretta di una compagnia di angeli bambini) Mazzucco ,2021 ,p.(97 .

Así, según explica Palomo Bergaja, aunque el presente es el tiempo por excelencia del monólogo interior, “se produce una oscilación entre lo que es recuerdo y lo que es proyecto” (2010, p. 98); así uno y otro se asocian más con Tiepolo que con el estudioso de su obra. Estos procedimientos ponen el acento en el carácter temporal del arte y en las múltiples imágenes superpuestas que cada época le imprime: “Plantear la cuestión del anacronismo es, pues, interrogar esta plasticidad fundamental y con ella la mezcla, tan difícil de analizar, de los diferenciales de tiempo que operan en cada imagen” (Didi-Huberman, 2018, p. 40). La cuestión es tan relevante en la novela que incluso su último párrafo contiene un pronunciamiento casi axiomático sobre el tema: “l'arte – pure immobile su un muro– si muove e ci cammina accanto, invece, perché la guardiamo con occhi diversi nelle stagioni diverse della vita. Non riflesso, né specchio, né ombra, ma unico angelo custode”.

Bajo esta óptica, es importante señalar que las preguntas sobre el sentido del arte también son duales: en los fragmentos centrados en el siglo XVIII, se problematizan sus vínculos con la religión (¿es legítimo que el arte sea portador de un mensaje ético o místico?); mientras que, en los fragmentos centrados en el siglo XX, la cuestión candente se reúne en las tensiones entre el arte y la guerra (¿cuál es el valor del arte frente a las catástrofes?). Si en vida de Tiepolo existían ciertas convicciones al respecto, al menos programáticamente “L'arte doveva diventare manifesto della volontà divina”³³; los conflictos bélicos desbaratan todas las certezas: “In guerra l'arte è bottino, ed é trattata come le donne: viene presa per prima. È sempre stato

33. *Ibidem*, p. 21.



così”³⁴. Surge entonces la pregunta: “Un’opera d’arte può essere considerata una vittima di guerra?”³⁵, es decir, ¿es lícito que se pierdan vidas humanas para evitar su pérdida o desaparición?

Consideraciones finales

Para el abordaje del monólogo interior en *Fuoco infinito*. Tiepolo 1917, se han relevado definiciones sobre esta técnica de Óscar Barrero Pérez, María del Carmen Bobes Naves, Jerusalem Gago, Juan Antonio Garrido Ardila, Agnieszka Kłosińska-Nachin, Vanessa Palomo Berjaga, Oscar Tacca, José Ángel García Landa y Francisco Álamo Felices. Algunos estudiosos plantean que el monólogo interior y la corriente de conciencia constituyen un mismo fenómeno, o que la segunda está subsumida en el primero. Para otros, los procesos caóticos e inconscientes y la falta de lógica concomitante son particulares de la corriente de conciencia, pero no están tan presentes en el monólogo interior. Por eso, Kłosińska-Nachin postula que la delimitación entre ambas técnicas puede ser más o menos restrictiva, mientras que Garrido Ardila, apoyándose en Darío Villanueva, considera que la corriente de conciencia supone una mayor “intensidad” de las incoherencias o las asociaciones múltiples.

Este examen se basó en una definición amplia de monólogo interior, pues es la única que permite abordar un procedimiento muy frecuente y primordial en la autora italiana, que suele presentar el mundo interno de personajes que solamente se dirigen a sí mismos y sin tutela narrativa; pero cuyos discursos siempre conservan el orden lógico del pensamiento y el sintáctico de la frase. Esta especificidad del monólogo en su novelística es aún más evidente cuando en un mismo texto se alternan las modalidades narrativas, como en el caso de *Fuoco infinito*. La frase *Cose che so di lui* permite graficar este pasaje y opera como leitmotiv. Las acciones principales protagonizadas por Nilo son relatadas por un narrador que

34. *Ibidem*, p. 32.

35. *Ibidem*, p. 20.



se detiene minuciosamente en sus estados mentales y que evita cualquier marca de diferenciación entre su propia perspectiva y la del personaje (como las frases subordinantes “dijo que” o “pensó que”). A su vez, Nilo se adentra en la conciencia de Tiepolo, por lo que se encuentra aquí ante una doble mediación. A través de la primera persona, e incluso gracias a la inclusión de comentarios formulados por una segunda persona autorreflexiva, se expone la intimidad del personaje, sus dudas y elucubraciones, que reduplican el movimiento especulativo de la autora, cuyo personaje puede ser visto hasta cierto punto como su alter ego. No porque exista un espacio autobiográfico común a ambos ni mecanismos proyectivos, sino porque tanto Nilo Boschini como Melania Mazzucco recuperan la biografía de Tiepolo, describen sus obras y, obviamente, a partir de distintas acciones, salvaguardan su patrimonio artístico.

Los monólogos interiores de Nilo constituyen un breve compendio de crítica de arte y, de hecho, los vasos comunicantes entre novela y ensayo son frecuentes en la autora italiana, incluso a través de operaciones de intertextualidad y reescritura. El caso paradigmático es el de la novela *La lunga attesa dell'angelo*, pues las investigaciones realizadas para componerla se volcaron luego en el volumen *Jacopo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*. Pero también es evidente en ciertos préstamos menores, como cuando comenta en *Il museo del mondo* el cuadro de Tintoretto “La presentazione di Maria al Tempio”, el mismo que dio origen a *La lunga attesa dell'angelo*³⁶; o también en el caso de la pintura de Plautilla Bricci, “La nascita di san Giovanni Battista”, tan frecuentemente descrita en *L'archittrice* y analizada con notas similares en *Self-Portrait. Il museo del mondo delle donne*³⁷.

Las permanentes especulaciones del personaje de Nilo, aunque no exentas de rigor, intentan completar los blancos y elipsis de la historia basada en la evidencia documental. Estas inferencias verosímiles son presentadas como hipótesis (por ejemplo, el valor del futuro anterior), y se mantienen en el plano de la subjetividad del personaje. El hecho de que sean formuladas por un historiador del arte les

36. Mazzucco, Melania (2014): *Il museo del mondo*. Torino: Einaudi, pp. 229-233.

37. Mazzucco, Melania (2022): *Self-Portrait. Il museo del mondo delle donne*. Torino: Einaudi, pp. 155



confiere rigor, mientras que al estar insertas en su discurrir interno se expande notablemente la libertad para avanzar por la vía de la especulación: de ese modo, se accede a panoramas más completos que “rellenan”, como planteaba White, el dominio de lo posible o lo imaginable. Mazzucco restablece así las conexiones entre lo público y lo íntimo; y muestra cómo ambas esferas se retroalimentan: la suya es una búsqueda de “lo menor”, de las huellas e indicios, para recuperar los procesos subjetivos y sociales subyacentes a las obras de arte, cuyo conocimiento facilitaría una comprensión más acabada y una contemplación más gozosa. Justamente, lo que ella misma ha caracterizado como la tentativa de iluminación de una vida, sin descuidar nada.

Bibliografía

- Álamo Felices, Francisco. (2013). El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración, en *Lingüística y Literatura*, (Ed. 64), pp. 179-201. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S012055872013000200010&lng=en&tlng=es, pp. 179-201.
- Aznar Anglés, Eduardo. (1996). “Resituar el monólogo interior”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, núm. 1, pp. 19-29.
- Barrero Pérez, Óscar. (1990). Monólogo interior y ruptura de lenguaje en la novela española contemporánea (1939-1961), en *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 70, Cuaderno 249, pp. 201-228.
- Bobes Naves, María del Carmen. (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”*. Madrid: Gredos.
- Bulloch, Lynne C. (2022): *Melania Mazzucco’s L’archittrice and the italian historical novel*. A Thesis Submitted to the Victoria University of Wellington in fulfilment of the requirements for the Degree of Master of Arts in Italian. Disponible en: https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/Melania_Mazzucco_s_L_archittrice_and_the_Italian_Historical_Novel/20372538?file=36415311



- Cutillas, Ginés S. (2019): El ensayo ficción: el texto o la vida. *Quimera: Revista de Literatura* 431, pp. 44-48.
- Didi-Huberman, Georges. (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Fernández García, Blanca. (2014). Carlo Ginzburg, microhistoria y escala. El caso del vinatero calvinista. *Historiografías*, 8 (julio/diciembre), pp. 108-120. Disponible en: <http://www.unizar.es/historiografias/historiografias/numeros/8/fernandez.pdf>
- Gago, Jerusalem (2017): “Simulación del yo y monólogo interior. El relato de Salinas”, en *Écho des études romanes*, pp. 55-65. Disponible en: <https://www.eer.cz/pdfs/eer/2017/02/06.pdf>
- García Landa, José Ángel (1998): *Acción, relato, discurso, estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Garrido Ardila, Juan Antonio (2023): “El monólogo interior en las novelas espiritualistas de Pardo Bazán, Clarín y Galdós (1889-1895)”, en *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 93, Cuaderno 307, pp. 69-93
- Guasch, Anna María (2003): “Las estrategias de la crítica de arte”, en *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 211-244.
- Kłosińska-Nachin, Agnieszka (2001): “Monólogo interior en la novela española: técnica narrativa y visión del mundo”, en *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Romanica* 2, pp. 3-119. Disponible en: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Universitatis_Lodzianensis_Folia_Litteraria_Romanica/Acta_Universitatis_Lodzianensis_Folia_Litteraria_Romanica-r2001-t2/Acta_Universitatis_Lodzianensis_Folia_Litteraria_Romanica-r2001-t2-s3-119/Acta_Universitatis_Lodzianensis_Folia_Litteraria_Romanica-r2001-t2-s3-119.pdf
- Marchesi, Lucía (2015): “Andrea Moschetti e il salvataggio del patrimonio artistico”, en *Padova e il suo territorio. Rivista di storia, arte, cultura*, Año XXX, n.º 176, agosto, pp. 36-38. Disponible en: <http://www.padovaeilsuoterritorio.it/wp-content/uploads/2016/07/Padova-e-il-suo-territorio-N-176.pdf>
- Mazzucco, Melania (2012): *Lei così amata*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, Melania (2014): *Il museo del mondo*. Torino: Einaudi.



- Mazzucco, Melania (2014): *Vita*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, Melania (2016): *Io sono con te. Storia di Brigitte*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, Melania (2021): *Fuoco infinito. Tiepolo 1917*. Trieste: Italo Svevo e Fondazione Pordenonelegge.it.
- Mazzucco, Melania (2021): *L'architettrice*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, Melania (2022): *Self-Portrait. Il museo del mondo delle donne*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, Melania (2023): *Jacopo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*. Torino: Einaudi.
- Palomo Berjaga, Vanessa (2010): “El monólogo interior de dos fragmentos modernistas: *The Waves y Ulysses*”, en *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, Vol. 2, pp. 95-104. Disponible en <https://raco.cat/index.php/Forma/article/view/216312>.
- Raccis, Giacomo. (2022). “Artemisia e le altre: il canone italiano del romanzo ‘della artista’”, en *Narrativa* 44, pp. 49-61.
- Swiderski, Liliana. (2020). “Tintoretto por Melania Mazzucco: una poética de la écfrasis”. En *Anclajes*, vol. XXIV, n.º 2, mayo-agosto, pp. 33-46. Disponible en: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/4067/4873>
- Tacca, Oscar (2000): *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- White, Hayden. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.