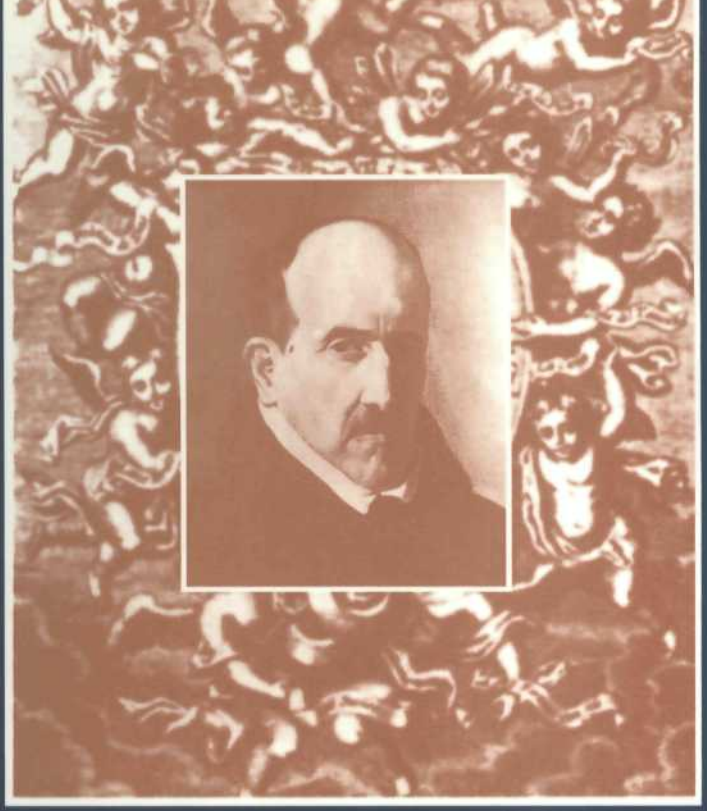

STUDIA AUREA

Actas del III Congreso de la AISO
(Toulouse, 1993)
I, Plenarias. General. Poesía

I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse
(eds.)

STUDIA AUREA

Actas del III Congreso de la AISO
(Toulouse, 1993)
I, Plenarias. General. Poesía

I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse
(eds.)

G. R. I. S. O.
Pamplona, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro, Universidad de Navarra)

L. E. M. S. O.
Toulouse, LEMSO (Literatura Española Medieval y del Siglo de Oro, Université de Toulouse)

Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas
Ministerio de Asuntos Exteriores
ESPAÑA

© GRISO-LEMSO

ISBN de la obra completa: 84-921581-0-7
ISBN del tomo I: 84-921581-1-5

Depósito Legal: NA 1188 -1996

Edita: GRISO-LEMSO
Imprime: EUROGRAF, S. L. Polígono Ind. de Mutilva Baja, Calle O, n.º 31. Mutilva Baja (Navarra)

Índice

Preámbulo 9

Alocución de apertura, por Delfín Colomé 13

CONFERENCIAS PLENARIAS

Egido, Aurora, Linajes de burlas en el Siglo de Oro 19

Ettinghausen, Henry, Hacia una tipología de la prensa española del siglo XVII: de «hard news» a «soft porn» 51

Joly, Monique (†), Dignificación y desprecio en la recuperación de lo marginado 67

Kagan, Richard L., La corografía en la Castilla moderna: género, historia, nación 79

Lisón Tolosana, Carmelo, Retablo de máscaras gitanescas 93

Martinengo, Alessandro, «Indias de allá» e «Indias de acá»: estrategias demoníacas asechando a la ciudadela de la Ortodoxia 115

Schrader, Ludwig, La invención de una ciencia de las religiones: Las Casas y el universo «no canónico» de los dioses paganos 133

GENERAL

Bouzy, Christian, Dios como arquetipo actancial en los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco (Segovia, 1589): retórica y resorte dramatúrgico del emblema-predicación 151

Collet Sedola, Sabina, Gramáticos y gramáticas: España en Francia (1600-1650) 161

Etayo-Piñol, María Ángeles, Impacto del Siglo de Oro español en Francia a través de la edición lyonesa 169

Gardes de Fernández, Roxana, Metáforas contextuales en la literatura hispano-americana 175

González Martínez, Lola, Título y onomástica en la novela corta y en el drama del Seiscientos 183

Pineda, Victoria, «Dum viguit eloquentia, viguit pictura» (De literatura artística y arte literario, con ejemplos del libro segundo de Pacheco 191

Vaíllo, Carlos, Las teorías poéticas de Antonio López de Vega 199

Vega Rodríguez, Pilar, Resonancias erasmianas en los refraneros de paremiología áurea 207

Zanetti, Susana, Perfiles del letrado hispanoamericano en el siglo XVII 215

POESÍA

Acebrón Ruiz, Julián, El Orco: monstruo, ciego, enamorado. Anotaciones al canto III de *Las lágrimas de Angélica* 225

Azaustre Galiana, Antonio, El destinario en los sonetos morales de Quevedo 237

Campo, Victoria, De lectores y lecturas: la *Respuesta* de Fr. Tomás Quixada en *El pelegrino curioso* de Bartolomé de Villalba 247

Cancelliere, Enrica, La realidad virtual en las *Soledades* de Góngora 257

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «¡Qué de robos han visto del invierno»: ¿una égloga de Quevedo? 267

Cardona, Ángeles, Comentario a dos estrofas del *Polifemo* («La fugitiva ninfa en tanto, donde» y «Salamandria es del Sol, vestido estrellas») 275

Carrasco, Félix, Transformaciones de un modelo textual: el *Beatus ille* en las *Soledades* de Góngora 287

Creel, Bryant L., Canción I y Soneto II de Garcilaso y el problema del masoquismo en la lírica amatoria renacentista 299

Dadson, Trevor J., Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas (1564-1630), y el arte de la supervivencia política 309

García-Macho, María Lourdes, Algunas notas sobre los sustantivos en *-dad* y *-ura* en San Juan de la Cruz 319

García Rodrigo, María Luisa, Algunas notas sobre la piratería en *La Dragontea* de Lope de Vega 329

Gargano, Antonio, Garcilaso y la *ægritudo canina*: el soneto *A la entrada de un valle, en un desierto* 339

González Cañal, Rafael, *La Fábula de Vulcano y Minerva* del Conde de Rebolledo 351

Gorse, Odette, *La cueva de Meliso*: el poder demoníaco en un ciclo satírico antiolivarista 359

Gutiérrez Arranz, Lidia, La poesía de tema mitológico de Villamediana 367

Janner, Hans, Friedrich Christian Rassmann y la lírica del Siglo de Oro 373

López Viñuela, Ana Cristina, Quevedo y «el pobre Lope de Vega» en un soneto gongorino 377

Ly, Nadine, El trabajo de la rima en los sonetos de Garcilaso de la Vega 387

Madroñal Durán, Abraham, Don Luis de Vargas Manrique (1566-1591?) y su círculo de amigos en torno al romancero nuevo 395

Morales Raya, Remedios, Un dato para la revisión cronológica del romancero de Quevedo 405

Orobitg, Christine, *Exclusus amator*: en torno a un poema de Quevedo («A la puerta de Aminta») 415

Pepe Sarno, Inoria, El *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva entre intertextualidad e interdiscursividad 425

Pérez-Abadín Barro, Soledad, Las canciones de Francisco de la Torre 435

Ramajo Caño, Antonio, Las huellas clásicas en un poema de Lope de Vega («En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla») 449

Ravasini, Ines, John Owen y Francisco de la Torre y Sevil: de la traducción a la imitación 457

Rivers, Elias L., Garcilaso leído por Lapesa 467

Roig, Adrien, Correlaciones entre Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega 475

Roig Miranda, Marie, ¿Existe el presente en los sonetos metafísicos de Quevedo? 487

Roses, Joaquín, Hibridaciones dramático-poéticas: égloga y disfraz en las *Soledades* 495

Rossich, Albert, Formas del plurilingüismo literario: textos de doble y triple lectura 501

Sanz Hermida, Jacobo, Ensoñación y transformismo: la parodia erótica en *El sueño de la viuda* de Fray Melchor de la Serna 513

Terracini, Lore (†), Camas de batalla gongorinas 525

Toledano Molina, Juana, Una academia gaditana en honor de la reina Mariana de Austria Walters 535

Walters, David G., Petrarquismo y pornografía: el *Jardín de Venus* 543

Preámbulo

La AISO continúa su andadura y en el camino van quedando algunos hitos establecidos: en especial los *Anuarios áureos*, de tanta utilidad, y las sucesivas actas de los Congresos Internacionales, que pueden ser un síntoma, en su crecimiento, del crecimiento o solidez progresiva de la Asociación.

Las primeras actas tenían unas quinientas páginas de cierta unidad, en cuanto aquel I Congreso se dedicó a *La edición de textos*; las actas del II Congreso hubo que disponerlas ya en dos tomos, que sumaban un millar largo de páginas, en las que la variedad ya se imponía; estas del III Congreso han pasado a los tres volúmenes, con unas mil quinientas páginas de eruditas disquisiciones y amenos planteamientos auriseculares, que hubieran resultado mucho más amenos y hasta más eruditas —estos y aquellas— para la comisión editorial, si todos los colegas participantes hubieran decidido hacer caso a las normas de presentación de originales, cosa, sin embargo, al parecer, fuera de las flacas posibilidades humanas, si no es ya que debamos agradecer a los áureos estudiosos la intención de unir lo útil a lo agradable en la vía del «per molto variar natura è bella».

Sea como fuere, en la noche alta y silenciosa, frente a los originales que ahora ven la luz, los editores han hallado a menudo consuelo y refugio en la eutrapélica lectura de los antiguos que nos precedieron en la tarea. Y en esos momentos de debilidad pensábamos en lo que hubiera sido hinchar un perro o pescar anguilas en el Ereteno. Como lo primero es más sabido recordaré lo segundo. Dice Claudio Eliano —ignoro si experimentó personalmente la técnica— que se las captura de la siguiente manera: «el pescador se sienta en una roca que sobresale o en un tronco desarraigado que le sirva de apoyo. Sentado en él el pescador de estas anguilas coge el intestino de un cordero recién degollado, que mide unos tres o cuatro codos y que fue bien engordado, y lo mete en el agua por un extremo y lo sostiene removiéndolo en los remolinos. El otro extremo lo tiene en sus manos y un trozo de caña de la longitud de la empuñadura de una espada ha sido insertado en él. La comida no pasa inadvertida a las anguilas, pues les gusta el intestino de cordero. La primera anguila que se acerca solicitada por el hambre y con la boca abierta, clava en el cebo sus dientes corvos, parecidos a anzuelos y difíciles de desprenderse y no deja de saltar intentando llevárselo. Y el pescador, comprendiendo que la anguila ha quedado sujeta, pone en su boca la caña en que injirió el intestino, y soplando con toda su fuerza, infla enormemente dicha tripa que por efecto del aire que baja se distiende e hincha, y resulta que el aire se introduce así en la anguila, se difunde por su cabeza, le llena la faringe y corta la respiración a la criatura, y no pudiendo respirar ni tampoco desenganchar los dientes clavados en el cebo, muere asfixiada y es

izada por culpa del intestino, del aire, y en tercer lugar, de la caña. Lo mismo sucede con las demás».

Y ahora, que alguien me diga si no es más fácil editar unas actas.

Pues así es como se va aumentando el número de los saberes filológicos, «que al principio son pigmeos y después filisteos; la filología al principio se humilla, después se encumbra sobre el mayor Olimpo; al principio declina, conjuga y construye, después busca la elegancia, la frasis de oro, la figura, el tropo, el concepto, la grandeza, el arte, la fábula, la historia, el secreto natural, los ritos, las costumbres de las naciones, las ceremonias de los sacrificios, los auspicios, los trípodes, las cortinas; da vuelta a todas las artes y a todas las ciencias y curiosidades divinas y humanas» (Cascales *dixit*). De todo eso, discreto lector, y aún más, hallarás en estos volúmenes.

Pero es de rigor confesar que no lo hubieras podido hallar de no ser por la ayuda y colaboración de numerosas personas, empezando por los mismos autores de los trabajos y los organizadores de este III Congreso de Toulouse, es decir los miembros del equipo LESO (Literatura Española del Siglo de Oro), secundados con la mayor eficacia por el Centro de Promoción de la Investigación Científica, capitaneado por Pierre Fraixanet.

Pero, a su vez, este y aquellos nada hubieran podido hacer sin el apoyo de las numerosas entidades que generosamente patrocinaron esta manifestación y la publicación de sus actas. Son de obligada y agradecida mención:

— los Ministerios franceses de Educación Nacional, de Investigación y Espacio, y de Cultura
— el Centro Nacional de la Investigación Científica de Francia (CNRS)
— el Consejo Regional de Midi-Pyrénées
— la Dirección General de Cultura de Midi-Pyrénées
— la Diputación Provincial de Haute-Garonne
— el Ayuntamiento de la Ciudad Rosa
— la propia Universidad del Mirail a través de su Consejo Científico

y con especial gratitud:

— el Ministerio español de Asuntos Exteriores (Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas)
— la Fundación «Españoles en el Mundo»
— la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra

Finalmente merecen nuestras gracias Blanca Oteiza y Nathalie Vitse, que han preparado muchas de estas páginas en el debido formato y disposición gráfica.

Esperemos ahora las actas siguientes —que serán todavía más grandes, más útiles y más entretenidas—, y que la AISO continúe sus días y sus trabajos cada vez con más éxito y firmeza. Nuestra tarea editora termina aquí, y también el preámbulo de este Secretario General, que antes de despedirse, tras seis años de actividad, desempeñada con

la mejor de las intenciones si no con el mejor de los resultados, no resiste a la tentación de recordar un par de citas postreras que me parecen venir a cuento: «Impresión sin erratas es casi imposible para quien sabe qué es emprenta, y para quien no lo sabe, sino que solamente ha visto tantas pecezuelas menudas que cada una está de por sí y atadas con un hilo se juntan a hacer la plana, las letras algo parecidas unas a otras, la vista del corrector de hombre, y a las veces muy ocupado». Y otra:

Las advertidas erratas
y las sin notar, te ruego,
lector, que las atribuyas
a la estampa y no al ingenio.

Que Dios te libre, lector, de prólogos largos y de malos epítetos.

Ignacio Arellano. Secretario General de la AISO

Alocución de apertura

Delfín Colomé
Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Ministerio de Asuntos Exteriores de España

Toulouse, 6 de julio de 1993

Señoras y Señores, queridos amigos,

Déjenme, antes que nada, que les muestre mi más profunda satisfacción, no sólo institucional como Director General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, sino —también— personal, por la oportunidad que los organizadores de este III Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» me han brindado de dirigirme a todos Vdes. en el acto solemne de su inauguración.

Mis primeras palabras serán, pues, de agradecimiento. Agradecimiento a la AISO, cuya labor, como responsable de la proyección cultural internacional de España, conozco, admiro y procuro apoyar, en la medida de mis posibilidades.

Agradecimiento, también, a nuestros anfitriones: a la Universidad de Toulouse-Le Mirail. Si siempre es interesante acudir a esta bella ciudad, mucho más lo es acogiéndose a la abierta hospitalidad de sus instituciones universitarias, presentes en su vida urbana desde 1229 —es decir, desde hace más de tres cuartos de milenio.

Desde esta Universidad se nos ha dado permanente testimonio de entrega a un proyecto con tanta bondad conceptual como el del propio desarrollo de la Asociación Internacional «Siglo de Oro». Ahí está la labor de los Profesores Robert Jammes, del Presidente Marc Vitse, junto con tantos y tantos de sus entusiastas colaboradores. Ahí están —obras son amores— el *Anuario Áureo* y la revista *Criticón*. Es del todo lógico, convendrán Vdes. conmigo, que la primera salida de este Congreso más allá de las fronteras de España fuera, precisamente, a Toulouse. Estoy seguro de que el carácter de esta ciudad históricamente abierta, dialogante, tolerante, práctica e intelectualmente,

ayudará mucho al desarrollo de sus trabajos para los que, desde este mismo momento, deseo ya el mejor de los éxitos.

Mis segundas palabras, serán de reconocimiento. Como Vdes. podrán imaginar, soy un absoluto convencido de la importancia de la literatura española, en general y —muy específicamente— de aquella que se genera en el Siglo de Oro. Pero no por ello deja de impresionarme el hecho de su capacidad de convocatoria. Que la propia AISO cuente con un potencial de ochocientos miembros me parece el mejor testimonio de este sentimiento. Sentimiento que se redobla al compulsar que, sólo para este Congreso, hemos sido capaces de juntarnos ciudadanos de una veintena de países, al llamado de siete conferencias, más de doscientas comunicaciones y una docena de seminarios que se celebrarán a lo largo de los cinco densos días que tenemos por delante. Mi reconocimiento, pues, a su entusiasmo y dedicación, que a veces ejercitan Vdes. en circunstancias difíciles o, al menos no fáciles. Sé que, incluso, en muchas ocasiones pueden haber sentido una cierta soledad en su labor, un cierto desamparo. Por ello quisiera dejarles el mensaje de que, pese a todas nuestras carencias —en esa delicada travesía del desierto presupuestario en la que nos encontramos— no dejen de comunicarnos sus necesidades, sus problemas o incluso sus temores. Y, por supuesto, en la otra cara de la moneda, sus realizaciones y sus éxitos, que tanto nos alegrarán. En definitiva, sepan Vdes. que las puertas de mi Dirección General están siempre abiertas a quienes en la distancia e —insisto— a veces en circunstancias difíciles, ejercen el amor por ese tesoro que es la lengua española y, por ende, por lo español. Mi sentimiento personal a este respecto es muy sencillo y quiero dejárselo bien patente: ¡ojalá tuviera media docena de AISOs, repartidas entre los sectores más neurálgicos de mi campo de acción institucional exterior!

Un tercer extremo de mi intervención me llevaría a exponerles una breve reflexión sobre el alcance del programa que este III Congreso se ha trazado. En estos días van Vdes. a dedicar sus esfuerzos, con especial énfasis, a la exploración de los campos no canónicos que se ofrecen a la investigación sobre la literatura y la civilización de los siglos XVI y XVII en España: las fiestas, los acontecimientos, la fenomenología popular, el folklore, la astrología, etc. Este aspecto de su trabajo me parece del mayor interés. Como se subraya en alguno de los papeles de preparación de este Congreso, se trata de cubrir esas zonas, aparentemente marginales, que se sitúan entre la literatura y la sociedad de la época; entre la literatura y la civilización, en definitiva.

En este sentido, quiero también exponerles una de las líneas que, desde la Dirección General estamos priorizando: la de **abrir el hispanismo**. Con ello queremos significar que, partiendo de la solidísima base que supone el hispanismo de las letras, del que la AISO es un ejemplo más que notable, nuestro deseo es que seamos capaces de llevar ese fenómeno tan singular al tiempo que tan consolidado cual es del del hispanismo militante, del hispanismo ejerciente, a otras zonas del saber, a otras zonas de la especulación intelectual. Es más, quisiera decir: a **todas** las zonas del saber y a **todas** las de esa especulación intelectual. Necesitamos hispanistas médicos, ingenieros, biólogos, banqueros, economistas, creadores, empresarios, etc. Nuestro convencimiento está en que estos hispanistas, de horizonte más amplio, de amplio espectro, pueden aportar mucho al mundo del hispanismo literario tradicional, creándose una interacción

colectiva de la que sólo pueden resultar ubérrimos beneficios para todos, empezando por el propio hispanismo literario. Por ello, reitero nuestra actitud de quedar a la merced y disposición de cualquier sugerencia que al respecto se les pueda ocurrir: Vds. más que nadie pueden ayudarnos en esa aventura, desde la privilegiada atalaya de observación que supone su veterana asociación.

Y acabo. Acabo reiterándoles con toda vehemencia el deseo de que este III Congreso, a través de sus trabajos, aporte una buena sustancia a ese quehacer común que nos hemos impuesto. No le quepa duda de que España, la cultura española, se lo agradecerá profundamente.

Muchísimas gracias.

PLENARIAS

Linajes de burlas en el Siglo de Oro

Aurora Egido
Universidad de Zaragoza

Parece que el motejar en asuntos tocantes al linaje y a la honra calaba más hondo que cualquier otra sátira. Así lo confirma el *Galateo Español,* dando señales de una costumbre que abarcó los géneros y estilos más diversos acarreando todo tipo de implicaciones, tanto de estética y moral, como de lo que hoy se entiende por política económica y orden social[1].

Un manuscrito de finales del XVI y principios del XVII, *Orígenes y armas de varios nobles de España,* muestra, a cambio, el realce de los blasones y de su buen nombre, siguiendo las series genealógicas que, desde Hernán Pérez del Pulgar, Alonso de Cartagena o Antonio Agustín, a Gonzalo Argote de Molina o el *Becerro de Castilla,* confirman las técnicas autentificatorias del linajismo tradicional. Una abrumadora bibliografía rodea ese ámbito que atañe además a la ciencia de la heráldica[2].

Entre la afirmación y la sátira, los linajes, al igual que la honra, no sólo dependen de la virtud heredada, sino de la opinión ajena. Erasmo prevenía en *El Enquiridión* contra la injuria que conlleva deshonra, abundando en una caridad cristiana que homologaba al de claro linaje con el de baja ascendencia, teniendo en poco a quienes identificaban honra con riqueza o malversaban con vicios la herencia de sus mayores[3].

Como ha señalado Julio Caro Baroja, entre las falsificaciones de la historia, la de los linajes ocupa un lugar relevante no sólo a la hora de afincar en el suelo patrio listas de reyes y hechos de santos, sino para mostrar una probada antigüedad que exaltase la tierra

---

[1] Lucas Gracián Dantisco, *Galateo Español,* ed. de M. Morreale, Madrid, CSIC, 1968, p. 148. Castiglione, Luis Milán y Cristóbal de Villalón desestimaban el mote descubierto y el apodo vulgar entre cortesanos, relegándolo al oficio de bufón, aunque no siempre se respetasen tales reglas, según Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo. La agudeza verbal,* Barcelona, Ed. Crítica, 1992, pp. 57-8.

[2] Véase el *Libro de varios linajes de España,* ed. de Ángel San Vicente *et altera,* Zaragoza, 1983. Una bibliografía exhaustiva sobre el tema, en pp. LVI-C, nos exime de mayores consideraciones al respecto.

[3] Erasmo, *El Enquiridión o Manual del Caballero Cristiano,* ed. de Dámaso Alonso, Madrid, RFE, 1971, pp. 315, 326, 335, 393 y 396-9.

natal y sus linajes ilustres. La pasión falsificadora de los Siglos de Oro, ejemplificada en los falsos cronicones, desde Annio de Viterbo al Padre Jerónimo Román de la Higuera, nos confirma esa psicopatía genealógica que remontaba los apellidos a peregrinos orígenes, como aquel geneólogo de Felipe III que le hacía descender de ciento dieciocho sucesiones del padre Adán[4]. Las genealogías apócrifas conforman un país imaginario que soporta detrás el drama moral de un tiempo en el que los prejuicios de limpieza de sangre fortalecieron la extravagancia y la fabulación[5].

El tema es muy complejo y difícil de simplificar. Que asunto tan principal terminase en la picota de la risa no hace sino acentuar el calibre de las taras sociales que lo fomentaron, aunque también convenga apuntar el grado de lexicalización a que llegaron esas burlas, hasta convertirse en mero recurso cómico provocante a risa. El conocido testamento de Alejo Venegas denunciaba precisamente el vicio de «las alcunias de linajes» como algo muy propio de los españoles, empeñados en descender de donde salieron los godos[6]. El problema es bien conocido y ha sido planteado en sus justos términos por Antonio Domínguez Ortíz. Los estatutos de limpieza de sangre, implantados como sistema de segregación social por los cristianos viejos, formalizaron un sistema que, pese a muchas voces en contra, arrastraría no pocas discriminaciones desde la época de los Reyes Católicos al reinado de Felipe IV[7]. Y aunque un sector de la sociedad criticase los estatutos, ello no impide verificar los alcances de una tradición que había dislocado la noción social de linaje para distinguir al villano del hidalgo, vertida en las *Partidas* de Alfonso X, tiñéndola posteriormente de connotaciones de religión y raza.

Si en España la riqueza llegó a ser hidalguía, la homologación de linaje y bienes económicos conformó toda una literatura centrada en la identificación del honor con la hacienda que tuvo su lógico eco en la sátira y en la burla. Claro que, por contra, una corriente humanística, con raíces en San Agustín y en Séneca, equiparaba nobleza con virtud, generando una «desnobleza» hereditaria que serviría como fundamento ideológico antinobiliario. La nobleza de mérito y de obras gana terreno en la época del *Guzmán* y del *Quijote,* generando multitud de adeptos. El humanismo de Mal Lara, Huarte de San Juan o Sabuco de Nantes había asentado las bases de tales presupuestos[8]. Los diálogos

---

[4] Sobre todo ello y más, Julio Caro Baroja, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España),* Barcelona, Seix Barral, 1992, pp. 104-5 y 163 ss.

[5] *Ibid.,* pp. 171 y 191 ss.

[6] *Agonía del tránsito de la muerte,* en Juan Bautista Avalle-Arce, *Dintorno de una época dorada,* Madrid, José Porrúa, 1978, p. 145.

[7] Antonio Domínguez Ortiz, *Los judeoconversos en España y América,* Madrid, 1971, pp. 79 ss., y véase p. 167. También Julio Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea,* Madrid, Istmo, 1978, I, pp. 355-8, sobre los expedientes de limpieza de sangre, y pp. 416-20, sobre endogamia y linaje. Como señala este autor, la endogamia y el orgullo genealógico van unidos en las familias judías. Muchos judeoconversos seguían jactándose de su procedencia (pp. 317 ss.). Para la genealogía y el *Libro verde de Aragón,* sobre el que volveremos luego, pp. 275 ss. Había estatutos en las órdenes de caballería, en las universidades, en las órdenes religiosas, en las cofradías y hermandades, en las catedrales y capillas, etc., etc.

[8] Michel Cavillac, *Gueux et marchands dans le «Guzmán de Alfarache»,* Université de Bordeaux, 1983, pp. 231-49, con profusión de textos sobre el proceso desmitificador de la nobleza y el concepto cristiano de la misma que se basa en la virtud. No hay, según él, ruptura entre el honor-virtud, de raíz

del Siglo de Oro son, como se sabe, particularmente ricos en aportaciones al debate sobre el linaje. Villalobos, Torquemada, Suárez de Figueroa o Miranda Villafañe, entre otros, ilustran la continuidad que, al hilo de la tradición clásica de Cicerón, Plutarco, Séneca y Valerio Máximo, o bien identifica sangre con virtud o bien la disocia, pero siempre para establecer una jerarquía de preferencias que, como no podía ser menos, apenas retoca el orden estamental[9]. Suele haber, sin embargo, cuestiones de matiz y grado. Desde el imperativo ciceroniano de las obras que conlleva detrás la propia autodefensa del converso, a la firme voluntad de la nobleza de sangre que se aferra en su autenticidad contra los nuevos ricos que intentan adquirirla, pasando por los ataques a quienes exhíben su orgullo nobiliario, hay una linea en la que, generalmente, la idea de nobleza como tal se refuerza y afirma.

Dicho lo cual, es evidente que una corriente humanística que tiene sus raíces en Petrarca y Bocaccio, al proclamar la transformación de los linajes gracias al imperativo de las obras, impuso algunos imperativos de movilidad personal, aunque éstos no corrijieran ni cambiaran el sistema. El dicho de Damasio de Frías en el *Diálogo de la discreción:* «no hay en el mundo sino dos linajes: ricos y pobres», a despecho de destacar el valor del dinero, no contribuyó a la defenestración de la nobleza, sino a asentar una reforma de la misma que ya venía discutiéndose desde el sigo XV, y que sustentó numerosas críticas entre los erasmistas en torno a la ociosidad de los caballeros e hidalgos. El cúmulo de contradicciones que ello implica se ve en las paradójicas afirmaciones de Miranda Villafañe, Suárez de Chaves o Marco Antonio de Camós en los que la igualdad natural entre los hombres no choca aparentemente con la diversidad de los estados[10].

La alabanza o vituperio del linaje se centra fundamentalmente en torno a los estatutos de limpieza de sangre y a la hidalguía. Asunto éste que ya desde Urrea y López Pinciano

---

estoico-agustiniana, y la noción moderna de nobleza de mérito. Ambas se instalan en las pretensiones burguesas contra la nobleza de sangre.

[9] Lina Rodríguez Cacho, *Pecados sociales y literatura satírica en el siglo XVI,* Universidad Autónoma de Madrid, 1989, pp. 223 ss., dedica especial atención a los *Coloquios* (1553) de Torquemada en relación con la honra adquirida o heredada, desde el contexto de una amplia indagación en los tratados humanísticos de Pedro de Mercado, Mejía, Ponce de Léon y otros muchos. También recoge un *Problema* de Villalobos en el que un acemilero decía venir de don Pelayo. José Antonio Maravall, en *Poder, honor y élites en el siglo XVII,* Madrid, Siglo XXI, 1979, ya señaló el refuerzo que la nobleza adquiere con esa horizontalidad natural que propicia la honra adquirida. Véase además Claude Chauchadis, *Honneur, morale et societé dans l'Espagne de Philippe II,* París, CNRS, 1984. Y A. Milhou, «Aspirations égalitaires et société d'ordres dans la Castille de la première moitié du XVI^{e} siècle», *Les mentalités dans la Péninsule Ibérique et en Amérique latine aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles,* Tours, 1977, pp. 9-32.

[10] Tomo la cita del *Diálogo* de Jacqueline Ferreras, *Les dialogues espagnols du XVI^{e} siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience,* París, Didier, 1985, p. 820. En pp. 766 ss., destaca las voces de Sabuco de Nantes, Camós y Damasio de Frías, partidarios de una honra que alcance a todos en un ordenado cuerpo social donde cabe elogiar los beneficios de la riqueza sin los que la hidalguía poco vale. Véase además el capítulo V sobre la crítica y reforma de la nobleza. Había que contar además con la crítica que, desde el estamento militar, se hacía de la nobleza ociosa. Sobre las opiniones al respecto de Escalante, Diego de Salazar y Jerónimo de Urrea, véase, de la misma autora, «La contestation de la noblesse dans les *Diálogos de arte militar* de B. de Escalante», en *La contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or,* Université de Toulouse-Le Mirail, 1981, pp. 7-16.

trata de compaginar valores heredados y adquiridos en el matraz acrisolado por Aristóteles de la nobleza virtuosa. La jerarquía de grandes, títulos, caballeros y plebeyos confirmaba un sistema estamental cargado de privilegios y desigualdades sociales que sólo podía romperse por la adquisición legal de la hidalguía por medios fraudulentos. Quienes no podían ascender de ese modo, tenían, como señala Domínguez Ortiz, la posibilidad de envanecerse por una limpieza de sangre de la que no siempre podían orgullecerse las clases superiores[11].

La literatura se hizo eco de éstos y otros problemas, creando la figura del hidalgo pobre que, como el del *Buscón,* debe adscribirse históricamente a la franja cántabra que albergaba a la mitad de los hidalgos de España constituyendo el grueso de una nobleza sin patrimonio[12]. El *Tratado de nobleza y de los Títulos* de fray Juan Benito Guardiola que desarrolla los orígenes e historial de la nobleza discutiendo si los conversos o los hombres de letras y armas pueden tenerla o adquirirla, sirve de ejemplo tópico de las bases aristotélicas y platónicas, ciceronianas, agustinianas y tomistas que, homologando nobleza con virtud, propiciaban seguidamente una tripartición de la misma. Pues si la teologal o la natural —vale decir, la nobleza que dan el estado de gracia o las buenas obras— podían ser patrimonio de todos, la civil, empero, era diferente y, por heredada, la que venía a distinguir al noble del plebeyo. Y aunque el autor hable de la honra, de cómo es difícil hallar linajes puros, y cree además que los judíos pueden tenerla si viven en la fe católica, el hecho es que no hace sino remachar un ideal en el que la limpieza de casta, pureza de origen y riqueza de medios vayan unidos. A sabiendas de que «harto es de buen linaje el que es rico, aunque todas sus riquezas las haya hurtado con usuras y tratos prohibidos»[13].

Los tres ejes nobiliarios, estatuto jurídico, situación económica y poder político que tienen los tres grupos constitutivos de la nobleza española: títulos, caballeros e hidalgos notorios o de solar conocido, configuran las bases sobre las que la literatura de la época sentó sus sátiras y burlas, favoreciendo, como suele ocurrir, la afrenta hacia los más bajos, particularmente los hidalgos, sobre todo los de ejecutoria. La nociva identificación entre hidalguía y pureza de sangre sería otro puntal en el que, como veremos, se cebarían las burlas sobre las prácticas genealógicas[14].

La sátira del siglo XV promovió los ataques contra conversos, como muestran el *Cancionero de Baena* y las burlas del converso Antón de Montoro, practicándose en ellas las befas contra el linaje. Si bien el ocultamiento del mismo no se acentúa hasta el siglo

---

[11] Antonio Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias,* Madrid, Alfaguara, 1976, pp. 104 ss.

[12] *Ibid.,* pp. 114-8.

[13] Fray Juan Benito Guardiola, *Tratado de la nobleza y de los Títulos y Ditados que oy día tienen los varones claros y grandes de España,* Madrid, Viuda de Alonso Gómez, 1591. La cita, en p. 67. El texto, como los de su tema, lleva esas listas de linajes cántabros y de títulos diversos que favorecían la parodia (*ibid.,* cap. XXX).

[14] Para su distinción, Joseph Pérez, «Réflexions sur l'*hidalguía*», *«Hidalgos» & «Hidalguía» dans l'Espagne des XVI^e^-XVII^e^ siècles, Théories, pratiques et représentations,* París, CNRS, 1989, pp. 11-12. Téngase en cuenta que los hidalgos debían autentificar su genealogía, como indica Ricardo Saez, *«Hidalguía:* essai de définition, des principes identificateurs aux variations historiques», *ibid.,* pp. 23-45. Y véase el clásico estudio de A. García Valdecasas, *El hidalgo y el honor,* Madrid, R. de Oc., 1958.

siguiente por parte de las castas perseguidas. La invectiva antisemita de ese siglo, como señala Scholberg, es muy distinta a la de los siglos posteriores, cuando nadie se atrevía a referirse a sus orígenes judíos[15]. La voz del ropero cordobés Montoro difícilmente podrá hallarse un siglo más tarde, en descarado debate con su caballo, o con el comendador Román. La presunción de judío con la que se remonta ante el Corregidor Gonzalo de Arévalo para decirle que el linaje de David «que pudo con Ihesu Christo / podía con corregidor» resultaría luego inaudita[16]. El testamento paródico de Alfonso Álvarez, acusando de judío a Alfonso Ferrandes, tras su muerte, con sus vocablos hebraicos, indica la génesis de un género que lograría gran predicamento en la literatura posterior. Ferrandes era «el más donoso loco que ovo en el mundo», según Villasandino, lo que plantea esos márgenes que la locura y el mundo al revés propiciarían, desde el ámbito carnavalesco, con la proliferación libre de burlas. La sarta de insultos a la mala crianza y al «baxo linaje» de los poemas del *Cancionero de Baena* seguiría su curso en la poesía posterior, aunque con mayores implicaciones religiosas y políticas, menor libertad y mayor grado de ocultamiento[17].

En este sentido, cobra relieve la carta del «Previlegio de don Juan II en favor de un hidalgo» por contener un catálogo interminable de vicios asignados a la casta judía declarados desde la perspectiva del rey que escribe a un hidalgo porque éste se le había quejado como cristiano viejo y lindo de no poder medrar como los marranos. El rey accede a la petición del hidalgo, «para que de aquí adelante, en todo el tiempo de vuestra vida, podades ser y seades tal marrano y de la ralea y generación de los marranos». Así el hidalgo podría cometer cohecho, usura, ir contra la fe de Cristo y pertenecer a cualquier oficio de los que les eran propios, tomando el apellido del linaje que él quisiere[18].

Los géneros más variados recogerían el acceso de sátiras contra conversos y burlas sobre linajes. Maxime Chevalier ha trazado hábilmente todos los resortes burlescos que constituyen el arte de motejar y otras agudezas, incluidas las referidas a los conversos. El «motejar de linaje», aunque matizado por la cortesanía faceta que no quería caer en lo vulgar, se alzó con fuerza hasta constituirse en un género o subgénero que perduraría

---

[15] Kenneth Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval,* Madrid, Gredos, 1971, pp. 303 ss. y 345 ss.

[16] Antón de Montoro, *Cancionero,* ed. de Francisco Cantera Burgos y Carlos Carrete Parrondo, Madrid, Ed. Nacional, 1984, pp. 272, 301, 308 y 313 ss., con profusión de alusiones a sus orígenes judaicos. Sólo en voz de otros, pero nunca en la propia, se verterían luego tan crudas palabras. Como señala Marithelma Costa en su ed. de Antón de Montoro, *Poesía completa,* Cleveland State University, 1990, este autor es uno de los primeros que se aplican a la defensa de los conversos y a la queja de su difícil adaptación, aunque autohumillándose al hacerlo. Él quería integrarse sin renunciar del todo a su pasado, lo que se haría imposible tras la expulsión de los judíos. Como señala Julio Caro Baroja, en *Inquisición, brujería y criptojudaísmo,* Barcelona, Ariel, 1974, pp. 157 ss., al orgullo de linaje de los cristianos viejos, hay que añadir el ya mencionado de unos conversos que se jactaban además de su superioridad intelectual. Actitud que trasladaron a los lugares de emigración, como los Países Bajos.

[17] Véase el *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena, Madrid, CSIC, 1966, ed. de José María Azaceta, I, pp. 251-3, «Recopilación» de Alfonso Sánchez de Jahén contra Villasandino y «Respuesta» de éste, con tildes referidas al linaje; y I, pp. 264-5 y 266-8, para los textos citados.

[18] Antonio Paz y Meliá, *Sales Españolas o Agudezas del Ingenio nacional,* Madrid, BAE, CLXXVI, 1964, pp. 25 ss. El catálogo de vicios y lacerias judaicas del privilegio se repetirá *ad nauseam* en la literatura posterior.

hasta las alabanzas de Baltasar Gracián[19]. El *Memorial de un pleito* pone en evidencia la moda de la genealogía paródica a mediados del XVI. Compuesto arcimboldesco de nombres bufos, lleno de sales y disparates que terminan por conformar la sátira del linaje de Juan de las Cadenetas[20]. A ello atienden también las agudezas del *Sermón de Aljubarrota,* con las glosas de don Diego Hurtado de Mendoza sobre el linaje militar y las gracias sobre la presunción linajuda de los portugueses, basado todo ello en los juegos sobre fórmulas de tratamiento[21].

Los chistes y cuentos del XVI están plagados de gracias genealógicas, como el libro de Luis de Pinelo que junta falsas presunciones de pretendientes hidalgos montañeses que no son sino marranos, jugando con la agudeza verbal de la paremiología:

> Díjose al Duque de Alburquerque justando: —Diga quién es.
> Respondió: —De mí se levanta; porque comenzaba la casa con él.

La risa aparece con su doble faz liberadora al final de algunos de estos chistes referidos a problemas inquisitoriales de limpieza de sangre[22]. Costumbre que luego permanece viva en otros muchos cuentos, como el recogido por Juan de Arguijo sobre el estatuto de limpieza impuesto por las monjas salmantinas del convento de Sancti Spiritus, que eran pocas porque ninguna persona honrada quería «por enterrar una viva, desenterrar muchos muertos». O aquél tan sutil de un vejamen en el que don Francisco Calero «había trazado la senda de la mitad de su apelativo»[23]. El proceso de abstracción a que llega, en el XVII, la sátira de linajes puede verse en la *Descendencia de los modorros,*

---

[19] Maxime Chevalier, *op. cit.,* por extenso y, particularmente, pp. 58 y 64 ss. La genealogía, en p. 76. Esos «juguetes de ingenio» que se inician en el reinado de Enrique IV van evolucionando hasta poner de moda, entre otras cosas, la genealogía paródica a mediados del XVI. Conviene tener en cuenta también el estudio de Blanca Periñán, *Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII,* Pisa, Giardini, Ed., 1979, por cuanto el tema que nos ocupa roza no pocas veces el mundo al revés de la poesía irracional, con sus transgresiones semánticas y sus anomalías combinatorias, como veremos luego en los gallos. La serie de personajes apocalípticamente integrados del disparate aparece en ese género universitario y en otros, así como la perogrullada, la tautología, las visiones, la amplificación o la glosa disparatada y festiva.

[20] En Antonio Paz y Meliá, *op. cit.,* pp. 119-21.

[21] *Ibid.,* pp. 51 ss. Hay varios cuentos cómicos de portugueses. Las cautelas contra los excesos del motejar entre cortesanos que prevé Villalón terminarían en chocarrerías sin cuento en la literatura posterior. Véase Cristóbal de Villalón, *El Scholástico,* ed. de Richard J. A. Kerr, Clásicos Hispánicos, CSIC, 1967, pp. 218 ss. También Gracián puso freno a las burlas en *El Discreto,* IX.

[22] Antonio Paz y Meliá, *op. cit.,* pp. 97 ss. y p. 110 para la cita. La configuración del personaje cómico del vizcaíno está presente, una vez más, en el chiste de p. 106. Sobre conversos, pp. 109 ss.

[23] Véase el *Vejamen de don Francisco de Rojas,* en *ibid.,* pp. 266 y 311, respectivamente, así como los *Cuentos* recogidos por Juan de Arguijo y otros, ed. de Beatriz Chenot y Maxime Chevalier, 1979, p. 242. En pp. 42-3, el Conde de Siruela defiende a los hidalgos de Castilla contra el decreto toledano de 1539 que propuso la sisa, apoyada, por razones personales, por el cardenal de Sigüenza. En p. 104, aparece la ofensa del apodo de judío en un cuento. Como señalan los editores, *hidalgo* era una de las cinco palabras de Castilla que peor podía recibirse, con cornudo, traidor, gafo y puto. En p. 182, se duda de si un caballero tiene ascendencia morisca.

ejemplo que nos recuerda las agudezas de indeterminación graciana con el *Penseque* y sus descendientes[24].

La *Floresta Española* de Melchor de Santa Cruz incide precisamente en el subgénero «De motejar de linaje», con las consabidas referencias a la limpieza de sangre. La especie del judío o del marrano aparece constantemente, así como los visajes opuestos del cristiano nuevo y rico frente al hidalgo pobre, pero cristiano viejo. El atributo de la riqueza, las referencias inevitables al tocino, el fingimiento de los conversos y el tópico de la exención carcelaria del hidalgo constituyen un nutrido ejemplario en el que no falta la acusación de morisco[25]. A este respecto, cabe decir que se da un sincretismo entre conversos judíos y moriscos, aunque sean menos las referencias a estos últimos[26].

El motejar nunca debía ser «con perjuizio», según las normas de buena cortesanía, pero es evidente que pocas veces se respetaban, particularmente cuando podían perjudicar, esto es, en los dichos satíricos que tocaban al linaje y a la honra, con nombre y apellidos, como supieron muy bien posteriormente Quevedo y Góngora[27]. Sobre los usos cortesanos, la *Fastiginia* de Pinheiro da Vega muestra, desde la perspectiva lúdica de tan curioso visitante, una sociedad que se precia, por un lado, de las ordenadas series jerárquicas que enumeran apellidos y títulos de nobleza y que, por otro, apunta a los abusos que se cometían, poniéndole *don* hasta al aire, «llamándole donaire». Pues «no hay más linajes que tener o no tener» y los que tienen algo tienen don «hasta el algodón»[28]. La obsesión nobiliaria que las burlas ofrecen se asentaba sobre un arsenal de pruebas que en algún caso, como el de Don Diego Duque de Estrada, terminan por

---

[24] Antonio Paz y Meliá, *op. cit.*, p. 137. Conviene no confundir, sin embargo, como señala M. Chevalier, *op. cit.*, pp. 124 ss., las genealogías paródicas con las sátiras de linajes, ya que son géneros distintos. Para el *penseque*, véase el capítulo dedicado en *La Pícara Justina*, de Francisco López de Úbeda, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1912, II, p. 34.

[25] *Floresta Española (1574)* de Melchor de Santa Cruz y *Los dichos o sentencias de los siete sabios de Grecia (1549)*, por Hernán López de Yanguas, Madrid, 1953, pp. 197-203. Los cuentos de burlas incluyeron a los hidalgos y se rieron de las ascendencias judaicas. Así son tildados de cabrones unos *hidalgotes* en un cuento de Timoneda. En otro de Joan Aragonés, un caballero pobre pretende a una señora rica del «linaje de las doce tribus». Véase Joan Timoneda y Joan Aragonés, *Buen Aviso y Portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos*, ed. de Maxime Chevalier y María del Pilar Cuartero, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 212 y 318, respect.

[26] Louis Cardaillac, «Visión simplificatrice des groupes marginaux par le groupe dominant dans l'Espagne des XVI[e] et XVII[e] siècles» y Francisco Márquez Villanueva, «La criptohistoria morisca (los otros conversos», en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI[e]-XVII[e] siècles)*, estudios reunidos por Augustin Redondo, París, Pub. de la Sorbonne, 1982, pp. 11 ss. y 77 ss., respect. Otra perspectiva crítica, en Edmond Cros, «Effets sur la génétique textuelle de la situation marginalisée du sujet. Éléments pour une synthèse», *Imprévue*, I, 1980, p. 23. Téngase en cuenta que, desde la perspectiva de la cultura árabe, las burlas contra el linaje eran mucho más graves y estaban perseguidas.

[27] Pues «no hay peor burla que la verdadera», según Lucas Gracián Dantisco, *Galateo*, pp. 148-9.

[28] *Fastiginia o Fastos geniales* de Tomé Pinheiro da Vega, Valladolid, 1916, ed. de Narciso Alonso Cortés, pp. 12, 63, 90-8 y pp. 135 ss., en particular. El uso indiscriminado del don provocó un sin fin de chistes y juegos fáciles como el presente. Pinheiro hace una burlesca presentación de la vestimenta de los hidalgos y denuncia la endogamia casamentera de la nobleza. Los matrimonios desiguales fueron denunciados en la comedia y otros géneros. Véase el caso del hijo de un mesonero que se enamoró de doncella hidalga, y su trágico destino, en *Romancero impreso en Cataluña (Imprenta de Juan Jolis) 1680-1769, II, facsímiles I-LI bis*, ed. de E. Rodríguez Cepeda, Madrid, Porrúa, 1984, p. 1.

convertirse en obsesión autobiográfica. En sus *Comentarios*, remonta sus orígenes hasta el Emperador Marco Aurelio, para iniciar un linaje que se convierte en una larga enumeración de apellidos ilustres que avalan su supuesta carta de nobleza[29]. No es extraño, por tanto, que si en las pruebas de hidalguía y en los discursos de la nobleza, como los de Moreno de Vargas, se recogían los catálogos de nobles, la literatura burlesca operase por los mismos consonantes, parodiándolos o invirtiéndolos[30]. Las fuentes desempolvadas por Argote de Molina en su *Nobleza de Andalucía*, que van desde los libros de términos y banderías a registros de escribanos, testamentos, cartas, libros de contaduría de su Majestad, el *Becerro* y otros documentos del Archivo de Simancas, son fundamentales a la hora de valorar la retórica burlesca como contrapartida a cada una de esas técnicas documentales.

Los romances de germanía y las jácaras favorecieron las ristras burlescas de jaques y coimas, mostrando, en la trena y en la mancebía, el mundo al revés de las series ilustres. También ellos se declaran hidalgos postizos y descendientes de los godos[31]. La épica favorecía tales presunciones de nobleza y hasta sus cultivadores sabían encontrar las vueltas, como es el caso de Barahona de Soto en las *Lágrimas de Angélica.* Sólo el *Carlo famoso* de Luis de Zapata llevaba las armas de hasta cien casas ilustres[32]. La parodia épica desvirtuó tales extremos, colocando a caballeros e infantes en series burlescas, como ocurre en las «Coplas de ay Panadera»[33].

En este sentido, *La Gatomaquia* de Lope de Vega ofrece, en la genealogía de Micifuf, descendiente de Zafirón, padre de todos los gatos después del diluvio, un justo revés a los linajes épicos que el propio Lope delineara, así como a las ejecutorias y a la heráldica, desde la parodia formal:

Yo soy Marramaquiz, yo noble al doble

---

[29] Diego Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado de sí mismo,* ed. de Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia, 1982, pp. 79 ss. Como señala el editor, Duque es el reverso del *Estebanillo González,* pero sus hinchadas pretensiones aristocráticas rozan la autoparodia.

[30] Bernabé Moreno de Vargas, *Discurso de la nobleza de España,* Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1659, ff. 17 v. ss. y 50 v. ss., para listas de títulos y linajes; aunque en una línea ciceroniana y aristotélica homologue honra y virtud y diga que todos venimos de Adán y Eva (f. 35 v.). Él hace una división cuádruple de la nobleza: teológica, natural, moral y política o civil. Véase además Gonzalo Argote de Molina, *Nobleza de Andalucía,* Sevilla, Fernando Díaz, 1588, ed. facsímil New York, Georg Olms Verlag, 1975, con más de quinientos linajes, con sus escudos de armas y blasones.

[31] *Romances de germanía,* Madrid, Taurus, 1967, pp. 41, 47, 62, 77 y 84, con ejemplos de Quevedo y Cervantes. Rafael Salillas, «Poesía rufianesca (jácaras y bailes)», *RHi,* XIII, 1905, pp. 18-75, ya señaló la burla de apodos en las jácaras de Hidalgo y de Quevedo. Los nombres de los jaques llevan el solar de procedencia como los nobles: Magazo el de Segovia, Móstoles el de Toledo, Ganchoso el de Carmona.

[32] Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica,* ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 254-5, opera por reacción contra las alusiones de Medoro en el *Orlando furioso.* La cita sobre el *Carlo famoso* viene recogida por Argote de Molina en su *Nobleza.* Él incluyó la épica como documento genealógico junto a los clásicos libros de linajes de Florián de Ocampo, Juan Pérez de Vargas, Francisco de Mendoza y tantos otros. Véase además el clásico estudio de Julio Caro Baroja, *Razas, pueblos y linajes,* Madrid, R. de Occ., 1957. Capítulo aparte merecen los *dicta* y *facta* atribuidos a los nobles, con burlas y veras.

[33] *El Cancionero de Gallardo,* ed. de José María Azáceta, Madrid, CSIC, 1962, pp. 83 ss.

de todo gato de ascendiente noble:
si tú de Zapirón, yo de Malandro,
gato del macedón Magno Alejandro,
desciendo, como tengo en pergamino
pintado de colores y oro fino
por armas un morcón y un pie de puerco
de Zamora ganados en el cerco,
todo en campo de golas,
sangriento más que rojas amapolas,
con un cuartel de quesos asaderos,
roeles en Castilla los primeros[34].

Y todo ello por un autor del que Góngora quiso borrar las diecinueve torres de su escudo y le acusó de ser del «tronco de Micol, Nabar barbudo», y del que apela a sus «brazos Leganeses y Vinorres»[35].

También la sátira política, como se ve en el ciclo de Villamediana, subvirtió las series ilustres de nobleza en enumeración burlesca, convirtiendo Lermas, Calderones y Osunillas en borregos para ser trasquilados por el Austria[36]. La corriente venía de lejos, pues un «linaje de vulpejas» aparece en tiempos de los Reyes Católicos, denunciando en las «Quexas de Castilla» el resentimiento de quienes se sentían desplazados ante el asentamiento del poder real[37]. La sátira propició los retratos seriados como los de Teofrasto, con sus catálogos de personajes ilustres y gobernantes burlados, en dos rasgos, al modo con que los vejámenes académicos enumeraban a sus miembros. Los grandes de España, los personajes históricos y los políticos formaban una épica rebajada, colocando apellidos y casas ilustres en el más bajo estilo burlesco[38].

Los gallos universitarios también invirtieron las series enumerativas de los linajes nobles propiciando otras en las que se constituían en permanente chacota. Así, los estudiantes de los Colegios Mayores, para cuyo ingreso se debía probar limpieza,

---

[34] Lope de Vega, *La Gatomaquia,* ed. de Celina Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia, 1982, pp. 134 y 137-8.

[35] Luis de Góngora, «A la *Arcadia* de Lope de Vega», *Obras completas,* ed. de Juan e Isabel Millé, Madrid, Aguilar, 1972, p. 534.

[36] Es sátira contra validos. Véase en *Sátiras políticas de la España Moderna,* ed. de Teófanes Egido, Madrid, Alianza, 1973, p. 88. Uceda, Lerma y el Rey forman la Trinidad en otro del mismo ciclo, *ibid.,* p. 83. Hasta la propia musa de Villamediana presume de ser hidalga y no venir de villanos.

[37] *Ibid.,* p. 61. Jean-Marc Pelorson, «La politisation de la satire sous Philippe III et Philippe IV», *La contestation de la société,* ed. cit., pp. 95 ss., retoca los planteamientos de T. Egido y cree que hay una discontinuidad en la sátira. El erasmismo cede en tiempos de Felipe II, aunque la época de Felipe III fue particularmente fructífera en sátiras. *La hora de todos* supone, a su juicio, un cambio decisivo de contenido ideológico.

[38] Mercedes Etreros, *La sátira política en el siglo XVII,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, pp. 160-1 y 184 ss. Y véase la referencia al soneto contra los Grandes de España en p. 228. Miguel Herrero García, «La poesía satírica contra los políticos del reinado de Felipe II», *Hispania,* XXIII, 1946, pp. 267-298, ya planteó el tema. La nobleza entró, como se ha apuntado, en el tropel de los disparates. La glosa recogida por Blanca Periñán, *op. cit.,* pp. 119-120, sobre el romance que empieza «Paseábase el rey moro» enumera las hazañas sin pies ni cabeza del Conde de Benavente, el Marqués de Aguilar y otros muchos.

podían, en el carnaval festivo de los doctorandos, soltar ristras infames de apellidos y títulos con rasgos escatológicos, irreverentes y hasta blasfemos. La tradición ayudaba a componerlos en topificada homonimia que pasaba de unos a otros y de unas Universidades a otras. Un «Gallo Benito» salmanticense ofrece, en la celda del homenajeado, la serie de su *Index locorum Illustrium,* en mezcla jocosa de nobleza épica y caballeresca, colocando en el rosario burlesco una retahíla de apellidos y solares en los que se combinan las referencias mitológicas y judaicas con los más variados títulos de prosapia. El nombre de don Félix Sánchez Pérez de Guzmán se alarga casi infinitamente hasta que el vejador se admira de que «pueda ser pariente de tantos, tan diferentes y encontrados linajes». Al modo mencionado de Arcimboldo, compondrá un grotesco cuerpo con la cabeza de Avellaneda, el cabello de la Cerda, la boca de Babiera y el frenillo y granos del Marqués de la Mala Fava. Todo se llenaba de anfibologías[39].

Con pasmosa similitud, los vejámenes granadinos de los siglos XVII y XVIII parodiarían hidalguías y abolengos con letanías burlescas que rozan la escatología y remontan a Adán y Eva la prosapia ascendente de quien también procede de los Cabras de Cordobán, Almanzor, el Kirie Eleisón y la Burra de Balán. El apellido de Guzmán encontraría gozosa inversión de su linaje noble no sólo en los gallos, sino en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope y en otros autores, como Suárez de Figueroa y Salas Barbadillo. Las implicaciones políticas, referidas al Conde Duque, nos avisan de la trascendencia de un tema en el que además suele criticarse la discordancia entre nobleza y heroísmo, habiendo en todo ello mucho más que la mera parodia nominativa[40].

La otra cara la ofrece el *Libro Verde de Aragón* con sus «nombres y apellidos que de judíos tenían los convertidos» donde, por orden alfabético, desfilan los penitenciados que en tiempos de Felipe IV, se añadieron a la genealogía formada en 1507 por el anónimo

---

[39] Aurora Egido, *«De ludo vitando.* Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca», *El Crotalón. Anuario de Filología,* I, Madrid, 1984, pp. 627 ss. Los Colegios Mayores, como el de Anaya o el Viejo de San Bartolomé de Salamanca, exigieron, desde 1498, los famosos estatutos de limpieza de sangre, al igual que ocurría con las cofradías militares andaluzas, según Antonio Domínguez Ortiz, *Los judeoconversos en España y América,* p. 80, aunque éstas ya se exigían desde el siglo XIII. Véase también Julio Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna* II, pp. 289 ss. La lucha por la defensa de la pureza de sangre puede verse en Jerónimo de Cruz, *Defensa de los estatutos y noblezas españolas,* Zaragoza, Hospital Real, 1637, así como en Bartolomé Jiménez Patón, *Discurso en favor del santo y loable estatuto,* Granada, Santiago Palomino, 1638.

[40] Para los gallos, Aurora Egido, «Un vejamen de 1598 de la Universidad de Granada», *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell,* I, Universidad de Granada, 1989, pp. 445-58, reimpreso en *Silva de Andalucía. Estudios sobre poesía barroca,* Málaga, Diputación Provincial, 1991, y «Floresta de vejámenes universitarios granadinos de los siglos XVII y XVIII», *Hommage à Maxime Chevalier,* Bordeaux, 1990, pp. 317-8. Así en los vejámenes de 1642 y 1751. La lista de apellidos de éste último es muy semejante a la del gallo salmanticense mencionado. La tradición folklórica estudiantil correría con el gasto de las repeticiones y su difusión. Véase además el documentado trabajo posterior de Francisco Layna Ranz, «Ceremonias burlescas estudiantiles (siglos XVI y XVII): I. *Gallos», Criticón,* 1991, pp. 141-162, que no menciona los dos artículos anteriores citados en esta nota. Es territorio riquísimo que ofrece no pocas sorpresas, en éste y otros aspectos. Fernando Copello ha estudiado el tema de los Guzmanes en «L´utilisation parodique des liens de parenté dans *Guzmán el Bravo* de Lope de Vega», *Autour des parentés en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles,* ed. por A. Redondo, Paris, Sorbonne, 1987, pp. 183 ss., volumen en el que Ricardo Saez *(ibid.,* p. 29) atiende a la importancia de los parentescos reales y ficticios. Y véase A. Egido, «El gallo de Góngora», *Da Góngora a Góngora,* Univ. de Padua, 1995 (en prensa).

asesor como sangrante sumario al que se añade el de los zaragozanos quemados en la hoguera[41]. Libelos y pasquines conforman territorio abonado para la infamia genealógica, ya sea o no satírica. En un *Pasquín del infierno* de 1591, dramatización ultramundana de los sucesos del 24 de mayo, en el que los enemigos de Antonio Pérez hablan en el infierno, se alude a que entre los nuevos visitantes que van a llegar estará el arzobispo: «Presto también tendrás al gran levita / que en oficio y linage es de esa tribu»[42].

Apologías y falsificaciones genealógicas encontraron variado asiento en el *Centón epistolar* (1499) del Bachiller Fernán Gómez, en el *Tizón de la nobleza de España (circa* 1560) y en los memoriales de Vasco Díaz Tanco. La marca crediticia, puesta al servicio de las órdenes religiosas y de otras instituciones, favoreció las fábulas en la ascendencia y en la limpieza de sangre. En el *Tizón* se señala precisamente el escaso crédito que, por tales motivos, se daba a la nobleza española en el extranjero y se arremete contra la pureza y el linaje de los cortesanos españoles y portugueses en la época de Felipe II. La sobreabundancia de linajes corría pareja a la de los ataques. Envés del *Luzero de nobleza* o de los *Discursos* apologéticos de Moreno de Vargas, el *Tizón* muestra ese bifrontismo obsesivo, entre veras y burlas, que el tema acarreaba[43].

El sistema de denominación español, similar al romano de los *tria nomina nobiliarium,* esto es, nombre de pila, patronímico y nombre del solar al que se pertenece, iba a dar, en el campo de las burlas, a una tergiversación total que afecta a un amplísimo campo literario, empezando por los pícaros más ilustres, Lázaro y Guzmán, y terminando por el Ingenioso Hidalgo, por no hablar de la literatura germanesca[44]. El

---

[41] *Libro verde de Aragón* por D. Isidro de las Cagigas, Madrid, Compañía Iberoamericana, 1929. El ms. de 1507 se difundió a finales del XVI y principios del XVII generando tales conflictos, particularmente entre la aristocracia aragonesa, que la Diputación de Zaragoza lo condenó como libelo, en 1601, y la Inquisición lo prohibió en 1620, hasta procederse a su quema en 1622, con el beneplácito real. El ms. de Zaragoza lleva una genealogía de linajes nobles al margen. Véase además Julio Caro Baroja, *Los judios en la España Moderna,* II, pp. 277 ss. Juan Escobar del Cerro y otros se alzaron contra la proliferación de libros verdes que podían perjudicar a familias enteras. Frente a ellos, estaban los catálogos «auténticos» de los Inquisidores, según Albert A. Sicroff, *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversia entre los siglos XV y XVII,* Madrid, Taurus, 1979, p. 265. También quiso desterrar los abusos de los informantes fray Jerónimo de la Cruz. Se vivía en un estado de inseguridad y miedo *(ibid.,* pp. 275 y 336).

[42] «Pasquín del infierno. Diálogo de lo sucedido en Zaragoza a 24 de mayo de 1591», en Marqués de Pidal, *Historia de las alteraciones de Aragón en el reinado de Felipe II,* Madrid, 1892, Imprenta de J. Martín Alegría, pp. 416 ss. Véase también *Antonio Pérez. Un pedaço de historia de lo sucedido en Çaragoça de Aragón a 24 de setiembre del año 1591 (Pau, 1591),* ed. de Antonio Pérez Gómez, Valencia, 1959. También aludió a ello Bartolomé Leonardo de Argensola, en su diálogo lucianesco *Dédalo.*

[43] Víctor Infantes, «Luceros y Tizones: biografía nobiliaria y venganza política en el Siglo de Oro», *El Crotalón* I, 1984, pp. 115-127.

[44] Jesús Cañedo, «El *curriculum vitæ* del pícaro», *RFE,* XLIX, 1966, pp. 125-80, aunque se ocupó más de los cambios de amo que del tema que nos ocupa. Javier Herrero, «Renaissance Poverty and *Lazarillo's* Family: The Birth of the Picaresque Genre», *PMLA,* 94, 1979, pp. 866-76, estudió el asunto desde el contexto de los remedios y amparos de pobres de Camós, Giginta y otros. Hay que tener en cuenta también cuanto la obra puede representar de parodia hagiográfica, según Harold G. Jones, «La vida de Lazarillo de Tormes», *La picaresca. Orígenes y estructura. Actas del Primer Congreso Internacional sobre la Picaresca,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 449-458. Véase además Francisco Sánchez Blanco, *«El Lazarillo* y el punto de vista de la alta nobleza», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 369, 1981, pp. 511-20.

tema es, en este punto, como en otros, desbordante y merecería consideración aparte. Los juegos se extienden a todos los géneros del tercer estilo, pues la parodia genealógica llegó hasta los refranes. Motes y pullas están plagados de vulgarísimas referencias genealógicas y alusiones a la limpieza de sangre[45].

La prosa novelesca, frente a la ascendencia ilustre de los héroes de la novela sentimental, la caballeresca, la bizantina, la cortesana y hasta la pastoril, desarrolló en la picaresca un *curriculum vitae* invertido, que como autobiografía no deseable, conlleva la parodia genealógica[46]. El *Lazarillo* indica, en este punto, una serie que se vería ampliada y enfatizada por la picaresca femenina, desde una perspectiva autobiográfica que aún exageraba más los extremos de la burla. Y otro tanto iba a suceder en otros textos hampescos de los géneros más variados.

La Celestina proveyó el doble esquema que posteriormente desdoblaría el linaje noble y el villano de amos y criados. Desde la continuación de Feliciano de Silva a la *Florisea* o la *Selvagia,* se crea, por el lado de los personajes viles, una genealogía nefasta, con visos cómicos y satíricos, que atañe a los oficios más bajos o despreciables, a la brujería y a la limpieza de sangre[47]. *La Lozana Andaluza* precisaba «la ciudad, patria y linaje», propiciando en la protagonista un determinismo heredado de sus padres del que los pícaros y pícaras hicieron arte y gala[48].

---

[45] Correas ofrece algunas curiosas variantes: «En cuantos linajes son, hay al menos un ladrón; que de haber un pobre o puta, nadie lo duda», y otras, en Monique Joly, «Le vocabulaire de la parenté dans le *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas. Quelques remarques», *Autour des parentés fictives en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles,* Paris, Sorbonne, 1987, pp. 131 ss. Para el motejar y las pullas, el trabajo de la misma autora, *La bourle et son interprétation,* Lille-Toulouse, 1982, pp. 236-8, 251 y 318.

[46] Sobre el sistema de denominación es muy útil el artículo de Josette Riandière la Roche, «Des noms et des lignages et de quelques problèmes de parenté chez Quevedo», *Autour des parentés fictives,* pp. 43-76. La autora señala que la confusión de los apellidos auténticos de la nobleza con los apodos vulgares dio lugar al uso del patronímico. El motejar fue práctica común en la corte, según indica M. Chevalier, *op. cit.,* pp. 25 ss., quien recoge numerosos datos sobre el uso de apodos. También se daban, como entre el vulgo, los juegos de palabras relativos a nombres de personas y lugares de procedencia.

[47] Sobre el tema, hace diversas precisiones referidas a las cuatro generaciones del linaje celestinesco, envés del que certificaba el honor caballeresco, Françoise Vigier, «Quelques réflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la célestinesque», *Autour des parentés fictives,* pp. 157-174. La herencia celestinesca alcanzó a otros géneros, como el testamento burlesco, donde la vieja alcahueta deja su legado. En el *Cancionero de Pedro de Rojas,* ed. de J. J. Labrador Herráiz, Ralph A. Di Franco y María T. Cacho, Cleveland State University, 1988, pp. 195 y 201, tanto el testamento como el codicilo la apellidan Celestina de Duarte. Otros testamentos acarrean series enumerativas de nombres villanos jocosos. Véanse las de «El testamento del gallo», con Pedro Ortelano, Francisco Gil Manzano, Pedro de Olmedo, etc., y el «Testamento de la zorra», con Juan Guillén Corcovado, Rodrigo Azemilero y Martín Cabrón. Burlas de apellidos y ristras de apodos que también repiten los «Capítulos y ordinaciones para los Cofrades del muy poderoso Balaguer o Grimillón», en Blanca Periñán, *op. cit.,* pp. 145-8, 149-53 y 168-171.

[48] Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza,* ed. de Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 78-9, 90, 171 y 177. El editor estudia el procedimiento de la onomástica y los problemas concernientes al linaje. Sobre las cuestiones de onomástica, véase Ignacio Arellano, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984, pp. 146 ss., y, del mismo, «Semiótica y antroponimia literaria», *Investigaciones semióticas,* Madrid, 1984, pp. 53-66. En los linajes de burlas habría que investigar cuanto la *annominatio* retórica implica, particularmente en los terrenos de la antroponimia imaginaria y etimológica, aunque el campo de la onomástica literaria tenga ya algunos títulos significativos, pongo por caso, José Simón Díaz, «Los apellidos en las poesías del Siglo de Oro», *La Bibliografía: conceptos y aplicaciones,* Barcelona,

El campo de la picaresca es tan amplio que resulta difícil apuntar siquiera las connotaciones ideológicas, estilísticas y de todo tipo que la genealogía paródica conlleva. José Antonio Maravall vio en la inversión del linaje picaresco una réplica brutal a la inflación de honores e hidalguías de la época, aunque con ello no se alterara, como ocurre con el caso de *La Pícara Justina,* el orden estamental, sino que se confirmara como algo determinante[49].

La presunción de casta aparece denunciada hasta en lugar tan extraño como el que ocupan los Cachopines de Laredo en *La Diana* de Montemayor, pues, como dice Diego Hermosilla, «Dones y chapines y presunción son tres cosas particulares de España y más de Castilla»[50]. Todo se iba en tratamientos. La infamia de un nacimiento como el de los pícaros contrastaba con las aspiraciones al uso, ofreciendo el caso límite de *El Lazarillo de Manzanares* (1620) que era expósito, ya que los hijos de la piedra conformaban el último grado de la exclusión[51].

El *Guzmán de Alfarache* ha sido el más estudiado al respecto. Situada la obra en el contexto económico y burgués de la época («riqueza es hidalguía») y en la idea senequista y agustiniana del honor-virtud que todo lo iguala, se genera una nobleza de mérito basada en las obras personales. Los pícaros se convierten en falsos nobles que desmitifican los valores aristocráticos. Mateo Alemán se extiende mucho más que el autor del *Lazarillo* y el del *Buscón* en la cuestión de los orígenes de su héroe. Guzmán es un desclasado que entra en el proceso descendiente de la pauperización[52]. Consciente de

---

Planeta, 1971, pp. 227-68, y Leonardo Fernández Marcané, *El teatro de Tirso de Molina: estudio de onomatología,* Madrid, Playor, 1973, con los más conocidos de Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos,* Madrid, CSIC, 1963. Y G. Morley y R. W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega (Estudios de onomatología),* Valencia, Castalia, 1961, entre otros.

[49] José Antonio Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII,* Madrid, 1979, y *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII),* pp. 282 ss., donde señala la voz *linaje* en *La pícara* y en *Don Gregorio Guadaña.* Para la perspectiva carnavalesca, E. Cros, *L'Aristocrate et le carnaval des gueux. Étude sur le «Buscón» de Quevedo,* Montpellier, 1975, y mi artículo «Retablo carnavalesco del Buscón don Pablos», *HR,* 46, 2, 1978, pp. 173-197. Un panorama muy ajustado a las cuestiones genéricas planteadas por el formalismo ruso y sus seguidores es el presentado por Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la Literatura Picaresca,* Universidad de Santiago de Compostela, 1992, pp. 42 ss., sobre la cuestión autobiográfica, así como sobre lo referido a los problemas de recepción, tan fundamentales.

[50] Diego de Hermosilla, *Diálogo de los pajes,* Madrid, Miraguano, 1989, pp. 47, 65 ss., 95 y 165-7, con referencia a las ínfulas de la hidalguía montañesa.

[51] Juan Cortés de Tolosa, *El Lazarillo de Manzanares,* Madrid, Taurus, 1970, p. 21. Para su cruel marginación, Antonio Domínguez Ortiz, «Los expósitos en la España moderna: la obra de Antonio Bilbao», *Les problèmes de l'exclusion en Espagne,* pp. 167-174. Los bastardos, en cambio, podían ser linajudos, según Jean-Marc Pelorson, «Exclusion pour défaut et exclusion pour faute: Réflexions sur le traitement juridique de la folie et de l'illégitimité au Siècle d'Or», *ibid.,* p. 129. Lazarillo entra en la serie de la posible bastardía.

[52] Michel Cavillac, *Gueux et marchands dans le «Guzmán de Alfarache»,* Université de Bordeaux, 1983, pp. 231-49, recoge amplia información sobre el asunto desde la perspectiva de los humanistas, que identifican dinero y linaje, pasando por los erasmistas y senequistas, situando el problema en el contexto de la nobleza por las obras. Téngase en cuenta la propia biografía de Alemán. También él se procuró una heráldica falsificada que desmintiera su judaismo de herencia. Sobre ello, Francisco Rico, en su ed. de *La novela picaresca española. Lazarillo de Tormes.* Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache,* Barcelona, Planeta,

que «La sangre se hereda y el vicio se apega», cree, sin embargo, que «quien fuere cual debe, será como tal premiado y no purgará las culpas de sus padres»[53].

El Buscón da un vuelco a las inversiones irónicas del ideal cortesano de nobleza que había en el *Lazarillo* para hacer de ello una sarcástica versión del linaje, según ya señaló Domingo Induráin[54]. Lo inútil de su presunción de nobleza arranca, como en el caso de los demás pícaros, de su nombre y del de sus padres, además del de sus abuelos. La obra ofrece además la figura contrahecha de un hidalgo estantigua de solar montañés, exhibiendo su catálogo de carencias, como hijo de don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Amparo y Jordán, comenzando por el *don* y terminando por el *dan*[55]. Más complejo en este punto es el caso de Marcos de Obregón, por cuanto es un hidalgo solariego santanderino, sin infamias familiares, que tiene su propia ejecutoria. Él pudo así burlarse de quienes se inventaban orígenes montañeses o de los hidalgos que no trabajaban[56].

El caso del *Estebanillo González* plantea desde sus inicios el principio estoico, esgrimido por Lázaro de Tormes, Pedro Mexía o Cervantes en el *Coloquio de los perros*, de que cada uno es hijo de sus obras[57]. La parodia de la genealogía se alza desde el prólogo en verso:

> Grande de España en cubrirme
> Caballero en preeminencias,
> Hidalgo de todas chanzas,
> Infanzón de todas muecas[58].

1967, p. LXXX. Véase además Henri Guerreiro, «Aspects de la critique sociale dans la première partie du *Guzmán de Alfarache*. Éléments pour une vision anti-aristocratique», *La contestation de la société*, ed. cit., pp. 17 ss.

[53] Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. de Enrique Miralles, Barcelona, PPU, 1988, I, p. 30; y véase p. 60, para la infamia de sus padres. La literatura cortesana y otros géneros elaboraban retratos de nobles sujetos al tópico del patronímico y del solar nobles. Véase, como un caso entre mil, Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, ed. de Jean-Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972, o las mismas *Novelas ejemplares* cervantinas.

[54] Francisco de Quevedo, *El Buscón*, ed. de D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 28-9. Ynduráin lo compara con las aspiraciones de Guzmán y del Guitón Onofre. Para la cuestión genealógica es básico el hallazgo del memorial contra Olivares de 1633. Véase Francisco de Quevedo Villegas, *Execración contra los judíos*, ed. de Fernando Cabo y Santiago Esteban, Barcelona, Crítica, 1993, p. 86 *passim*.

[55] «Veme aquí v. m. un hidalgo hecho y derecho de casa solar montañesa, que, si como sustento la nobleza, me sustentara, no hubiera más que pedir». *Ibid.*, pp. 192-4. Véase la nota de Ynduráin en la que recoge textos de Suárez de Figueroa y otros referidas al juego con el *don*. El hidalgo fue también asunto de *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* de Juan Rufo, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. 73, 95, 132, 139, 259, 378, 566 y 696. Sale en ellos con visajes de pobre montañés, gracioso y hasta afeminado.

[56] Vicente Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, introd. de Manuel Alvar y José Lara, Málaga, 1990, p. XXIII. Ya trató el tema Alonso Zamora Vicente, «Tradición y originalidad en el escudero Marcos de Obregón», *Presencia de los clásicos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, pp. 106-7.

[57] *Vida y hechos de Estebanillo González*, ed. de Antonio Carreira y J. A. Cid, Madrid, 1971, pp. 55 y 69. Véase F. Rico, *La novela picaresca*, p. 14, nota 27.

[58] *Vida y hechos*, p. 63.

El padre, un desdichado hijodalgo con una ejecutoria tan antigua que no se podía leer, es el extremo de una presunción que, de tan lexicalizada, se puede equiparar a ese ambiguo «decía» con el que su madre le aseguró su paternidad; duda que también aparece en las segundas partes del *Lazarillo*[59].

El género de la picaresca demuestra no sólo las varias aspiraciones de los pícaros en su careo subvertido con los moldes nobiliarios, incluido, claro, el del linaje, sino el grado ínfimo a que el hidalgo había llegado hasta confundirse con el pícaro. La parcela de las pícaras intensificará, aún más si cabe, los extremos, favorecida por la herencia celestinesca. Aunque exista también en este caso una suerte de gramaticalización del proceso que se convierte en juego, y hasta en alabanza por parte de los narradores, en curiosa connivencia con los lectores avezados en las claves del género. Así *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo repite los consabidos tópicos, presumiendo de una vil ascendencia que da pie al juego de palabras, con la chusca rusticidad de un linaje que es parejo al que exhibe Teresa de Manzanares en la obra de Castillo Solórzano[60]. La ascendencia morisca por línea materna de la hija de Celestina ofrece un caso más de homologación criptojudía. Salas y Castillo son un caso límite de estos juegos infamantes de la literatura apicarada que tenía que rizar el rizo para poder asombrar a los lectores.

La genealogía se hereda, a veces, de unas obras a otras, como muestra la descendencia de Trapaza en *La Garduña de Sevilla y anzuelo de bobos* del mismo Solórzano. Los robos y engaños de la protagonista parecen más que depravado vicio, gracia discreta de tan despejada maestra en el arte del fingimiento[61]. La desvergüenza en España se ha hecho aquí «damería», lo mismo que en otras obras de su autor, como *Las Harpías en Madrid,* donde la búsqueda de apellidos de Teodora, para ella y sus hijas, se considera como el ajuar preciso con el que entrar en la corte:

> acordándose de las nobles casas de los señores de España, se puso a escoger como en peras; y así quiso que su hija mayor se llamase doña Feliciana de Toledo, apellido que quiso

---

[59] *Ibid.*, p. 74. Carreira destaca la genealogía paródica de lugares y ascendientes, cotejando su descendencia con otros textos de Valdivielso y Quevedo (*ibid.*, p. 31). Para la supuesta hija de Lázaro de Tormes, véase Anónimo y Juan de Luna, *Segunda Parte de Lazarillo,* ed. de Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1968, pp. 129 y 274. En el Anónimo de 1555, Lázaro celebra «el acrecentamiento de alegría y linaje» por una hija que sospecha y sabe no es suya. En el de 1620, se insiste en tal incertidumbre, «con una hija injerta a canutillo» que el Arcipreste cuida como propia.

[60] Véase la ed. de Antonio Rey Hazas, *Picaresca femenina («La hija de Celestina», «La niña de los embustes, Teresa de Manzanares»)*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano, Madrid, Plaza y Janés, 1986, p. 145. Rey hace diversas alusiones a la cuestión del linaje burlesco comparándolas con otras que aparecen en *Porfiar hasta morir* de Lope y en *Los Cigarrales* de Tirso. Salas era de ascendencia hidalga, por lo que, aunque haga un retrato infame de la protagonista, el fondo ideológico de *La hija* es bastante conservador, a juicio de Rey Hazas. Véase pp. 156-161. Su ascendencia coincide con la que presenta la Teresa de Castillo Solórzano, exagerada como todas las de las pícaras, que en esto también adelantaban a los de su especie masculina.

[61] Madrid, Espasa-Calpe, 1955. La suave adjetivación con la que Alonso Castillo califica el despejo de la protagonista habla de la desintegración de un género que repite moldes archiconocidos.

le viniese por línea masculina traído arrastrando por los cabellos de la casa de Alba, sin que en ella se hiciese falta el robo[62].

En *Las Harpías* hay todo un arte de fabulación genealógica que muestra las adherencias de una picaresca saturada de repeticiones. El tópico del yo autobiográfico se desplaza en estos textos pseudopicarescos a los personajes que recogen la invención fabuladora y las artes de la falsificación convirtiéndolos en elemento generador de la acción. La genealogía fingida constituye todo un género en este tipo de obras que basan su gracia en la discreción y en la astucia con la que el linaje noble inventado es aplaudido como medio ingenioso de ascensión social. Así ocurre en *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas* y en *La sabia Flora marisabidilla* de Salas Barbadillo[63].

La Pícara Justina conlleva no sólo una retahíla de motes genealógicos, sino cierta filosofía sobre el abolengo de la protagonista. La mentira de toda prédica de linaje noble y el manido subterfugio de aplicarse títulos o elevarse escudos que la obra desarrolla son bien conocidos. También en ella bulle la consabida frase: «no ay sino solos dos linajes; el uno se llama tener y el otro el no tener». Las opiniones que toda ascendencia desencadena son variadas, habida cuenta de que hubo tiempos en que todos eran Guzmanes y tan godos como Ramiro Núñez[64]. Pero lo más interesante es que Justina quiera probar que «la picardía es herencia» a través de una genealogía que se remonta nada menos que a las dos ramas de los "tertarabuelos", jugando con apellidos y oficios viles, para salir así «pícara de ocho costados», «de amachamartillo»[65]. La picardía parlona de Justina se funda sobre los cimientos de una fabulación genealógica muy extendida que alcanzó su mayor auge con la indiscrimada concesión de títulos en tiempos de Felipe IV[66].

---

[62] Alonso de Castillo Solórzano, *Las Harpías en Madrid,* ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985, p. 51. Y véase pp. 78 y 135. La harpía se inventa una genealogía purísima, generando toda una fabulación engañosa para captar fortunas. La literatura costumbrista se asentó en la presunción de hidalguía como manido tópico. Véase, por caso, A. Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte,* Madrid, Ed. Nacional, 1980, p. 67.

[63] *Picaresca femenina,* ed. de A. Rey, pp. 33-5. Pedro de Urdemalas y Marina cambian sus nombres por los de Juan e Inés, y con el falso apellido de Meneses, ennoblecen su apellido. En *La sabia* la gitana prostituta, Flora, finge estirpe de nobleza y se cambia el apellido para poder casarse con un indiano rico. Rey Hazas sitúa tales imposturas en la decadencia social de la época, que cree critica Salas Barbadillo, como también lo hace Castillo Solórzano en sus obras.

[64] Licenciado Francisco López de Úbeda, *La Pícara Justina,* ed. cit., pp. 56-9 y 72 ss. La cita, en p. 75. Sobre mercantilismo y nobleza, véase M. Cavillac, «L´*hidàlgo-mercader* dans la littérature du Siècle d´Or», *Hidalgos & hidalguía,* ed. cit., pp. 105 ss. Cavillac, p. 232, hace referencia al *Tratado de nobleza,* Madrid, 1591, p. 67, de J. Benito Guardiola, donde se dice «que no se hallan más de dos linajes en el mundo, que son tener y no tener». Otros textos de Luque Fajardo y Quevedo le acompañan.

[65] *La pícara,* pp. 75 ss. Sobre el tema en la obra, Marcel Bataillon, *Pícaros y picaresca,* Madrid, Taurus, 1969, pp. 118 ss. y José Miguel Oltra, *La parodia como referente en «La Pícara Justina»,* León, Diputación Provincial, 1985, pp. 54 ss., quien ve detrás implicaciones genealógicas referidas al valido del de Lerma, don Rodrigo Calderón. Oltra enumera los chistes y burlas genealógicas que la obra recoge.

[66] José Miguel Oltra, *op. cit.,* p. 63, y *vide* p. 73 sobre el *hidalgo nuevo.* López de Úbeda hereda la genealogía deshonrosa que desde 1599 se constituye en rasgo definitorio del pícaro. También la siguió en *La niña de los embustes (ibid.,* p. 139). En la obra de la pícara leonesa aparece la burla de las ínfulas

Un determinismo feroz habita en un género en el que ya nada llevaba a engaño, ni para el narrador ni para los lectores, aunque a veces se escude en la falacia del honor de las obras, como presume *El Guitón Honofre:*

> Séame yo Honofre Cavallero, que sí seré y puta higa para el médico. Aunque me digo Cavallero no es porque soy noble; más aquel que se lo llama que por su virtud sube a más alto lugar que no el que alcanza por calamidad de los otros[67].

El reflejo de un mundo en el que no sólo reina, en éste y otros puntos, la mentira, también alcanzó a *El Diablo Cojuelo,* obra en la que don Cleofás Leandro Pérez Zambuelo, «hidalgo a cuatro vientos, caballero huracán y encrucijada de apellidos», desvela, junto con un Diablo no plebeyo, sino «de los de nombre», el baratillo de los apellidos, donde las damas viejas truecan los suyos por los de las más jóvenes:

> el Guzmán, el Mendoza, el Enríquez, el Cerda, el Cueva, el Silva, el Castro, el Girón, el Toledo, el Pacheco, el Córdova, el Manrique de Lara, el Osorio, el Aragón y otros [...] y ellas se quedan con sus patronímicos primeros de Hernández, Martínez, López, Rodríguez, Pérez, González, etcétera, porque al fin de los años mil, vuelven los nombres por donde solían ir[68].

La sátira nominal propiciaba, a mitad del XVII, el desvelamiento de la extravagancia de los linajes y su desenmascaramiento al facilitar larguísimas series de nombres grandes e ilustres que lo decían todo por sí solos[69].

Como en *La Pícara,* en la *Vida de don Gregorio Guadaña,* la amplificación y detalle de la genealogía muestra el agotamiento retórico de un topos que en el caso de Antonio Enríquez Gómez tiene, sin embargo, por sus orígenes conversos, implicaciones de mayor calado[70]. El remonte genealógico exagerado podía ser cuento de nunca acabar, pues

---

montañesas. Quevedo se rió en *La hora de todos. Obras completas I. Obras en prosa,* p. 259, de quienes escribían en sus puertas «grandes genealogías» de la montaña.

[67] Gregorio González, *El Guitón Honofre,* ed. de Hazel Genéreux Carrasco, Univ. of North Carolina, 1973, p. 46. Honofre no sólo dirá: «Pareze que el nombre me pronosticó lo que yo había de ser», sino que quiere parecerse a sus padres *(ibid.,* p. 49).

[68] Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo,* ed. de E. Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1984.

[69] *Ibid.,* pp. 92, 121, 146, con un desfile enumerativo de nobles y grandes, sin que falten los juegos con el *don* (p. 92).

[70] Antonio Enríquez Gómez, *El Siglo Pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña,* ed. de Charles Amiel, París, Ed. Hispanoamericanas, 1977, pp. 69 ss. La obra lleva un juego de sátira apelativa referida a oficios, muy ligada a la parodia nominal. El autor de *El siglo* sufrió en carne propia la herencia oscura y se lamentó de su pérdida de libertad en sonetos que lloran su destierro. Véase Antonio Enríquez Gómez, *Sonetos, romances y otros poemas,* ed. de Antonio Lázaro, Cuenca, Excmo. Ayuntamiento, 1992, pp. 75-7 y 185 ss. Hijo y nieto de procesados por la inquisición, fue quemado en efigie. No le faltó sal para la jácara rufianesca, compuesta de apellidos bufos, como la «Vida y milagros de Añasquillo de Toledo y Ectongo el de Talavera» (pp. 114 ss.). Maxime Chevalier, *op. cit.,* p. 192, no cree, sin embargo, que después del diluvio de chistes que este autor coloca sobre la parentela de Gregorio Guadaña, se deba profundizar en exceso sobre el antihonor, por la fuerza que impone el artificio verbal en este texto y en otros, como *La Pícara* y el *Buscón.* Sólo el *Lazarillo* y el *Guzmán* parecen ser algo más que pretexto para las burlas. Para Chevalier, la

brujulear sobre la baraja ancestral «era proceder infinito, y dar con la que tuvo Adán en el campo damaceno»[71].

Linajes y genealogías burlescas se extienden por todos los géneros y, como es lógico, particularmente por aquellos que se encuadran en el área cómica. Desde los pasos festivos que en la comedia o en el auto sacramental ridiculizan el honor o la limpieza de sangre, a la serie de jácaras y poesía burlesca, incluidos los pliegos sueltos. El mismo figurón de la comedia se jactaba de linajudo hidalgo montañés, pretendiendo descender de Moisés o de Noé, como ocurre en *Cada loco con su tema* de Hurtado de Mendoza[72].

Cervantes fue maestro en la ironía genealógica y la presunción de limpieza de sangre, según se ve en el *Quijote* o en el entremés de *Los alcaldes de Daganzo.* Él mostró en *La Gitanilla* cuántos esfuerzos tuvo que hacer el caballero para retirarse de «la vanagloria de su ilustre linaje», aunque fuese por imperativo amoroso. En el *Coloquio de los perros*, se evidencia que no hay linaje que no pueda cuestionarse, y en el prólogo de *El Persiles* celebra su autor a Esquivias por sus vinos y linajes, en equilibrado bimembre, al frente de una obra que, sin embargo, realza la nobleza y alta ascendencia de sus ilustres protagonistas. La «ganealogía», como la llama Pedro de Urdemalas, en el acto V de la obra de su nombre, es cosa compleja, sujeta a contratiempos y mudanzas. La propia Dulcinea muestra, en la invención de su figura, la falacia de un *linaje moderno*, como es el de los del Toboso de la Mancha, «que puede dar generoso principio a las más ilustres familias de los venideros siglos». En *El rufián dichoso,* se ve ya el grado de lexicalización con el que fórmulas como «a fe de hidalgo» podían ser utilizadas en un ámbito de patio de Monipodio, donde el Padre de la trena se definía así: «Soy de los Carrascosa de Antequera, y tengo oficio honrado en la república». Pedro de Urdemalas, «hijo de la piedra», se acoge a la más oscura infamia, como extremo de presunción genealógica[73].

---

genealogía paródica, al no renovarse, muere; y cita la *Genealogía de los celos* (1604) de Francisco Castaña *(ibid.,* pp. 208 ss.).

[71] *Ibid.,* pp. 81-2. El *Siglo* muestra también el tópico de la nobleza que dan las obras.

[72] María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía en el Barroco,* Madrid, Taurus, 1973, pp. 197 ss. y 308 ss., ha apuntado la proliferación de la sátira personal y política. Véase, por caso, la mención de una pragmática real con nombres bufos, en pp. 200 ss. También los pliegos, como no podía ser menos, recogieron al hidalgo con «un Don a cada quartillo» (p. 258). Y véase Jean-Raymond Lanot, «Para una sociología del figurón», *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du troisième Colloque du Groupe d'Études Sur le Théâtre Espagnol,* Paris, CNRS, 1980, pp. 131-148.

[73] Miguel de Cervantes, *Obras dramáticas,* ed. de Francisco Ynduráin, Madrid, BAE, 1962, pp. 189 y 206, para el *Rufián dichoso*; y pp. 427 y 432, para Pedro de Urdemalas, que habla sobre la vida aciaga de los niños de la doctrina. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha,* ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Alhambra, 1979, I, p. 172, asigna, por boca del hidalgo, a Dulcinea una descendencia gloriosa. *Vaticinatio* que palía el no ser «de los antiguos Curcios, Gayos y Cipiones romanos, ni de los modernos Colonas y Ursinos...», ni de la serie de los ilustres linajes de España. Creo que el linaje *nuevo* de Dulcinea debe ser interpretado desde la defensa de Cicerón como ejemplo de los que principian linaje. Sobre el tema, Lina Rodríguez Cacho, *op. cit.,* p. 256. No faltan los Cachopines de Laredo, que hemos visto en *La Diana,* entre los que Cervantes menciona. Lo hace por boca de Vivaldo, emparentado, tal vez, según Avalle, con ellos. Téngase en cuenta las teorías de López Pinciano y su posible huella en la obra cervantina. Para él la nobleza ocupaba un lugar inferior a las facultades intelectuales y morales, según J. Ferreras, *Les dialogues,* pp. 923-9. Capital al respecto es el *Retablo de las maravillas,* como me indica Lore Terracini.

Afiliado al folklore entremesil y a la jácara, el linaje sale al escenario para provocar la risa por boca de personajillos bravos en atalaya de ventas, soltando gracejos sobre presunciones caballerescas y apellidos ilustres, como el entremés de *Getafe* de Hurtado de Mendoza. Un buen ejemplo al respecto es el *Entremés de los Condes,* en el que el doble fingimiento de nobleza de los protagonistas es la sal de una pieza que topifica la burla antijudaica y la genealogía ilustre convirtiéndolas en juego escénico que impulsa el argumento. Y lo mismo puede decirse de numerosas piezas menores de Salas Barbadillo, Benavente, Juan Bautista Diamante y otros muchos[74].

Calderón, que tantas veces trazó los esquemas de la honra hasta denunciar los casos límite en las tragedias, supo, en el *Entremés de las Jácaras,* enhebrar catervas de Zampayos y Pilonges, cual noble *Flos sanctorum,* y mostrar, en el de *La casa de los linajes,* los extremos burlescos de la nobleza de sangre. Porque, como dice doña Juana, ¿hay quien tenga de ésta más que una mondonguera? Verdadero desfile de linajes en estilizada fiesta, prueba de hasta qué punto el tema se había intensificado hasta convertirse en asunto de un género[75]. Los entremeses están plagados de tales gracias. Conforme el siglo avanza, se topifican más las burlas. Que el conde o el hidalgo se conviertan en figuras cómicas es un buen ejemplo, como ocurre con el mismo Zabaleta. En su entremés *El hidalgo de Olías* (1661), el pobre don Claudio Orquilla, víctima de la «negra honra», fingiendo ante las damas su inexistente riqueza, es burla casi patética de un motivo manido, como muestra en el ligero diálogo que mantiene con Francisquilla:

CLAU. Árboles tengo yo de más cuantía.
FRAN. ¿Y cuáles son?
CLAU. De mis genealogías.
FRAN. ¿No son aquesos arbolitos
que en vez de fruta llevan letreritos?[76]

---

[74] Véanse en *Ramillete de entremeses y bailes,* ed. de H. Bergman, Madrid, Castalia, 1980, pp. 85 ss. y 243 ss. El *Entremés de los Condes,* atribuido a Quiñones de Benavente, se solaza en el descubrimiento formal de la mentira y el final feliz de quienes se descubren como pícaros y criados que son. Véanse los ejemplos en Salas Barbadillo, *El caprichoso en su gusto y la dama sesentona* (pp. 60 y 64); Benavente, *Las alforjas,* p. 99; *Los alcaldes,* con burla de hidalgos y cristianos nuevos, pp. 124 ss.; Bernardo de Quirós, *El toreador don Babilés,* pp. 211-2; Luis Vélez, *Antonia y Perales,* pp. 226 y 230 y Juan Bautista Diamante, *Entremés del figonero,* p. 356.

[75] Pedro Calderón de la Barca, *Entreméses, jácaras y mojigangas,* ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983, pp. 88 ss. y 279 ss. Como me indica Sebastian Neumeister, en el teatro barroco y en otros géneros habría también que tener en cuenta la parodia mitológica. No en vano ésta se constituía a partir de la *genealogia deorum.*

[76] En *Ramillete de entremeses y bailes,* ed. cit., pp. 375 ss. Véase también Frédéric Serralta, «*El hidalgo* —primera parte— entremés anónimo (¿de Solís?)», *Criticón,* 37, pp. 203-25, donde se señala la superioridad de la sátira en cuestión. Cervantes sacó en sus *Novelas ejemplares* al hidalgo mesonero, pues como recuerda Monique Joly, *op. cit.,* pp. 383 y 430, en Sevilla se decía provenían de la montaña. Covarrubias, que entiende por *linaje* «La decendencia de las casas y familias», dice que *linajudo* es «Vocablo bárbaro; el que se precia y jacta de su linaje, dando a entender que viene de la casta de los godos o de alguno de los doze pares de Francia, o de otra vanidad semejante». *Autoridades* recoge estas definiciones y además saca el texto de Zabaleta como ejemplo. Sobre genealogía como «declaración de linaje», Francisco de Quevedo, *Obras Completas* I, Madrid, Aguilar, 1932, p. 46, donde se extiende sobre el asunto en la *Genealogía de los modorros.*

Aunque es en *El día de fiesta* donde Zabaleta saca a *El linajudo* para profundizar más en las costumbres y ensoñaciones de un arquetipo desde el que plantea los temas más comunes: la diferencia entre la nobleza de obras y la de sangre, la obsesión por el linaje y la dificultad de asegurarla, «pues la historia que más dudas padece es la genealógica». La ambigüedad entre el realce de la sangre y lo peregrino de las ínfulas nobiliarias preside un texto en el que se cruzan cuestiones de economía, moral y casta. La condena del personaje que pierde el día en deshonrar al prójimo viene, sin embargo, a asegurar que el verdadero noble debe autentificar su alcurnia en la virtud[77]. La ascendencia vasca y los problemas que pasó el autor hasta conseguir sus mayorazgos hacen más interesante la figura del hidalgo de Zabaleta.

La sátira de estados alcanzó así a la del hidalgo para convertirlo en figura; y aunque conviene no perder de vista el historial de su existencia real en la España del Siglo de Oro, al igual que ocurre con otros tipos, hay un alto grado de folklorización en ello que lo transforma en un tópico más cercano, en la mayor parte de los casos, a la burla jocosa que a la sátira moral y de costumbres, aunque ésta no falte. En ello, como en otros campos, hay que proceder con mucha cautela y diferenciando bien entre autores, géneros y estilos, pues a veces un mismo escritor se decanta, según los casos, entre teorías contradictorias y posiciones divergentes. El sistema, sin embargo, se defiende en último término y es difícil ver en nadie una postura radical contra la ideología dominante. Las paradojas de la sátira son reflejo de las tensiones del momento, como ha señalado Lía Schwartz[78].

El Quevedo de *Los sueños* nos presenta ya al hidalgo en los infiernos, junto a un caballero con el que se desmonta no sólo su porte y apariencia, sino todo el ideario de la honra. Pero lo que nos interesa destacar allí es que ya no sólo se satiriza el ser «nieto de Esteban tales y cuales», sino la estirpe guerrera de un linaje con «trece capitanes valerosísimos» y la genealogía ilustre que dan las letras («desciendo de cinco catedráticos, los más doctos del mundo»). Pues ahí Quevedo presenta no sólo el

---

[77] Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde,* ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983, pp. 263 ss. «Es lo más verisímil que de los bisabuelos arriba sea falso, y hacer gloria de las mentiras es mentira de las glorias. Todos cuantos hay en el mundo tienen ascendientes hasta topar con Adán: la diferencia es que unos se conocen y otros se ignoran» *(ibid.,* p. 266). Zabaleta no deja lugar a dudas respecto a que sólo «la claridad de los abuelos» tiene por nombre nobleza. La ambigüedad del problema también alcanza a este texto. Véase además la nota de C. Cuevas en p. 276. Según Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen,* p. 111, era un escándalo para los defensores de los hidalgos vascos el ejercer en Madrid o en Sevilla oficios humildes.

[78] El peso folklórico, lleno de ingeniosidades, relativiza bastante lo que en principio puede interpretarse como sátira de oficios y estados. Véase Maxime Chevalier, *Tipos cómicos y folklore. Siglos XVI y XVII,* Madrid, Edi-6, 1982, p. 142. Para la polémica sobre el tema, contrástense las opiniones de Marc Vitse, «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III», *Criticón* II, 1980, pp. 11 ss. y, del mismo, «Góngora, poète rebelle?», con las de Robert Jammes, «À propos de Góngora et de Quevedo: conformisme et anticonformisme au Siècle d'Or», *La contestation de la société,* ed. cit., pp. 71 ss. y 83 ss. respectivamente. Además de Lía Schwartz Lerner, *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Universidad de Navarra, 1986, p. 107.

vituperio de la rama que da la nobleza de sangre, tan plagada de befas, sino el de las otras dos que también habían constituido sendos linajes de burlas.

En este sentido, cabe recordar la «Carta del Bachiller de Arcadia al capitán Salazar» y su respuesta, o el ya mencionado «Sermón de Aljubarrota», ambos del XVI, donde hay burla de banderas y linajes[79]. Respecto a las letras, que propiciaban otra suerte de genealogía ilustre, éstas fomentaron series como la de los *Varones ilustres* de Rodrigo Caro, los *Retratos* de Pacheco o los viajes parnasianos y los laureles apolíneos o aganipes de fama que luego se encargarían de ridiculizar los vejámenes académicos y universitarios al convertirlos en asunto festivo. Porque, como el sevillano Caro delimita en sus *Antigüedades,* además de por la sangre, había varones ilustres por su santidad, por las letras y por las armas[80].

En el extremo más grotesco se asientan algunos ejemplos de la poesía de Quevedo, cuyos romances y jácaras están llenos, al igual que su prosa, de referencias al tema[81]. Quien reforzaba linajes, por un lado, podía vituperarlos por otro. La división de géneros y la rota estilística permitía todo o casi todo. Como decía el diablo de *Los sueños:* «toda sangre, hidalguillo, es colorada». Aunque esa aparente igualdad que producen la virtud y las buenas obras frente a quienes se creen hijos del Cid y herederos de Godofredo, no debe inducir a error[82]. Quevedo se ríe de la nobleza, de la honra y de la valentía, como de todo,

---

[79] Francisco de Quevedo II, *Los sueños* I, ed. de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. 120-1. La «Carta del Bachiller de Arcadia al capitán Salazar» y respuesta de éste, en *Sales Españolas,* ed. cit., pp. 34 ss., trata de deslindar el valor propio del heredado, con referencia a la concesión del hábito de Santiago. Véase también la burla de las banderías que instituyó al «linaje de los Alférez», «Sermón de Aljubarrota», *ibid.,* pp. 51 ss., con diversos tratamientos chuscos. Celsa Carmen García-Valdés, en su introducción a Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa,* Madrid, Cátedra, 1993, resume las teorías vertidas acerca del género por la crítica quevediana, apuntando su doble sesgo, festivo y social, así como la evolución estilística de su obra. Véase además el clásico estudio de Ilse Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo,* Madrid, Gredos, 1974.

[80] Sobre ello, la reciente ed. de Rodrigo Caro, *Varones insignes en letras naturales de la Ilustrísima ciudad de Sevilla,* estudio y ed. de Luis Gómez Canseco, Sevilla, Diputación Provincial, 1993, donde se muestra la preocupación del círculo humanista de Arias Montano por esas galerías de retratos. La vindicación de las letras andaba envuelta con acusaciones de impureza contra Montano y otros de su círculo.

[81] Así llegará a decir: «No pido calidades ni linajes / que no es mi pija libro del becerro», Francisco de Quevedo, *Obras completas, I. Poesía original,* ed. de José M. Blecua, 1963, p. 613 y véase p. 605. Burlas de nobleza y uso paródico de apellidos con apodos, en jaques y coimas, en pp. 688, 752, 786, 792, 794, 946-7, 1080-1, 1202, 1223, 1246, 1249, 1252, 1254, 1264 y 1295. La obra de Quevedo está llena de esas inversiones así como de referencias a los conversos. Para el tema, E. Glaser, «Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro», *NRFH,* VIII, 1954, pp. 39-62. Glaser hace referencias al *don* y a los apellidos ilustres asumidos por los conversos, basándose en textos de Luis Pinedo, Melchor de Santa Cruz, Lucas de Hidalgo, Luis Zapata, Quevedo, Polo de Medina, Castillo Solórzano y Lope.

[82] Quevedo apunta «Que en la chancillería del infierno arrúgase el pergamino y consúmense las letras y el que en el mundo es virtuoso, ése es el hidalgo», *Los sueños,* ed. cit., pp. 121-3. Téngase en cuenta que en el infierno va acompañado de un caballero. La burla se ha de entender desde la perspectiva ultramundana lucianesca y erasmista. Los ejemplos de burlas genealógicas en la poesía de Quevedo, *Obras completas, I. Poesía original,* pp. 600 y 613, abarcan desde el chiste a la sátira nominal (p. 648), con catálogos seriados de nobles, como en el baile de pp. 1254 y 1262. Quevedo centró su sátira poética, al igual que en la prosa, en el convencionalismo de la sátira de estados y vituperio de vicios, creando figuras

pero, en definitiva, se entiende que sólo es cuando esconden la vacuidad, el ridículo, la mentira, el vicio o el engaño. O también cuando lo exige el juego estilístico, por el que todo se arriesga. Asentar que la virtud alcanza también a villanos, moros y judíos era síntoma de una caridad cristiana, teñida de erasmismo, que aparece en numerosos ejemplos de la literatura ascética y mística. La ejecutoria de la virtud no negaba la legítima de la sangre, sino que la reforzaba. Y lo mismo la de las letras.

También Góngora juega a la befa de linajes y escudos en el romance de 1597 «¿Quién es aquel caballero...?», en el que un deudo del Conde Claros se dice nieto de cuatro grandes. Sus letrillas se solazan en vanos pretendientes de Infantados y Albas, y sus sonetos vallisoletanos de 1603 se ríen de la jactancia de los títulos. Quien tanto sabía de secretos y cautelas en materia de averiguación genealógica podía bien burlarse de torres y blasones, patronímicos y herencias[83].

Los ejemplos poéticos podrían multiplicarse en la variante de la poesía apicarada y marginal. Un caso curioso es el de Alonso Álvarez de Soria, por cuanto representa el propio orgullo de su genealogía infame llevada al ludismo academicista. Aunque por causas muy distintas a las de Montoro, con Alonso Álvarez, la genealogía confluye, en vida y obra, formando un agraz paralelo de infamias, acusaciones y desenlace trágico. Su poesía juega sin ambajes con los agudos del nomenclator judío o con la ascendencia más envilecida («Hijo de un vinatero, y él casado / con una mujer noble pero puta»). En él parece cerrarse el círculo complejo de los tópicos, al exhibirlos desde un yo que no es sólo autobiografía literaria. Aunque en esa línea tampoco tiene desperdicio el autovejamen que de su vida y linaje hizo siempre Anastasio Pantaleón de Ribera, tan reído e imitado en las academias de su tiempo[84].

Es éste un capítulo de la historia del conceptismo que merecería mayor y mejor tratamiento, pues a despecho de cuantas implicaciones históricas y sociales puedan buscarse, lo cierto es que la agudeza impera en él con su carga de motes y apodos, con sus juegos de palabras, refranes, chistes, facecias y cuentos[85]. El teatro, sobre todo en el

---

en las que no faltan las de los caballeros. Sobre ello, Francisco Quevedo, *Poesía selecta*, ed. y estudio de Lía Schwartz Lerner e Ignacio Arellano, Barcelona, PPU, 1989, pp. 56-7.

[83] Luis de Góngora, *Romances*, ed. de A. Carreño, Madrid, 1982, pp. 270-3. Como el editor indica en nota, «¿Quién es aquel caballero...?» es parodia del romance tradicional «Sola me estoy en mi casa». De otro tenor son los romances atribuibles a Luis de Góngora. Véanse en Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., pp. 265 y 267. También las letrillas muestran el gusto de la época por el rebajamiento (*ibid.*, p. 413). Para las auténticas, Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980, pp. 74 y 94. También juega a los apellidos de los grandes de España en los sonetos. Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, 1969, p. 169.

[84] José Lara Garrido, *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa (Vida en literatura de un barroco marginal)*, Málaga, Gráficas Urania, 1987, pp. 22, 26-7 de la introducción. Los poemas, en pp. 49, 66-7 y 69. Álvarez de Soria jugó también con los resortes paródicos de las rimas agudas compuestas de nombres hebreos, y se dice descendiente «del pueblo yngrato que adoró a la tora» (*ibid.*, pp. 49 y 71). Véase el afán por mostrarse con nombre y talante infame de Anastasio Pantaleón de Ribera. Sus autorretratos burlescos, en la línea del modelo gongorino, fueron famosos. Véase Kenneth Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629) Ingenioso Miembro de la República Literaria Española*, Madrid, Porrúa, 1980, y mi reseña en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LVII, 1981, pp. 381-3.

[85] Ya Herman Iventosch, «Onomastic Invention in the *Agudeza*», *HR*, XXIX, 1961, pp. 15-32, señaló la burla de apellidos en la agudeza nominal. La floresta de Luis de Montoto y Rautenstransch, *Personajes*,

entremés, está plagado también de esas graciosas invenciones, aunque en las comedias lo haga de forma mucho más atenuada que en algunas obras picarescas. La igualdad de la honra o del linaje que daba la virtud paliaba el engaño de ejecutorias de sangre adquiridas por dinero, como dice Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea.* Un linaje pobre pero limpio hasta podía, para el villano, superar incluso a otro de sangre impura pero noble. Los términos y complejidad del asunto son bien conocidos[86]. La larga serie de caballeros nobles que ayudan al rey Enrique III a luchar contra los moros de Granada en una obra como *Peribáñez,* termina artificialmente con el nombre de este honrado villano que es ascendido a cobrar, *primus inter pares,* unos lucimientos de honra que no encubren, desde luego, lo humilde de su linaje, tan distinto al del Comendador[87].

Por su parte, la doña Rodríguez cervantina, siendo como era del rancio linaje de las Asturias de Oviedo, había descendido a doncella de labor en palacio cortesano para coser y hacer vainillas por un simple salario. Como decía don Quijote, hay caballeros de oro y caballeros de alquimia. Cuatro son los linajes que constituyen la pirámide humana, según si ascendieron a la punta desde bajos principios o cayeron de ella. Y, en medio, están los que mantuvieron lo que heredaron, o aquellos otros, «y éstos son los más, que ni tuvieron principio bueno ni razonable medio, y así tendrán el fin, sin nombre, como el linaje de la gente plebeya y ordinaria». Dicho esto por un hidalgo de aldea, de solar ignorado, con la indeterminación y ambigüedad que da la Mancha, pero para quien el linaje plebeyo apenas si servía para algo más que para acrecentar la especie[88]. La confusión era mucha y de ahí las dos salidas que el manchego propone ante su sobrina: armas y letras, para ilustrar el buen nombre con la industria de las obras.

---

personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas, Sevilla, 1921, I y II, ofrece numerosos dichos referidos a linajes, ya sea el de Adán y Eva o los relativos a nombres propios y títulos (el Conde de Cabra, el de Lemos, el de Uñate, el de Ureña), duques e hidalgos (el de Cantalapiedra, en *La Lozana;* el de Cariase, en Francisco Santos, *Periquillo el de las gallineras;* el hidalgo de la *Eufrosina* y varios más). Véanse I, pp. 26-7, 200-2 y 259-60. Quevedo jugó hasta la saciedad con el insulto nominativo en sus obras, cargadas de nombres ridículos, como los que conforman el autor apócrifo y la destinataria de sus *Gracias y desgracias. Obras completas, I. Obras en prosa,* p. 105, por no hablar de *Los sueños.* Toda la poesía burlesca se vistió con esas galas. La sátira de la nobleza falsa, con sus caballeros e hidalgos pobres, aparece en las figuras de Maluenda, cuya poesía, sin embargo, no ahonda en ataques. Sobre ello, Ignacio Arellano, *Jacinto Alonso de Maluenda y su poesía jocosa,* Universidad de Navarra, 1987, p. 18.

[86] Véanse los numerosos ejemplos que de la poesía y del teatro de Alarcón, Tirso, Lope, Calderón, Cubillo de Aragón, Montalbán y tantos otros, recoge Miguel Herrero García en «Ideología española del siglo XVII», *RFE,* XIV, 1927, pp. 33-58 y 161-175. Según Herrero, la nobleza de linaje recogió ataques de tres flancos: el ascético-religioso, el de la literatura filosófica y el de la poesía. También son ilustrativos los textos que recoge referidos a la nobleza por obras. El teatro realzó las genealogías montañesas, como señala Julio Caro Baroja, en *Los judíos en la España moderna,* II, p. 308, recogiendo un ejemplo de *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina.

[87] Véase en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña,* ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp. 97-100. Téngase en cuenta que el estamento nobiliario español era más numeroso que el de otros países, como señala Antonio Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVII,* Madrid, CSIC, 1964. Y véase la reseña de Pierre Chaunu, «La société espagnole au XVII[e] siècle sur un refus collectif de mobilité», *BHi,* LXVIII, 1-2, 1966, pp. 104-115.

[88] Miguel de Cervantes, *El ingenioso,* II, pp. 406-7 y 62-4, respectivamente. Como señala Cavillac, *Gueux et marchands,* pp. 234 ss., la nobleza por las obras abarca una *nobilitas* que va desde *La Celestina* al *Quijote* pasando por humanistas y místicos.

Baltasar Gracián aún pensaba que eran compatibles la nobleza y la virtud, destacando a los nobles más prestigiosos de los reinos de España en *El Criticón* como también lo hiciera en *El Político*. Pero conversando Critilo con Salastano, éste apenas encuentra un docto, un valiente y un rico en cada linaje. El jesuita quiso distinguir a los ricos-hombres de los judíos, y supo también recoger el tópico del hidalgo pobre. Su posición crítica ante el punto de la honra y el qué dirán está a veces muy por encima de otras posiciones. Momo sirve a los peregrinos de brújula para adentrarse en un mundo vacío en el que ya no hay tal honra. El consabido linajudo presume de una herencia «que a él le venía de muy atrás, allá de sus antepasados, de cuyas hazañas vivía». Otro la identificaba con el provecho. Otro, convertido en «caballero nuevo corriendo ilustre sangre», sudaba como un Atlante y un Hércules apuntalando el peso de la monarquía. La caducidad de los viejos esquemas que Gracián ejemplifica, como Cervantes con los linajes «nuevos», exigía otros rumbos éticos que barruntaban un cambio necesario:

> Esta honra, señor mío —le dijo Momo—, ya no huele bien, rancia está. Tratad de buscar otra más plática. Poco importa la honra antigua, si la infamia es moderna. Y si no os vestís de las ropas de vuestros antepasados porque no son al uso, ni salís un día con la martingala de vuestro abuelo, porque se reirían de tal vejedad, no pretendáis tampoco arrear el ánimo de sus honores. Buscad en nuevas hazañas la honra al uso[89].

Aunque es fácil rastrear precedentes a las palabras de Gracián, hay en ellas un talante exigiendo novedades que destaca, propiciando otra moral y otro estilo.

Los grados de la invectiva personal son muchos y conviene situarlos genérica e históricamente, pues hasta en un mismo autor, como se ha dicho, caben posiciones aparentemente encontradas[90]. El proceso de topificación y lexicalización del linaje de burlas favoreció una función jocosa que venía, con mucho, desposeida de cualquier carga o connotación social profunda. Compaginar la igualdad por naturaleza de todos los hombres con una evidente desigualdad, según el grado de nobleza heredada, era moneda corriente que circuló desde San Agustín y San Gregorio a la *Microcosmía* de Marco Antonio de Camós, entre otros muchos textos[91]. No pueden ignorarse, sin embargo, los procesos de cambio que, por asuntos referidos a la limpieza de sangre, al dinero o a la dignidad de la virtud y las letras, se introducen en las mentalidades de la época que nos concierne. Entre la sátira y la burla festiva, el linaje recorrió los estratos más variados para ofrecer la inversión risible de un asunto que obsesionaba a la sociedad de la época.

---

[89] Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. de A. Prieto, Barcelona, Planeta, 1985, pp. 218-9, 239 y 359. La cita, en p. 356. Y véase A. Egido, «Postrimerías del Cid», Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, ed. de S. Arata, Barcelona, Ed. Crítica, 1996.

[90] Sobre el tema en general de la agresión verbal y sus consecuencias sociales y literarias, Charles P. Flynn, *Insult and Society: Patterns of Comparative Interaction*, New York, Kennikat Press, 1972; Nicolas Ruwet, *Grammaire de l'insulte et autres études*, Paris, Le Seuil, 1982, y Marta Madero, *Manos violentas, palabras vedadas. La injuria en Castilla y León (siglos XII-XIV)*, Madrid, Taurus, 1992.

[91] Fray Marco Antonio de Camós, *Microcosmía y govierno universal del hombre christiano para todos los estados, y cualquiera de ellos*, Madrid, Biuda de Alonso Gómez, 1595, pp. 142-6 y pp. 169 ss. Para la reforma de la nobleza como tema de reflexión desde el siglo XV, véase Jacqueline Ferreras, *Les dialogues espagnols*, pp. 885 ss.

Pero, salvo raras excepciones, los ataques nobiliarios se centraron en la escala ínfima del hidalgo pobre hasta convertirlo en personaje folklórico. Como en el caso del arbitrista, el hidalgo, al mecanizarse sus visajes, se transformó en figura. En ambos casos, el recorrido genérico es muy similar, aunque la cronología difiera[92].

Heráclito y Demócrito fueron las dos caras de la genealogía al uso. La prosa y el verso dignificaron, en la épica, la prosa novelesca o los tratados, el linaje noble. Y al revés, se mofaron de ello, aunque no siempre todo fuera un festín carnavalesco. El descarado exhibicionismo de Montoro en el siglo XV era impensable en la poesía satírico-burlesca posterior. La Inquisición propició un ámbito de censura y también un estilo de anonimia y ataques que los hacían más peligrosos. Con los años, se atemperaron las fórmulas y el dinero hizo milagros comprando ejecutorias. Las diferencias en el tiempo son notables, procediéndose a una clara permisividad. Y lo mismo ocurre al cambiar de estilos. Ambos encauzan los temas mucho más de lo que parece, como ocurre con los mitos que el tiempo puso en la mesa de los trucos y en la chacota de la risa[93]. La ironía de *Las lágrimas* de Barahona no es comparable con la *Gatomaquia,* ni los resortes de la comedia nueva con la fiesta de jácaras, entremeses y bailes. La autobiografía picaresca dista del género celestinesco y de la prosa novelesca costumbrista o apicarada. Tampoco se pueden medir por el mismo rasero las burlas de los gallos estudiantiles con las sátiras políticas, ni el juego de motes y apodos que aparece en la literatura paremiológica es equiparable a la tinta que cargan los autores de libelos. El proceso de lexicalización y topificación aludido acabó por convertir chistes genealógicos y burlas de linaje en el discurso festivo que reina en el refrán y en los géneros menores, en las novelas de Salas y Castillo Solórzano, hechos ya pura ficción. De ahí que la voz de Gracián, pidiendo rumbos nuevos al linaje y a la honra, nos hable del cansancio y agotamiento de unos moldes sociales y literarios que declinaban. Su postura, aunque él defienda, como es lógico, la prosapia de los verdaderos linajes del pasado que han decaído en el presente, recuerda en otros puntos a la que Góngora adoptó frente a la épica hispana, esto es, la de «dejar a los troyanos» para iniciar otros temas. Se trata de una voluntad de estilo que sugiere un abandono de lo trillado.

En *El Criticón* se dibuja un panorama sombrío en el que los hombres gastan sus tesoros en humo de títulos y honrilla. Todos siguen el impulso de la Soberbia, hija sin padres, que alegoriza tanto al que se crió entre las malvas como al que nació en limpios pañales. Muchos son hijos del berro y nietos de la nada, aunque presuman venir del Conde Claros y provengan del Conde Obscuros, pues «no hay cosa más escura que los principios de las prosapias»[94]. Siendo en este punto un emblema de Alciato el que apuntala los cenagosos cimientos de las casas[95]. El juego de los linajes y el chiste de

---

[92] Jean Vilar, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro,* Madrid, R. de Oc., 1973, pp. 35, 59 y 162.

[93] Aurora Egido, «Mitos, géneros y estilos: el Cid Barroco», *BRAE,* LIX, 1979, pp. 499-527.

[94] *El Criticón,* pp. 502 y 505.

[95] Gracián glosa los *Emblemas* de Alciato una vez más. En este caso, es el CLXXXII, «Que cualquier invención es antiquísima», en el que Proteo mutable se muestra desde los siglos más remotos y cada cual lo ve según le parece. La inmutabilidad de las cosas, frente a la apariencia de la invención se trae aquí al venero de los linajes. Está basado en otras fuentes, de Ovidio, Homero y Virgilio, según señala

solares y apellidos engrana el envanecimiento de quienes se creen descender de doña Toda o del mismísimo don Pelayo. Pero donde la alegorización se agranda, es cuando aparece el personaje que llevaba consigo el árbol de su genealogía, todo hojarasca y sin fruto alguno. Gracián dibuja en las casas escudos de quimeras y torres de viento, delatando la avidez de injerirse en buenos troncos por parte de quienes pueblan los desvanes de la pretensión:

> ¿No notáis —decía el Poltrón— las colas que añaden todos a sus apellidos: González de Tal, Rodríguez de Cual, Pérez de Allá y Fernández de Acullá? ¿Es posible que ninguno quiera ser de acá?[96]

Porque a lo que *El Criticón* apunta es no sólo a las veleidades de ascensión sin fundamento histórico, sino a que el que nada ha obrado va a parar en nada. Los hijos de los grandes sepultan su herencia en el ocio y en el vicio. A la Cueva de la Nada entran príncipes, señores, títulos y caballeros y su «infeliz sima» no acaba de llenarse de honras y haciendas condenadas al eterno olvido. Y ello no sólo entre los héroes, sino entre quienes pretenden en las Universidades medrar por el apellido. Muchos hijos de algo paran en nada[97]. En la rueda del tiempo, las casas ilustres caen y se levantan las oscuras, «bambaleando torres y linajes». Los lacayos pasan por emperadores de Transilvania y el Japón. Dineros son calidades de nobleza comprada. Todo está al revés y trabucado. Pero al final de la vida sólo se salvan del olvido los que surcan el Leteo con la patente de sus propias obras[98].

La retórica de privilegios, testamentos, ejecutorias, memoriales, sermones y demás tratados nobiliarios se contrahizo para provocar la risa de una sociedad que, además de persecución y miedo, había alimentado, hasta la falsificación y el fingimiento, estatutos de limpieza e ínfulas de linaje. Sólo los modos cortesanos de la época del Emperador sugirieron mesura, así como los tratados religiosos y filosóficos, algunos de impronta erasmista, que querían poner coto cristiano a los desmanes de la injuria. Intereses personales aparte, como los de las aspiraciones de ascendencia, una compleja trama de asuntos entrevera las cuestiones de honor y limpieza de sangre con otras referidas al

---

Santiago Sebastián, *Emblemas,* Madrid, Akal, 1985, p. 225. Alciato glosó en varios emblemas la cuestión del honor *(ibid.,* pp. 170 ss.), coincidiendo Gracián con él en que sólo los esfuerzos de cada uno dan la fama y la honra verdadera. También habló el emblematista de la inmortalidad de las letras en el CXXXII, tema clave de *El Criticón,* así como de la de las armas, en el CXXXIII; juntas ambas, armas y letras, en el CXXXIV, lo que supondría un paralelo con la tesis final de esta obra de Gracián. Como señala S. Sebastián, Alciato se basa en el emblema CXXXV, para los linajes nobles de Grecia y Roma, tan extendidos en su proyección posterior por la emblemática europea. Heracles fue el modelo del bastardo que alcanzó noble fama. Como ya indicamos (*supra,* nota 2), el ancho campo de la heráldica y de su descripción literaria ofrece elementos de gran interés para el tema que nos ocupa. Merecería consideración aparte.

96 *El Criticón,* p. 507. Gracián volverá al juego del «Tal y Cual» en pp. 558-9, señalando cómo todo lo viejo se hace pasar por nuevo, siendo de estopa el hilo de la vida para los nobles, y de oro y plata para los plebeyos. La virtud de algunos nobles había sido alabada por él en *El Discreto* y en otros tratados.

97 *Ibid.,* pp. 525-6 y 533. Y véase 517, sobre los hidalgos portugueses.

98 *Ibid.,* pp. 558 ss. Entran en la mansión de la eternidad los varones eminentes cuyos hechos se apoyan en la virtud (p. 601) y, por supuesto, quienes han alcanzado la eminencia en el arte o en las letras.

dinero, al poder político, al estatuto jurídico y a la virtud y dignidad humanas. Los alcances de la genealogía, tanto de burlas como de veras, son enormes y afectan a numerosas cuestiones de poética, retórica, crítica literaria, filosofía moral e historia que aquí apenas quedan esbozadas. En el Siglo de Oro y mucho antes, apologistas y detractores de los linajes empezaban por remontarse a Adán y Eva. Y aunque en materia crítica no haya que ir tan lejos, son muchos los letreros que todavía quedan por descubrir en el árbol genealógico de los linajes de burlas.

BIBLIOGRAFÍA

Alemán, M., *Guzmán de Alfarache,* ed. de Enrique Miralles, Barcelona, PPU, 1988.

Arellano, I., *Poesía satírico-burlesca*, de Quevedo, Pamplona, EUNSA, 1984.

——, «Semiótica y antroponimia literaria», *Investigaciones semióticas,* Madrid, 1984, pp. 53-66.

Anónimo, *Libro de varios linajes de España,* ed. de Ángel San Vicente *et altera,* Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1983.

Anónimo, *Libro Verde de Aragón,* ed. por Isidro de las Cagigas, Madrid, Compañía Iberoamericana, 1929.

Anónimo y Juan de Luna, *Segunda Parte de Lazarillo,* ed. de Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1968.

Anónimo, «Pasquín de lo sucedido en Zaragoza a 24 de mayo de 1591», Marqués de Pidal, *Historia de las alteraciones en el reinado de Felipe II,* Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1892, pp. 416-20.

Argensola, B. L., *Dédalo*, en *Obras sueltas* de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, ed. del Conde de la Viñaza, Madrid, 1889, vol. II.

Argote de Molina, G., *Nobleza de Andaluzía,* Sevilla, Fernando Díaz, 1588, ed. facsímil, New York, Georg Olms Verlag, 1975.

Avalle-Arce, J. B., *Dintorno de una época dorada,* Madrid, José Porrúa, 1978.

Baena, J. A. de, *Cancionero,* ed. de José María Azáceta, Madrid, CSIC, 1966.

Bataillon, M., *Pícaros y picaresca,* Madrid, Taurus, 1969.

Barahona de Soto, L., *Las lágrimas de Angélica,* ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.

Bergman, H. E., *Ramillete de entremeses y bailes,* Madrid, Castalia, 1980.

Calderón de la Barca, P., *Entremeses, jácaras y mojigangas,* ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983.

Camós, Fray M. A. de, *Microcosmía y govierno universal del hombre christiano para todos los estados, y qualquiera de ellos,* Madrid, Biuda de Alonso Gómez, 1595.

Cancionero de Gallardo (El), ed. de José María Azáceta, Madrid, CSIC, 1962.

Cañedo, J., «El *curriculum vitæ* del pícaro», *RFE,* XLIX, 1966, pp. 125-80.

Cardaillac, L., «Vision simplificatrice des groupes marginaux par le groupe dominant dans l'Espagne des XVI^{e} et XVII^{e} siècles», *Les problèmes de l'exclusion en*

Espagne (XVI^e-XVII^e siècles), estudios reunidos por Augustin Redondo, Paris, Pub. de la Sorbonne, 1983, pp. 11-22.

Caro, R., *Varones insignes en letras naturales de la Ilustrísima ciudad de Sevilla,* estudio y ed. de Luis Gómez Canseco, Sevilla, Diputación Provincial, 1993.

Caro Baroja, J., *Inquisición, brujería y criptojudaísmo,* Barcelona, Ariel, 1974.

——, *Los judíos en la España moderna y contemporánea,* Madrid, Istmo, 1978.

——, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España),* Barcelona, Seix Barral, 1992.

Castillo Solórzano, A. de, *La garduña de Sevilla y anzuelo de bobos,* Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

——, *Las Harpías en Madrid,* ed. de Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 1985.

Cavillac, M., *Gueux et marchands dans le «Guzmán de Alfarache»,* Université de Bordeaux, 1983.

——, «L´*hidalgo-mercader* dans la littérature du Siècle d´Or», *«Hidalgos» & «Hidalguía» dans l´Espagne des XVI^e-XVII^e siècles. Théories, pratiques et représentations,* Paris, CNRS, 1989, pp. 11-22.

Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha,* ed. de Juan-Bautista Avalle Arce, Madrid, Alhambra, 1979.

Copello, F., «L´utilisation parodique des liens de parenté dans *Guzmán el Bravo* de Lope de Vega», *Autour des parentés en Espagne aux XVI^e-XVII^e siècles,* ed. por A. Redondo, Paris, Sorbonne, 1987, pp. 183-192.

Cortés de Tolosa, J., *El Lazarillo de Manzanares,* Madrid, Taurus, 1970.

Cros, E., *L´Aristocrate et le Carnaval des Gueux. Étude sur le «Buscón» de Quevedo,* Montpellier, 1975.

——, «Effets sur la génétique textuelle de la situation marginalisée du sujet. Éléments pour une synthèse», *Imprévue,* I, 1980, pp. 23-30.

Chauchadis, C., *Honneur, morale et société dans l´Espagne de Philippe II,* Paris, CNRS, 1984.

Chaunu, P., «La société espagnole au XVII^e siècle sur un refus collectif de mobilité», *BHi,* LXVIII, 1-2, 1966, pp. 104-115.

Chevalier, M., *Tipos cómicos y folklore. Siglos XVI-XVII,* Madrid, Edi-6, 1982.

——, *Quevedo y su tiempo. La agudeza verbal,* Barcelona, Ed. Crítica, 1992.

Delicado, F., *La Lozana Andaluza,* ed. de Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 1985.

Domínguez Ortiz, A., *La sociedad española en el siglo XVII,* Madrid, CSIC, 1964.

——, *Los judeoconversos en España y América,* Madrid, Istmo, 1971.

——, *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias,* Madrid, Alfaguara, 1976.

——, «Los expósitos en la España Moderna: la obra de Antonio Bilbao», *Les problèmes de l´exclusion en Espagne,* ed. por A. Redondo, París, CNRS, 1983, pp. 167-74.

Duque de Estrada, D., *Comentarios del desengaño de sí mismo,* ed. de Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia, 1982.

Egido, A., «Retablo carnavalesco del Buscón don Pablos», *HR,* 46, 2, 1978, pp. 173-97.

——, «Mitos, géneros y estilos: el Cid Barroco», *Boletín de la Real Academia Española,* 1979, pp. 499-527.

——, «*De ludo vitando.* Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca», *El Crotalón. Anuario de Filología* I, Madrid, 1984, pp. 609-48.

——, «Un vejamen de 1598 en la Universidad de Granada», *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell,* I, Universidad de Granada, 1990, pp. 445-58, reimpreso en *Silva de Andalucía. Estudios sobre poesía barroca,* Málaga, Diputación Provincial, 1991.

——, «Ramillete de vejámenes de la Universidad de Granada (siglos XVII-XVIII)», *Hommage à Maxime Chevalier,* Bordeaux, Editions Bière, 1991, pp. 309-332.

——, «Postrimerías del Cid», Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid,* ed. de Stefano Arata, Barcelona, Ed. Crítica, 1996, Prólogo.

——, «El gallo de Góngora», *Da Góngora a Góngora,* congreso internacional, Universidad de Padua (1995), en prensa.

Egido, T., *Sátiras políticas de la España Moderna,* Madrid, Alianza, 1973.

Enríquez Gómez, A., *El Siglo Pitagórico y Vida de Don Gregorio Guadaña,* ed. de Charles Amiel, Paris, Ed. Hispanoamericanas, 1977.

Erasmo, *El Enquiridión o Manual del Caballero Cristiano,* ed. de Dámaso Alonso, Madrid, *RFE,* 1971.

Etreros, M., *La sátira política en el siglo XVII,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

Fernández Marcané, L., *El teatro de Tirso de Molina: estudio de onomatología,* Madrid, Playor, 1973.

Ferreras, J., «La contestation de la noblesse dans les *Diálogos del arte militar* de B. de Escalante», en *La contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or,* Université de Toulouse-Le Mirail, 1981, pp. 7-16.

——, *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience,* Paris, Didier, 1985.

Flynn, C. P., *Insult and Society: Patterns of Comparative Interaction,* New York, Kennikat Press, 1972.

García de Enterría, M. C., *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco,* Madrid, Taurus, 1973.

Glaser, E., «Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro», *NRFH,* VIII, 1954, pp. 39-62.

González, G., *El Guitón Honofre* (1604), ed. de Hazel Genéreux Carrasco, University of North Carolina, 1973.

Guardiola, Fray J. B., *Tratado de Nobleza y de los Títulos y Ditados que oy día tienen los varones claros y grandes de España,* Madrid, Viuda de Alonso Gómez, 1591.

Guerreiro, Henri, «Aspects de la critique sociale dans la première partie du *Guzmán de Alfarache* de M. Alemán. Éléments pour une vision anti-aristocratique», *La contestation de la societé,* pp. 17-38.

Gracián, B., *El Criticón,* ed. de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1985.

Gracián Dantisco, L., *Galateo español,* ed. de M. Morreale, Madrid, CSIC, 1968.
Góngora, L. de, *Obras completas,* ed. de Juan e Isabel Millé, Madrid, Aguilar, 1972.
——, *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaité, Madrid, 1969.
——, *Letrillas*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1980.
——, *Romances*, ed. de A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1982.
Hermosilla, D. de, *Diálogo de los pajes,* Madrid, Miraguano, 1989.
Herrero, J., «Renaissance Poverty and *Lazarillo*'s Family: The Birth of the Picaresque Genre», *PMLA*, 94, 1979, pp. 866-76.
Herrero García, M., «Ideología española del siglo XVII», *RFE*, XIV, 1927, pp. 33-58 y 161-175.
——, «La poesía satírica contra los políticos del reinado de Felipe II», *Hispania,* XXIII, 1946, pp. 267-98.
Infantes, V., «Luceros y Tizones: biografía nobiliaria y venganza política en el Siglo de Oro», *El Crotalón* I, 1984, pp. 115-27.
Iventosch, H., «Onomastic Invention in the *Agudeza*», *HR*, XXI, 1961, pp. 15-32.
Jammes, R., «À propos de Góngora et de Quevedo: conformisme et anticonformisme au Siècle d'Or», *La contestation de la société,* pp. 83-94.
Joly, M., *La bourle et son interprétation,* Lille-Tolouse, 1982.
——, «Le vocabulaire de la parenté dans le *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas. Quelques remarques», *Autour des parentés fictives en Espagne,* pp. 131-156.
Jones, H. G., «La vida de Lazarillo de Tormes», *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Picaresca,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 449-58.
José Prades, J. de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos,* Madrid, CSIC, 1963.
Lanot, J.-R., «Para una sociología del figurón», *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du troisième Colloque du Groupe d'Études Sur le Théâtre Espagnol,* Paris, CNRS, 1980, pp. 131-48.
Lara Garrido, J., *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa (Vida en literatura de un barroco marginal),* Málaga, Gráficas Urania, 1987.
Liñán y Verdugo, A., *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte,* Madrid, Editora Nacional, 1980.
López de Úbeda, F., *La Pícara Justina,* ed. de Julio Puyol, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1912.
Madero, M., *Manos violentas, palabras vedadas. La injuria en Castilla y León (siglos XII-XIV),* Madrid, Taurus, 1992.
Maravall, J. A., *Poder, honor y élites en el siglo XVII,* Madrid, Siglo XXI, 1979.
——, *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII),* Madrid, Taurus, 1986.
Márquez Villanueva, F., «La criptohistoria morisca (los otros conversos)», *Les problèmes de l'exclusion en Espagne,* pp. 77-94.
Milhou, A., «Aspirations égalitaires et société d'ordres dans la Castille de la première moitié du XVI^{e} siècle», *Les mentalités dans la Péninsule Ibérique et en Amérique latine aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles,* Tours, 1978, pp. 9-32.

Montoro, A. de, *Cancionero*, de Francisco Cantera Burgos y Carlos Carrete Parrondo, Madrid, Ed. Nacional, 1984.

——, *Poesía Completa,* ed. de Martihelma Costa, Cleveland State University, 1990.

Montoto y Rautenstranch, L. de, *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas,* Sevilla, 1921.

Moreno de Vargas, Bernabé, *Discursos de la nobleza de España,* Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1659.

Nolting-Hauf, I., *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo,* Madrid, Gredos, 1974.

Oltra Tomás, J. M., *La parodia como referente en la «Pícara Justina»,* León, Diputación Provincial, 1985.

Pelorson, J.-M., «Exclusion pour défaut et exclusion pour faute: Réflexions sur le traitement juridique de la folie et de l'illégitimité au Siècle d'Or», *Les problèmes de l'exclusion,* pp. 125-134.

——, «La politisation de la satire sous Philippe III et Philippe IV», *La contestation de la société,* pp. 95-108.

Pérez Gómez, A., ed., *Un pedazo de historia de lo suçedido en Çaragoça de Aragón a 24 de setiembre, del año 1591 (Pau, 1591),* Valencia, 1959.

Pérez, J., «Réflexions sur l'*hidalguía*», *«Hidalgos» & «Hidalguía»,* pp. 11-22.

Periñán, B., *«Poeta ludens». Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII,* Pisa, Giardini Ed., 1979.

Pinheiro da Vega, T., *Fastiginia o Fastos geniales,* ed. de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1916.

Quevedo, F. de, *Obras completas I: Poesía original,* ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.

——, *El Buscón,* ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1988.

——, *Prosa festiva completa,* ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, 1993.

——, *Execración contra los judíos*, ed. de Fernando Cabo y Santiago Esteban, Barcelona, Crítica, 1993.

Riandière la Roche, J., «Des noms et des lignages, et de quelques problèmes de parenté chez Quevedo», *Autour des parentés fictives,* pp. 43-76.

Rico, F., ed., *La novela picaresca española I. Lazarillo de Tormes.* Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache,* Barcelona, Planeta, 1967.

Rey Hazas, A., ed., *Picaresca femenina (La hija de Celestina, La niña de los embustes, Teresa de Manzanares) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano,* Madrid, Plaza y Janés, 1986.

Rodríguez Cacho, L., *Pecados sociales y literatura satírica en el siglo XVI,* Universidad Autónoma de Madrid, 1989.

Rodríguez Cepeda, E., ed., *Romancero impreso en Cataluña (Imprenta de Juan Jolis) 1680-1769,* Madrid, Porrúa, 1984.

Rojas, P. de, *Cancionero,* ed. de J. J. Labrador Herráiz, Ralph A. Di Franco y María T. Cacho, Cleveland State University, 1988.

Rojas Villandrando, A., *El viaje entretenido,* ed. de Jean-Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972.

Romances de germanía, Madrid, Taurus, 1967.
Ruwet, N., *Grammaire de l'insulte et autres études,* Paris, Le Seuil, 1982.
Saez, R., «Hidalguía: Essai de définition», *«Hidalgos» & «Hidalguía»,* pp. 23-45.
Salillas, R., «Poesía rufianesca (jácaras y bailes)», *RHi,* XIII, 1905, pp. 18-75.
Sánchez Blanco, Francisco, «El *Lazarillo* y el punto de vista de la alta nobleza», *Cuadernos Hispanoamericanos* 369, 1981, pp. 511-20.
Santa Cruz, M. de, y López de Yanguas, H., *Floresta Española y Los dichos o sentencias de los siete sabios de Grecia (1549),* Madrid, Bibliófilos Españoles, 1953.
Scholberg, K. R., *El hidalgo y el honor,* Madrid, R. de Oc., 1958.
Schwartz Lerner, L., *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Universidad de Navarra, 1986.
Serralta, F., «*El hidalgo* —primera parte— entremés anónimo (¿de Solís?)», *Criticón,* 37, 1987, pp. 203-25.
Sicroff, A., *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversia entre los siglos XV y XVII,* Madrid, Taurus, 1979.
Simón Díaz, J., «Los apellidos en las poesías del Siglo de Oro», *La Bibliografía: conceptos y aplicaciones,* Barcelona, Planeta, 1971, pp. 227-68.
Vega, Lope de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña,* ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
——, *La Gatomaquia,* ed. de Celina Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia, 1983.
Vélez de Guevara, L., *El Diablo Cojuelo,* ed. de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1984.
Vigier, F., «Quelques réflexions sur le lignage, la parenté et la famille dans la célestinesque», *Autour des parentés fictives,* pp. 157-74.
Vilar, J., *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro,* Madrid, R. de Oc., 1973.
Villalón, C. de, *El Scholástico,* ed. de Richard J. A. Kerr, Madrid, Clásicos Hispánicos, CSIC, 1967.
Vitse, M., «Góngora, poète rebelle?», *La contestation de la societé,* pp. 71-82.
——, «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario en la Castilla de Felipe III», *Criticón,* II, 1980, pp. 5-142.
Zabaleta, J. de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde,* ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983.

Hacia una tipología de la prensa española del siglo XVII: de «hard news» a «soft porn»

Henry Ettinghausen
Universidad de Southampton

En *El criticón* (II, IV) la discreta Sophisbella critica a cronistas de poca monta, entre los cuales incluye a los responsables de la prensa: «hay [historiadores] —dice— anticuarios, gaceteros y relacioneros, todos materiales y mecánicos, sin fondo de juicio ni altanería de ingenio». Este desprecio esteticista de la prensa ha durado prácticamente hasta hoy. Sin embargo, ya se está empezando a apreciar que, si bien es cierto que a la prensa le falta en general esquisitez literaria, no por ello carece de interés para los historiadores de las mentalidades y de la cultura. En lo que concierne al Siglo de Oro español, los folletos informativos, que se imprimieron a millares en dicha centuria, constituyeron, sin duda, las lecturas más corrientes de los españoles alfabetizados de la época[1]. A mi entender, aunque no hubiese ningún motivo más, este hecho bastaría por sí solo para justificar el estudio de la prensa del Siglo de Oro.

Lo cierto es que, gracias sobre todo a trabajos realizados en las dos últimas décadas, esta selva está dejando ya de ser virgen. No obstante, falta todavía plantear seriamente cuestiones que aún quedan pendientes y enfocar con precisión los muchos huecos que en nuestro conocimiento de la prensa áurea quedan por llenar. Un intento de aclarar la tipología de la misma podría contribuir a orientar mejor a los que puedan interesarse en dicho campo para luego poder progresar en su estudio de una manera más ordenada que hasta ahora.

En lo que sigue intentaré, pues, perfilar la amplia gama de las noticias que llenan la prensa del siglo XVII, desde las más prosaicas y aparentemente objetivas hasta las más

[1] Tratando el tema de la producción de pliegos «poéticos» en el Siglo de Oro, María Cruz García de Enterría ha calculado que el número total de ejemplares impresos en el siglo XVI podría llegar a unos 2.250.000, y a unos 3 a 4 millones en el XVII (véase «Lectura y rasgos de un público», *Edad de Oro*, 12, 1993, 119-130, pp. 123-124). El número de folletos informativos fácilmente podría ser del mismo orden.

imaginativas y sensacionalistas, desde las estilísticamente más pretenciosas hasta las que se vierten en versos francamente ramplones. Hablaré de la naturaleza y difusión de las «actualidades», de las formas que adoptan, de los valores que las rigen, y sobre todo de las funciones que desempeñan, la menor de las cuales (pretenderé) es quizás la de informar.

Precisemos primero que, lo mismo en la España del Siglo de Oro que en todas partes y en todas las épocas, cabe distinguir entre las actualidades, por una parte, y, por otra, la prensa. En efecto, antes de abordar una tipología de la prensa del siglo XVII, conviene parar mientes en el hecho de que, a pesar de la extraordinaria variedad de noticias que ésta incluye, en ella se pasan por alto (o se autocensuran o censuran) una infinidad de noticias más. La distancia que separaba actualidad y prensa a mediados del siglo XVII puede apreciarse leyendo los *Avisos* de José Pellicer y las cartas noticieras de Jerónimo de Barrionuevo, dos cronistas que trabajaron sin intención, ni posibilidad, alguna de publicar los reportajes que enviaban periódicamente desde la corte a amigos o a suscriptores particulares. Lo mismo que bajo regímenes autoritarios de otras épocas, había cosas en la Europa del siglo XVII que se podían decir o escribir, pero que no se podían publicar.

Los ejemplos de Pellicer y de Barrionuevo son también paradigmáticos para aclarar tanto los orígenes como la naturaleza de gran parte de la prensa del Siglo de Oro. En efecto, muchas de las noticias impresas tienen su origen en cartas particulares o despachos oficiales, y muchas veces se presentan como tales. Podríamos afirmar, resumiendo un poco la idea, que lo que en el Siglo de Oro hace de un correspondiente un corresponsal es el hecho de entregarse su carta a un impresor[2]. Por mecanismos todavía difíciles de apreciar, tan sólo se llegaron a publicar noticias capaces de presentarse como solidarias con los valores vigentes y con los intereses creados del gobierno civil y eclesiástico[3]. Dado que la inmensa mayoría de los folletos informativos proclaman desde su primera página (si no, en un colofón) que se imprimían «con licencia» y que algunas (aunque muy pocas) llevan *aprobación*[4], es de suponer que sus impresores debían de cumplir normalmente al menos algún tipo de trámite oficial. Para poder apreciar del todo dónde caía la frontera entre lo publicable y lo impublicable haría falta (y valdría la pena)

---

[2] Para un bonito ejemplo en que se reúnen en la misma persona el testigo de vista, el reportero y el transmisor de una noticia que se llega a publicar, véase *Relacion verdadera, que truxo Miguel de Valdeosero Correo de a cauallo de su Magestad, del lastimoso diluuio, que vuo el mes de Nouiembre deste año de 1617. en la ciudad de Barcelona [...]*, 2 hs. (Sevilla, Alonso Rodríguez Garrama [*sic*, por Gamarra], s.a. [¿1617?]).

[3] Hubo en el siglo XVII varios intentos de censurar la prensa. Debo a la gentileza del profesor J. H. Elliott la noticia del siguiente pasaje de la ley publicada el 13 de junio de 1627: «Asimismo no se impriman ni estampen relaciones ni cartas, ni apologías ni panegíricos, ni gazetas, ni nuevas [...] sin que tengan ni lleven primero examen y aprobación en la corte de uno de los del Consejo que se nombre por comisario de esto» (citado en *Memoriales y cartas del conde duque de Olivares*, ed. John H. Elliott y José F. de la Peña, II, Madrid, 1981, 184).

[4] Véase p. e. *La Guerra dels Segadors a través de la premsa de l'època*, ed. Henry Ettinghausen, 4 vols. (Barcelona, 1993), rels. 63, 64, 168. No consta ni un solo folleto informativo entre las casi quinientas obras cuyas licencias se registran en una lista que abarca los años 1519 a 1705 (véase María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, 1973, p. 100 y nota 18).

un estudio comparativo de las noticias impresas, por una parte, y, por otra, de las muchas correspondencias particulares de la época que han llegado hasta nosotros. La edición crítica de los *Avisos* de Pellicer que está preparando Jean-Pierre Etienvre contribuirá notablemente a que se llegue a cumplir esta tarea. Sin embargo, en lo que sigue yo me limitaré estrictamente a la prensa, o sea a las noticias impresas.

Pues bien, en la Europa del siglo XVII existían dos modalidades principales de la prensa. Por una parte seguían publicándose *relaciones* (o *relaciones de sucesos*, como se suelen denominar hoy en día), cuyo origen, en forma impresa, remonta a los albores de la historia de la imprenta. Las relaciones, pliegos sueltos generalmente de dos o de cuatro hojas, contenían normalmente una sola noticia. Por otra parte, a partir de los primeros decenios del siglo XVII en muchos países (tales como Alemania, Italia, Francia e Inglaterra), empezaron a publicarse periódicamente (normalmente cada mes o cada semana) folletos (titulados gacetas, avisos, corantos, etc.), que reunían varios retazos de noticias de diversa procedencia. Tanto por su periodicidad regular como por abarcar una visión panorámica de las actualidades, estos folletos se anticipan a los periódicos tal y como los conocemos nosotros.

Hubo en la España del Siglo de Oro varios intentos esporádicos de conseguir cierta pluralidad de noticias y de incorporar en la prensa elementos de continuidad y hasta de periodicidad. Los ejemplos de Pellicer y de Barrionuevo demuestran que era más fácil lograr tales avances en forma manuscrita que en forma impresa, presumiblemente por faltar, por parte de los impresores, los recursos necesarios para organizar la producción de publicaciones periódicas y la suficiente confianza en un mercado garantizado para su venta. Aunque conocemos algún que otro ejemplo aislado de mediados, y varios más de finales, del siglo XVI[5], los intentos de producir en España impresos tipo gaceta se acrecientan en el XVII, precisamente en la época en que, en otros países europeos, empiezan a fundarse publicaciones de este tipo. En los últimos años del reinado de Felipe III un impresor sevillano, Juan Serrano de Vargas, produce algunos pliegos que cubren las actualidades procedentes de diversas partes de Europa y que están inspirados seguramente en modelos extranjeros[6]. Sigue su ejemplo al comienzo del reinado

[5] Véase, p. e., el folleto en 4°, de 8 hs., impreso en Sevilla, en letra gótica, por Bartolomé Pérez, cuyo título reza así: *Esta es vna relacion verdadera, auida por cartas de personas dignas de fe: de las cosas que a gloria de dios y honrra de la religion christiana ha[n] sucedido [...].* En una curiosa especie de prólogo, se asegura que «vn deuoto xpiano ha acordado de hazer imprimir todo lo q[ue] cerca desto ha passado en ytalia segun se ha escripto por nueuas ciertas: a fin que todos lo sepan a poca costa y de[n] gracias a dios por ta[n] nueuos beneficios como cada dia haze a sus xpianos» (fol. 2r). Existe un ejemplar de esta rarísima relación en la Biblioteca Bartolomé March, de Madrid. Para ejemplos de finales del s. XVI, presumiblemente de inspiración italiana, véase Augustin Redondo, «Les "relaciones de sucesos" dans l'Espagne du Siècle d'Or: Un moyen privilégié de transmission culturelle», *Cahiers de l'UFR d'Etudes Ibériques et Latino-Américaines*, 7, 1989, 55-67, p. 55, nota 2.

[6] Véase, p. e., su *Gaceta romana, y relacion general, de auisos de todos los Reynos y Prouincias del mundo [...]*, 2 hs. (Sevilla, 1618). Su *Relacion de avisos de todo lo que ha sucedido en Roma, Napoles, Venecia, Genoua, Sicilia, Francia, Alemania, Inglaterra, Malta y otras partes, desde seis de Enero deste año 1618*, 2 hs. (Sevilla, 1618) pone de manifiesto en su título que fue «embiada desde la dicha ciudad de Roma a esta de Seuilla a vn personage graue». Las relaciones «normales» también tenían cierta capacidad de continuidad: en varias se anuncia una continuación, y hay bastantes ejemplos de segundas, terceras y hasta quintas relaciones de un acontecimiento de cierta duración, como p. e. un asedio o una visita real.

siguiente otro impresor sevillano, Francisco de Lira, quien publica también varias compilaciones, entre las que se destacan una *Relacion de las cosas del Inperio* (de 1621) y unos *Avisos de Italia, Flandes, Roma, Portugal, y otras partes* (de 1625)[7]. Son unos cuantos impresores barceloneses, principalmente Jaume Romeu y Jaume Matevat, quienes, al principio de la guerra de secesión catalana (concretamente en los años 1641 y 1642), publican en catalán compendios de noticias provenientes de muchas partes de Europa, todos (o casi todos) ellos traducidos de la *Gazette* fundada en París en 1631 por Théophraste Renaudot[8].

Otros intentos significativos de reunir diversas noticias en una sola publicación los constituyen los varios panfletos informativos publicados sin lugar de impresión, evidentemente para el mercado americano, en los que se enumeran las *provisiones* (o sea, nombramientos a altos cargos seglares y eclesiásticos) para Perú y Nueva España[9]. Éstas son, con mucho, las noticias más *hard*, los sucesos más escuetamente relatados, que conozco. Mucho menos duras o secas son las *Nuevas de Castilla* que imprimió en Lima Jerónimo de Contreras, a partir al menos de 1621[10]. Sus *Nuevas de Castilla, que an venido este presente año de 1626* son especialmente interesantes, pues, antes de ofrecer un resumen de noticias militares y de la corte, comienzan con el siguiente comentario sobre la tardanza en llegar las noticias de España: «Quando Las Indias no deuieran otra cosa a España, que el aprieto, y congoxa en que le á tenido este año, por la falta de sus auisos, no se lo pagara, con el cerro de Potosi».

Un caso aparte es el de Andrés de Almansa y Mendoza, el reportero semioficial de la corte, cuya aparición al principio del reinado de Felipe IV no puede considerarse fortuita. A diferencia de Pellicer y de Barrionuevo, cuyos relatos periódicos de la actualidad cortesana no se publicaron hasta el siglo XVIII, Almansa escribió una serie numerada de cartas de noticias que empezaron a imprimirse a los pocos días de comenzar el nuevo reinado, si bien en las mismas cartas su autor pretende repetidamente que éstas se iban publicando sin su consentimiento. Sus cartas tratan principalmente sucesos políticos y de la vida social de la familia real y de la nobleza. Además, Almansa publicó en 1623 una serie especial de cartas dirigidas a varios miembros de la alta aristocracia para dar

---

[7] Lira pone de manifiesto su interés en la continuidad de su servicio informativo cuando, p. e., al final de la *Segunda relacion de el estado de las cosas de Alemania* redacta la siguiente nota: «Esto es todo lo que en esta materia ay de nueuo; hasta fin de Nouiembre: y de lo que mas sucediere, se yrá auisando con verdadera Relacion».

[8] En este contexto cabe mencionar también al impresor sevillano Juan Gómez de Blas, quien, además de resumir en dos folios las noticias del frente catalán de setiembre de 1641 a febrero de 1642, publicó en 1651 una *Relacion diaria* (o sea, día por día) del sitio de Barcelona (véase *La Guerra dels Segadors a través de la premsa de l'època*, I, 24-30). Más tarde Gómez de Blas publicaría una edición sevillana de la *Gaceta nueva* que se reimprimiría en Málaga y en México (véase E. Varela Hervias, *Gazeta Nueva 1661-1663 (Notas sobre la historia del periodismo español en la segunda mitad del siglo XVII)*, Madrid, 1960, pp. XXXVI, LII-LIII).

[9] Véase p. e. *Relacion de las provisiones que van saliendo desde Abril de [1]623. hasta fin de Março de [1]624. por el Real Consejo de las Indias*, 2 hs. (s.l., s.a. [¿1624?]).

[10] Para la prensa americana en el siglo XVII, véase Henry Ettinghausen, «Visiones recíprocas: noticias americanas en la prensa española del Siglo de Oro, y vice versa», en *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano*, III, "Historia", ed. Richard Hitschcock & Ralph Penny (Madrid, Castalia, 1994), pp. 69-79.

cuenta de los festejos con que se amenizó la visita a Madrid del príncipe de Gales. Las características más distintivas de su actuación periodística consisten en su afán de ensalzar el prestigio de la monarquía y de los principales cortesanos del comienzo del nuevo reinado, del cual comunica, merced a su retórica hiperbólica, una imagen harto idealizada. Es de suponer que sus cartas se apreciarían mucho en la corte, aunque sabemos que algunos cortesanos se rieron de la pomposidad de este defensor e imitador del culteranismo gongorino[11]. Resultan todavía misteriosas las razones por las que, según parece, fue desterrado de Castilla en 1626[12]. Refiriéndose a Almansa, Maravall habla con razón de «un arte de la información al servicio del orden barroco» con el cual contrasta el de «verdaderos periodistas de "oposición", como ese Barrionuevo que es capaz de prorrumpir en el apóstrofe [...]: "¡Pobre España desdichada!"»[13]. Sin embargo, no hay que olvidarse de que dicha prensa «de oposición» era una prensa clandestina o, como mínimo, privada.

Lo que más claramente diferencia la prensa española de la del resto de los países poderosos de la Europa del siglo XVII es el hecho de que en España no se implantó de forma definitiva lo que podemos considerar como el modelo avanzado de la prensa hasta la fundación en 1661 de la *Gaceta nueva*, cuyas noticias extranjeras proceden, según parece, de gacetas francesas, italianas y de los Países Bajos[14]. Las relaciones son, pues, el principal vehículo de la prensa del Siglo de Oro español. No obstante, cabe observar que, mientras que *relación* era un término utilizado en toda Europa para significar la narración impresa de un suceso, en la España del siglo XVII (lo mismo que en la actualidad) también se aplicaba a otras especies de textos más, como por ejemplo el informe que se presenta ante una autoridad, o sencillamente una lista o enumeración de nombres de personas o cosas. A veces resulta problemático distinguir claramente entre las relaciones informativas y otros tipos de relación. Para conseguir una cabal tipología de la prensa del Siglo de Oro sería interesante estudiar precisamente toda la gama de acepciones que poseía este término y la variedad de tipos de texto a la que se aplicaba[15].

---

[11] Para los comentarios satíricos de Quevedo y de un corresponsal suyo sobre el papel periodístico de Almansa, véase Henry Ettinghausen, «Quevedo y las actualidades de su tiempo», *Edad de Oro*, 13, 1994, 31-45. El epistolario de Lope de Vega también contiene varias referencias satíricas a Almansa, siendo una de las más conocidas ésta que aparece en una carta dirigida a Góngora en 1616: «el tal Mendoza es el paraninfo de los predicadores, el que duerme en sus celdas y lleva las cédulas a los púlpitos, el que anda en los coches con los señores, conoce todas las damas, oye todas las comedias entre los poetas, es cualificador de los sermones, consultor de los sonetos, embajador de la señoría de la discreción en esta corte, agente de la Puerta de Guadalajara y Mercurio de las nuevas y sátiras deste reino» (Lope de Vega, *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, 1985, p. 185).

[12] Véase José Antonio Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, 2ª ed. (Barcelona/Caracas/México, 1980), pp. 159-162, y en particular la nota 70. Agradezco al prof. J. H. Elliott el haber llamado mi atención a esta referencia.

[13] *La cultura del barroco*, ed. cit., pp. 159, 161-162.

[14] E. Varela Hervias, *Gazeta Nueva 1661-1663*, p. XXXVII.

[15] Un capítulo curioso, y que no tiene nada que ver con la prensa, lo constituyen los pliegos (también titulados *relaciones*) de finales del siglo XVII y del XVIII, que extraen soliloquios o breves diálogos de comedias, como, p. e., *Relacion El rigor de las desdichas, y mudanzas de fortuna. De D. Pedro Calderon de la Barca*, 2 hs. (Sevilla, Francisco de Leefdael, s.a.).

Yo me limitaré aquí a tratar de relaciones informativas, y en particular del modelo más difundido: el pliego suelto de dos o de cuatro hojas[16].

Podría ayudar a adentrarnos en nuestro tema mencionar algunos de los estudios que se han hecho de las relaciones impresas del Siglo de Oro. Existen algunas bibliografías (desgraciadamente, pocas) que cubren diversos aspectos de las relaciones, en particular las de Jenaro Alenda y Mira, de Mercedes Agulló y Cobo y de José Simón Díaz[17]. Tampoco se han publicado muchos catálogos de impresos de carácter efímero en general, ni de relaciones en particular, siendo uno de los más importantes el de la Colección Bonsoms de la Biblioteca de Cataluña[18]. Por lo que se refiere a las relaciones en verso, muchas figuran en las ediciones facsímiles de los pliegos poéticos existentes en diversas bibliotecas europeas publicadas por María Cruz García de Enterría, y hay algunas ediciones facsímiles más, como las de relaciones de corridas de toros y juegos de cañas publicadas por Antonio Pérez Gómez[19]. Luego tenemos diversos estudios, que van desde visiones de conjunto a análisis del tratamiento de varios temas, sucesos aislados y aspectos de la composición semiótica de la prensa[20].

---

[16] Como sugirió Víctor Infantes en el debate que suscitó la presente ponencia, sería interesante comprobar si los formatos en folio o en cuarto corresponden a distintos tipos de noticia. El siguiente es un buen ejemplo de un pliego titulado *relación* que no es un folleto informativo: *Aqui se contiene vna relacion donde se da quenta del cabildo y conclaue, que hazen las mugeres, para murmurar de las vidas agenas [...]*, 4 hs. (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612). El primer número de la *Gaceta nueva* se titula, significativamente, *Relacion o gazeta de algunos casos particulares [...]* y distingue en su advertencia preliminar entre las gacetas y «las Relaciones de sucessos particulares.» Vale la pena observar que también se titulan *relación* algunas publicaciones informativas mucho más extensas. Un ejemplo extremo sería la *Relacion anual de las cosas que han hecho los Padres de la Compañia de Iesus en la India Oriental y Iapon, en los años de [1]600. y [1]601. y del progresso de la conuersion y Christiandad de aquellas partes [...]* (Valladolid, 1604). Se trata de una crónica, dividida en 45 capítulos, que ocupa 11 hs. + 682 p.

[17] Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, 2 vols. (Madrid, 1903); Mercedes Agulló y Cobo, *Relaciones de sucesos*, I, *Años 1477-1619 (Cuadernos Bibliográficos*, vol. 20, Madrid, 1966); *idem*, «Relaciones de sucesos (1620-1626)», en *Homenaje a Don Augustín Millares Carlo*, 2 vols. (Gran Canaria, 1975), I, 349-380; José Simón Díaz, «Algunas relaciones de sucesos de los años 1540-1650», *Biblioteca Hispana*, 15, 1957, 506-523; *idem*, «Doce relaciones poéticas de sucesos ocurridos en Madrid y su provincia en los años 1649-1687», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 6, 1970; *idem*, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650* (Madrid, 1982); Francisco Aguilar Piñal, «Relaciones desconocidas impresas en Sevilla en el siglo XVII», *Revista de Literatura*, 32, 1967, 105-135.

[18] Véase *Catálogo de la colección de folletos Bonsoms relativos en su mayor parte a historia de Cataluña*, I, *Folletos anteriores a 1701* (Barcelona, 1959-1972). Resulta aleccionador pensar que en dicha colección figuran menos del 20% de las relaciones impresas en Barcelona entre 1612 y 1627 que se hallan en la Biblioteca Nacional de Lisboa. D.W. Cruickshank comenta las insuficiencias de muchas bibliografías de impresos del Siglo de Oro, sobre todo en lo que se refiere a literatura «efímera» (véase «"Literature" and the Book Trade in Golden-Age Spain», *Modern Language Review*, 73, 1978, 799-824, esp. pp. 817-818).

[19] María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco* (Madrid, 1973); *idem*, *Literaturas marginadas* (Madrid, 1983); Antonio Pérez Gómez, *Relaciones poéticas sobre las fiestas de toros y cañas*, 8 vols. (Cieza, 1971-1974).

[20] Sería muy interesante poder perfilar con seguridad estudios cuantitativos y comparativos del material existente, además de por temas, por técnicas de narración y de «ilustración», lugares de impresión, impresores, etc. Otro aspecto que merece atención crítica es el de los títulos o titulares.

Los ensayos de visiones de conjunto han hecho hincapié en cuestiones tales como la creación y transmisión de las noticias, las estadísticas de la producción de relaciones impresas, y la visión del mundo que ofrecen a sus consumidores[21]. En cuanto a temas, se han estudiado varios, aunque de forma irregular y sin que tales ensayos hayan sido motivados por un proyecto coordinado de investigación. Pueden contarse entre ellos estudios de relaciones que tratan de la captura y ejecución de bandidos, de la visita a España del príncipe de Gales, de la vida y muerte de Rodrigo Calderón, de la guerra de secesión catalana, del nacimiento del infante Felipe Próspero, de una mojiganga callejera, de crímenes sangrientos, de fiestas públicas, de inundaciones catastróficas y de los grabados que muchas veces las «ilustran»[22]. Cabe mencionar también el hecho de que han aprovechado las relaciones estudios de diversa índole sobre cantidad de fenómenos antropológicos, sociales, etc., aunque tampoco de forma sistemática. Entre dichos estudios cabría observar que algunos señalan a la prensa como una fuente importante de obras literarias, en especial de comedias y de poesía de circunstancias[23].

---

[21] Henry Ettinghausen, «The News in Spain: *Relaciones de sucesos* in the Reigns of Philip III and IV», *European History Quarterly*, 14, 1984, 1-20; Augustin Redondo, «Les "relaciones de sucesos"». El estudio de Redondo se concentra en relaciones del s. XVI, destacando el «mensaje ideológico» de las que tratan de cuatro temas principales: monarca y república, política exterior (en especial el mundo turco), lo religioso y los monstruos. Para estudios más generales de la prensa primitiva española, véanse María Dolores Saiz, *Historia del periodismo en España*, I, *Los orígenes. El siglo XVIII* (Madrid, 1983); Henry F. Schulte, *The Spanish Press, 1470-1966. Print, Power and Politics* (Urbana/Chicago/Londres, 1968).

[22] Antonio Pérez Gómez, *Romancero de don Rodrigo Calderón (1621-1800)* (Valencia, 1955); Augustín Redondo, «Las "relaciones de sucesos"»; *idem*, «Le bandit à travers les *pliegos sueltos* des XVI^e^ et XVII^e^ siècles», en *El bandolerismo y su imagen en el Siglo de Oro* (Madrid, 1991), pp. 123-138; *idem*, «Una curiosa relación castellana de fines del siglo XVI: el auto dramático del *Corpus Christi* de 1579, en Tordehumos», *Nueva Revista de Filologa Hispánica*, 40, 1992, 241-250; Sagrario López Poza, «*Las bodas de Peleo y Tetis* (Relación de mojiganga callejera de 1672). Estudio y edición», *Estudios segovianos*, 32, 1991, 5-54; Lucien Clare, «Un nacimiento principesco en el Madrid de los Austrias (1657): esbozo de una bibliografía», en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, ed. Ma. Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (Salamanca/Madrid, 1988), pp. 119-137; Aurora Domínguez Guzmán, «Algunas lecturas curiosas en la Sevilla del siglo XVII», *Archivo Hispalense*, 205, 1984, 77-103; Alan Soons, «Una relación de la riada del Guadalquivir de 1618, botón de muestra de los impresos sobre desastres», *Archivo Hispalense*, 228, 1992, 31-38; Henry Ettinghausen, «The Illustrated Spanish News: Text and Image in the Seventeenth-Century Press», en *Art and Literature in Spain, 1600-1800: Studies in Honour of Nigel Glendinning*, ed. Charles Davis y Paul Julian Smith (Londres, Támesis, 1993, pp. 117-133).

[23] Véase a título de ejemplo Simon A. Vosters, *La Rendición de Bredá en la literatura y en el arte de España* (Londres, 1974); Marsha Swislocki, «Oralidad y recepción: la comedia lopesca», *Edad de Oro*, 12, 1993, 321-331. Swislocki observa que en muchas ocasiones Lope «narra sucesos recientes, entre ellos ciertas victorias militares y navales, en lo que parece ser un esfuerzo por reforzar la imagen heroica de España y por alimentar el entusiasmo del público por las aventuras bélicas del imperio de los Habsburgos» y se refiere, entre otras cosas, a «las relaciones [en el sentido de *narraciones*] (en verso de romance) en que algunos personajes, testigos de los acontecimientos, relatan los sucesos que se dramatizan en la obra» (p. 328). Es de notar también el caso de *La cómica del cielo, overo La Baltasara*, ópera de Antonio Maria Abbatini (c. 1610-c.1679) basada en último término, según parece, en una historia narrada primero en la *Relacion verdadera en que se da cuenta, como vna muger llamada la Baltasara [...] se bolvio a Dios [...]* (Barcelona, 1615). Esta relación se reproduce en *Noticias del siglo XVII: relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*, ed. Henry Ettinghausen (Barcelona, Puvill, 1995, núm. VI).

Pues bien, ya hemos mencionado algunos de los temas que referían las relaciones. Sistematizando un poco, podemos establecer varios campos temáticos. Por lo que se refiere a España, los temas más frecuentes son sucesos políticos y militares. Para dar una idea de su importancia, baste con decir que del viaje de incógnito a España de Carlos Estuardo, y de su estancia en Madrid entre marzo y setiembre de 1623, sé de la existencia de más de dos docenas de relaciones españolas (sin contar las traducciones de algunas de las mismas que se publicaron en Inglaterra, Francia, Italia y Países Bajos), y luego de varios centenares publicadas a raíz de la guerra de secesión catalana de mediados del siglo[24]. Ambos casos apuntan a los valores imperantes en las noticias publicadas de sucesos seglares: por encima de todo, el ensalzamiento de la monarquía y de la nobleza españolas y el patriotismo a ultranza[25]. Mientras que las que versan sobre la visita principesca de 1623 no dejan de poner de relieve la brillante ostentación del recibimiento improvisado por la corona y la corte españolas, las de la guerra catalana celebran victorias francocatalanas o castellanas, de acuerdo con su publicación en Barcelona, o bien en Madrid, Sevilla, Zaragoza y otras ciudades fieles a la monarquía española. A lo largo del siglo XVII se publicaron en castellano millares de relaciones de victorias, por mar y por tierra, de las fuerzas españolas y de los aliados de España[26], y docenas de relaciones de nacimientos, bautizos, bodas, viajes y entierros reales.

Otro apartado afín a estos primeros lo ocupan las muchísimas relaciones que tienen que ver con la Iglesia. Abundan a lo largo del siglo relaciones de beatificaciones y canonizaciones (sobre todo de religiosos españoles, y en particular de jesuitas), como también de martirios, milagros, apariciones, señales sobrenaturales y conversiones espectaculares, y de sacrilegios y blasfemias, con sus correspondientes castigos divinos o autos de fe. A finales del segundo y principios del tercer decenio son numerosísimas las relaciones que tratan de fiestas celebradas en honor a la doctrina de la Inmaculada Concepción. No cabe la menor duda de la intención de estas noticias: la de ejercer un poderosísimo control social sobre la población. Como ha subrayado Augustín Redondo,

---

[24] Véase Henry Ettinghausen, *Prince Charles and the King of Spain's Sister: What the Papers Said* (Southampton, 1985); *idem, La Guerra dels Segadors a través de la premsa de l'època.*

[25] Cualquier lector español, de la clase social que fuese, podría sentirse orgulloso al leer que su rey era «el mayor Monarca que tiene el mundo» (*Entrada que hizo en la corte del Rey de las Españas D. Felipe Quarto el Serenissimo don Carlos Principe de Gales [...]* (Madrid, 1623). En muchas relaciones en verso se incrustan también sentimientos extravagantemente patrióticomilitares, como p. e.: «Y sepan ya todos / que do España imbicta / fixa sus pendones / esta siempre fixa. / Ella manda el mundo / y remotas Indias / la espada en la mano / al hombro la pica» (*Relacion verdadera de la presa que han hecho las Galeras de Cicilia, Malta y Florencia [...]*, 2 hs., Barcelona, Esteban Liberós, 1616). Refiriéndose a la primera mitad del s. XVI, Augustin Redondo habla acertadamente de «la représentation mythique d'un monarque divinisé et triomphant dont l'image même est donnée par les armes de l'empereur qui figurent dans plusieurs relations» («Les "relaciones de sucesos"», p. 59).

[26] La aversión a la publicación de noticias de derrotas militares persiste hasta nuestros días. Hablando de la llamada Guerra de las Malvinas, el redactor del diario británico *The Guardian* dijo lo siguiente: «If your country is at war, your readers won't thank you, your country won't thank you and your paper won't thank you for a dramatic exclusive which manages to get 2000 British soldiers killed; that was clear, we all knew that and we all operated on that basis» (citado en Alastair Hetherington, *News, Newspapers and Television*, Basingstoke/ Londres, 1985, p. 282).

dicho control corresponde plenamente a los valores ideológicos de la Contrarreforma[27]. La prensa «eclesiástica» propugna, en especial, la lucha políticomilitar proseguida por España y el Imperio contra el «otro», en cualquier forma que éste aparezca —como luterano, calvinista, judaizante, morisco reincidente, o indígena «infiel» de África, Asia o América. En cuanto a los sacrílegos que aparecen en la prensa, éstos se presentan casi siempre como locos y/o extranjeros, de forma análoga a cómo campesinos, artesanos, gitanos y mujeres (si éstas no pertenecen a la realeza o a la nobleza) figuran normalmente como agentes de desconcierto social (como criminales, víctimas, padres de niños monstruosos, blasfemos, marimachos, etc.). Resulta perfectamente evidente que la prensa constituyó un arma fortísima de la política interior de la España del Siglo de Oro. Como veremos más adelante, su mensaje políticorreligioso iba dirigido a toda clase de lectores y, en cierta medida, incluso a la población analfabeta.

A primera vista podría resultar sorprendente afirmar que ejercen las mismas funciones políticosociales las muchas relaciones de sucesos en el sentido moderno de la palabra: o sea, noticias de desastres de la naturaleza, tales como terremotos, inundaciones, huracanes, erupciones volcánicas e incendios, y de desgracias más bien personales, tales como el nacimiento de hermanos siameses o niños gigantescos o la aparición de monstruos totalmente inverosímiles. Mientras que algunas veces se percibe un intento de analizar la naturaleza y las causas de dichos fenómenos, casi siempre se pone el énfasis en la moral aleccionadora que puede sacarse de los mismos. No es infrecuente que la propaganda religiosa se anuncie ya desde el encabezamiento del impreso, como ocurre en la relación publicada en Sevilla en 1624 por Juan de Cabrera cuyo título comienza: *Espantoso huracan que vino sobre la villa de Çafra, que fue servido Dios Nuestro Señor sucediesse por nuestros pecados, para que sean escarmientos a tantas maldades como cada dia cometemos contra su divina Magestad.*

Si los desastres sirven para poner de manifiesto la ira de Dios y para exigir la penitencia y la reforma de costumbres de un pueblo pecador, los monstruos (sean éstos reales o imaginarios) se aprovechan para amonestar al público acerca de la incertidumbre de la vida humana. Por su parte, las noticias de crímenes especialmente horripilantes ejemplifican la depravación de que es capaz la humanidad cuando se aleja de los mandamientos de la religión, al mismo tiempo que enseñan que, tarde o (normalmente) temprano, tales crímenes se castigan siempre de forma ejemplar a manos de la justicia humana y/o divina. El *Laus Deo* que cierra muchas de estas relaciones sirve para subrayar su función de sermón, al mismo tiempo que invita al lector a participar de los sentimientos y opiniones expresados por el autor y a tratar de chivos expiatorios de todos los males de la vida a herejes y criminales. En la prensa del Siglo de Oro no existen las malas noticias. Mientras que, por una parte, no se informa nunca públicamente de derrotas militares o reveses políticos, por otra se convierten por sistema los desastres y desgracias del mundo en mensajes reconfortantes de cohesión social. Y

[27] Véase Redondo, «Les "relaciones de sucesos"». Redondo sugiere (p. 63) que las relaciones de milagros empiezan a aparecer alrededor de 1570, como consecuencia del Concilio de Trento.

ahí están (entre otros) los ejemplos de Francia e Italia para recordarnos que España no constituyó en este sentido un caso único[28].

Por cierto, en el siglo XVII España mantuvo un importante comercio informativo internacional, no tan sólo con Francia e Italia, sino también con América. Mientras que España y Francia parecen haberse especializado en intercambiar noticias sensacionalistas, en América se llegaron a publicar ejemplos de casi toda la gama de noticias de la prensa española. Así, limitándonos tan sólo a unos cuantos ejemplos de la producción de un solo impresor (el limeño Jerónimo de Contreras), podemos constatar que éste publicó en 1621 un *Sumario de las nueuas de la Corte, y principios del nueuo Gouierno*; luego, en 1623, una *Relacion de la venida en secreto y por la posta desde Londres a Madrid, del Principe Carlos de Inglaterra*; en 1624, la *Relacion de algunos de los muchos milagros, que á obrado Dios nuestro Señor en Munebrega*; y en 1625, una *Carta [...] en que se da auiso de [...] vna muger esclava de treynta años, con fingidas apariencias de Christiana.* Luego hallamos una relación «de todo el daño que causó las crecientes del rio Guadalquiuir en la ciudad de Seuilla, y Triana», y otra de los *Sucessos de Cadiz y entrada del enemigo Olandes en su Baía*, ambas de 1626, como también lo es una relación de la rendición de Bredá. Cabría mencionar también la reimpresión de algunas noticias sensacionales, como por ejemplo *La prometida declaracion venida de España, de las prodigiosas senales [sic] del monstruoso Pescado que se halló en vn rio de Polonia en Alemania, cuyo retrato se embió a España, este año de 1624*, y la relación reimpresa por otro limeño, Francisco del Canto, de la monja de Úbeda que, un día que hizo un esfuerzo físico inusitado, se dio cuenta de que había cambiado de sexo[29].

Este ejemplo de *soft porn* (¿o erotismo *light*?) puede compararse con el caso de la travesti que actuó como soldado en las Indias y cuya historia se contó en varias relaciones, o con el de la dama sevillana que parió un niño negro porque, cuando éste se engendró, daba la casualidad de que el niño de una esclava negra descansaba en la misma cama[30]. En otras vemos cómo se presiona al género femenino para que se conforme con modelos de conducta claramente pasivos, como ocurre, por ejemplo, en la relación que refiere el espantoso castigo de una mujer que, habiéndosele muerto su bebé, de rabia

---

[28] Véase Jean-Pierre Seguin, *L'Information en France avant le périodique. 517 canards imprimés entre 1529 et 1631* (París, 1964); Franca Petrucci Nardelli, «Calamità e paure nella stampa popolare romana e laziale (1585-1721)», *Archivio della Società romana di Storia Patria*, 105, 1982, 261-294, donde se mencionan, entre otras relaciones italianas, las de inundaciones ocurridas en Barcelona y Sevilla (núms. 4, 6); Ettinghausen, «Prensa comparada».

[29] Véase *Relacion verdadera de vna carta [...] de vn caso digno de ser auisado [...]*, 2 hs. (Sevilla, ¿1617?). Además de las ediciones sevillana y limeña, hubo una granadina. La sevillana se reproduce en *Noticias del siglo XVII*, núm. VII.

[30] Para la travesti soldadesca, véase Francisco Escudero y Perosso, *Tipografía hispalense [...]* (Madrid, 1894), núms. 1344-1346; para un caso parecido relatado en un *occasionnel* francés, véase Seguin, «Les occasionnels au XVII[e] siecle et en particulier après l'apparition de la *Gazette*», en J. Adhémar *et al.*, *L'informazione in Francia nel seicento* [Bari/París, 1983], pp. 33-59, p. 41, nota 15. Para el caso del hijo negro de la dama blanca, véase *Relacio[n] verissima, de lo que ha sucedido en la ciudad de Seuilla, a vna honrrada señora, por no entenderse su marido, que haziendose preñada, el primer año de su casamieto, vino a parir vn negrito, y cue[n]tase lo que desto resulto, que por ser largo no se puede saber, sin leer toda la obra. Compuesta por Luys de Figueroa, natural de la villa de Madird* [*sic*], 4 hs. (Cuenca, Bartolomé de Selma, 1603).

ofreció su pecho al demonio. Según se cuenta en el título, *Refierese como se le apareció vna espa[n]tosa culebra, agarra[n]dosele del pecho izquierdo; declaranse las diligencias que hizieron, y circunstancias que passaron para quitar aquella fiera, y no pudieron lograr su intento, lamentable sucesso, con que causó notable admiracion, sucedió Martes postrero de Março deste año de 1671*[31].

La prensa española del siglo XVII se caracteriza, pues, por la amplitud de la gama de noticias que abarca, al mismo tiempo que obedece (consciente o inconscientemente) a normas ideológicas coherentes y bien definidas. Sus narraciones (en inglés hablamos habitualmente de «news stories»)[32] constituyen un inventario de modelos culturales y de conducta de fácil aplicación a nuevos casos y acontecimientos. Iglesia y Estado configuraban las noticias que llegaban, a través de la prensa, a la casi totalidad de españoles alfabetizados (por definición, la capa más influyente de la sociedad). Dichas noticias debieron de pasar luego, de palabra, a gran parte de la mayoría analfabeta de la población, reforzando los mensajes ideológicos lanzados desde púlpitos y confesionarios, encapsulados en pragmáticas y pregones, escenificados en comedias sacras y seglares, y manifestados en libros de historia, en tratados políticos y teológicos, y (por supuesto) en todo tipo de obras literarias.

He dicho que gran parte de la prensa primitiva española tiene su origen en cartas particulares y despachos oficiales. Esto es cierto en cuanto a relaciones en prosa. Sin embargo, existen también muchísimas relaciones en verso, las cuales se derivan claramente de modelos tradicionales de la literatura oral, y en particular del romancero, y conviene tener en cuenta que una de las acepciones de *relación* ofrecidas por el *Diccionario de Autoridades* es precisamente «aquel romance de algún suceso o historia que cantan y venden los ciegos por las calles». Las relaciones en verso forman un capítulo importante, y poco estudiado, no tan sólo de la prensa, sino también de la historia del romancero en el siglo XVII. A diferencia de las relaciones en prosa, que suelen aparentar una relativa objetividad, éstas normalmente están repletas de recursos retóricos cuya función consiste en celebrar o lamentar el suceso relatado, presentándolo como motivo de emociones en las que se procura hacer participar al lector u oidor. Muchas de las relaciones en verso de acontecimientos públicos (bodas reales, autos de fe, etc.) pueden considerarse como versiones popularizantes de las relaciones en prosa y de gran parte de la poesía culta producida por las academias literarias[33]. Sin embargo, hay temas que se desarrollan exclusivamente en relaciones en verso, en especial los crímenes

---

[31] El título comienza: *Breve relacion, qve declara, y da qventa de vn caso marauilloso, sucedio [sic] en la Ciudad de Alcaraz, tierra de la Mancha con vna muger maldiciente, que haviendo parido ofreció muy de ueras al maligno su pecho [...]*, 2 hs. (s.l., s.i., s.a. [¿1671?]).

[32] Véase S. Elizabeth Bird y Robert W. Dardenne, «Myth, Chronicle, and Story. Exploring the Narrative Qualities of News», en *Media, Myths, and Narratives. Television and the Press* (Beverley Hills/Londres/Nueva Delhi, 1988), pp. 67-86.

[33] Para un ejemplo de una relación versificada de un auto de fe, véase *Relacion metrica del auto de la fe, que celebro el Tribunal Santo de la Inquisicion en la Ciudad de Cordoua, dia de la Inuencion de la Cruz a tres de Mayo, de 1655*, 2 hs (Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1655).

violentos que siguen relatándose en pliegos «poéticos» tremendistas casi hasta nuestros días[34].

Hasta ahora he hablado del siglo XVII como si se tratara de un tiempo estático. El que no lo fuese más que cualquier otro siglo se nota tanto en la prensa como en las demás áreas de la realidad históricocultural. Conforme va avanzando el siglo, en la prensa se incrementa cada vez más lo que hoy en día entendemos por las formas del barroco. Aunque en todas las épocas la prensa selecciona y destaca hechos que se diferencian del curso normal y corriente de la vida, una gran parte de la del siglo XVII tiene la peculiaridad de tratar hechos cada vez más extraordinarios y de subrayar con creciente intensidad la distancia que los separa de la experiencia cotidiana de sus lectores. Mientras que Gracián parece satirizar a los gaceteros y relacioneros por su falta de juicio, imaginación, ingenio y arte, otros escritores del siglo XVII ridiculizaron sobre todo el carácter sensacionalista de gran parte de la prensa. Casi al final de su vida, Quevedo comenta en una carta las absurdidades contenidas en la prensa, equiparando su costumbre de exagerar desmesuradamente la buena fortuna de las tropas españolas con las seudonoticias más descaradamente sensacionalistas: «Hame caído en gracia —dice— lo de que parió una mujer por la boca un hijo, como si todos los gaceteros y mentirosos no pariesen por la boca ejércitos y sucesos y cosas notables»[35].

El gusto por lo extravagante y lo escalofriante se advierte especialmente en los últimos decenios de la centuria, obedeciendo seguramente, por lo menos en parte, al hecho de que lo que se entiende en inglés por *hard news* (las noticias más «serias» y menos fantásticas) se suministró a partir de la década de los 60 en la *Gaceta nueva* y sus sucesores[36]. Destácanse, entre otras manifestaciones de lo que podríamos denominar prensa barroca, una cantidad importante de relaciones de nacimientos de niños gigantescos y/o dotados de características fisiológicas fuera de lo común, cuyas deformidades, además, se ilustran casi siempre con grabados hechos a propósito[37]. Sabemos de una relación de 1680, que alcanzó al menos tres ediciones, que trata de Eugenia, la modelo de los retratos «La monstrua vestida» y «La monstrua desnuda» pintados por Carreño; de otra relación, impresa pocos años después, primero en Madrid y luego en Zaragoza, que da cuenta de una muchacha monstruosa nacida en Sicilia; y de otra, también de la década de los 80, que explica en su encabezamiento el nacimiento en Madrid de «vna criatura monstruosa, con [...] dos naturalezas de niño, y niña; la de niña en la parte comun; y la de niño, en la mitad de la frente; cosa maravillosa, y digna de considerar». Éstas y las demás peculiaridades de esta criatura recuerdan las del

---

[34] Véase Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid, 1969); Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, 2 vols. (Madrid, 1977).

[35] *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas*, ed. Luis Astrana Marín (Madrid, 1946), carta CCLXXXVI.

[36] Aunque con unos treinta años de retraso, este fenómeno sería semejante al que se produjo en Francia a raíz de la fundación de la *Gazette* de Renaudot: «Pour le fond, on observe bien, dès le début, ce qui sépare la *Gazette* des occasionnels: le choix d'informations sûres, circonstanciées, énoncées brièvement, faisant peu de place au détail et au sensationnel, et laissant de côté la morale et le merveilleux» (Seguin, «Les occasionnels», p. 37).

[37] Véase Henry Ettinghausen, «The Illustrated Spanish News».

«portentoso Gigante» supuestamente nacido en Jaén en 1679, el cual (según una relación que no consigna fecha ni lugar de impresión) «Tiene tres rosas, en forma de Estrellas, que le adornan el Rostro, [...] tres pechos; [...] Una imagen de Christo Cruzificado en el cielo de la boca. En el empeyne del pie derecho una Cruz roxa; y en el izquierdo un Coraçon. En el braço derecho una Espada». Por si esto fuese poco, los lectores de la prensa pudieron admirarse también de noticias de monstruos compuestos de una extraordinaria variedad de piezas, como por ejemplo el que apareció en Rota en 1669 y que se anticipa extrañamente a un submarino nuclear[38]. Las ilustraciones que llevan estas relaciones en sus portadas debieron de servir para excitar la curiosidad de sus posibles lectores, y hasta de los analfabetos.

Si bien parece que los monstruos se multiplican en las últimas décadas del siglo, el gusto por lo sensacional empieza mucho antes. No olvidemos la relación publicada en Baeza, y luego en Barcelona en 1613, del niño que nació con 33 ojos repartidos por todo su cuerpo, ni la del bengalí que había alcanzado la edad de 380 años, publicada en Lisboa en 1622. Augustin Redondo ha localizado unas 35 relaciones que tratan de bandoleros y salteadores en las que predominan los efectos horroríficos a que se prestan relatos de crímenes sangrientos, muchas veces de tipo sexual, como ocurre en el caso del joven que, convertido en hombre lobo, viola a su ex-prometida antes de castrar a su marido[39]. Sin embargo, las relaciones de crímenes violentos y de venganzas y castigos ejemplares no se limitan únicamente a las que tratan de bandoleros: hay otras muchas que también ponen el énfasis no tan sólo en la sangre derramada y los cadáveres despedazados, sino también en las obsesiones libidinosas de los asesinos[40].

En un memorial publicado por María Cruz García de Enterría, vemos cómo Lope de Vega se queja ya a principios del siglo de hombres que pregonan por las calles «Relaciones, Coplas, y otros generos de versos» en los que van fábulas inventadas «de hombres que en las ciudades de España fuerçan sus hijas, matan sus madres, hablan con el demonio, niegan la Fe, dizen blasfemias [...] fingen milagros, y que la Virgen nuestra Señora baxa del cielo»[41]. Lope, quien en su comedia *La octava maravilla* se burla del crédito que daban los ignorantes a las noticias más inverosímiles, pretende aquí que tales impresos «inquietan el vulgo, fastidian la nobleza, deslustran la policia, infaman las letras, y desacreditan la nacion Española»[42]. En el prólogo a su *Relacion de las fiestas,*

---

[38] Véase *Relacion, y pintura verdadera, de vn prodigioso monstruo, en forma de pez, que se ha aparecido en la Villa de Rota, en los principios de este año 1669. con la postura, y diferencias, que dize la siguiente forma*, 2 hs. (Valencia, Francisco Ciprés, 1669). Además de la licencia, lleva al final del texto dos *imprimáturs*.

[39] Para las relaciones de bandoleros, véase Augustin Redondo, «Le bandit à travers les *pliegos sueltos* des XVI^e^ et XVII^e^ siècles».

[40] Véase Henry Ettinghausen, «Sexo y violencia: noticias sensacionalistas en la prensa española del siglo XVII», *Edad de Oro*, 12, 1993, 95-107.

[41] Véase María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco* (Madrid, 1973), p. 85 y sigs. Véase también su *Literaturas marginadas* (Madrid, 1983).

[42] Para *La octava maravilla*, véase Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literature de cordel* (Madrid, 1969), pp. 51-52. Para la relación, publicada en Barcelona en 1606, a la que se refiere Lope, véase Pierre Córdoba, «L´homme enceint de Grenade. Contribution à un dossier d´histoire culturelle», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 23, 1987, 307-330. Para el fenómeno de partos prodigiosos en general, véase Luce

que la insigne Villa de Madrid hizo en la canonizacion de su bienaventurado hijo, y patron San Isidro, que incluye dos comedias suyas, amén de «los Versos que en la Iusta Poetica se escrivieron», Lope pone el énfasis en la crítica estética de la prensa de su tiempo, anticipándose así a Gracián:

> Entre las diferencias de la historia —dice— tienen [...] infimo lugar las relaciones de las fiestas [...]. No se deuen pues leer tales relaciones con mas animo que la diferencia humilde que se les permite, como vn cuerpo simple, a quien falta el alma de las sentencias, y del exemplo.[43]

Se ha argumentado que las restricciones sobre la impresión de comedias y novelas en Castilla introducidas a partir de 1625, junto con la creciente falta a lo largo del siglo XVII de capital disponible para imprimir obras de mayor envergadura, hizo que muchos de los impresores castellanos se dedicasen cada vez más a la producción de pliegos de toda índole, y resulta probable que tales presiones acentuasen los problemas de que se queja Lope[44].

Parece lícito, y hasta necesario, conjeturar que las relaciones más bien sensacionalistas atraerían a un tipo de lector distinto del que compraría relaciones (por decirlo así) más serias. Las quejas de Lope, Quevedo y otros autores de la época parecen dar a entender que el lector «discreto» despreciaría (o, como mínimo, afectaría despreciar) tales lecturas. Lo cierto es que éstas parecen destinadas a un público distinto, menos «sofisticado». Esta impresión, basada de entrada en su temática, se refuerza notablemente si consideramos las ilustraciones que las suelen adornar, el hecho de haberse escrito normalmente en verso y los epítetos que suelen gastar en sus títulares («grande», «notable», «portentoso», «prodigioso», «estupendo», «espantable», etc.)[45]. En efecto, aunque casi todas las relaciones pretenden ser «verdaderas» (y hasta «muy verdaderas»),

---

Arrabal, «Algunos casos de partos prodigiosos estudiados en el Siglo de Oro», *Ibérica*, 4, 1983, 103-114. Dicho estudio, que hace caso omiso de las relaciones, se basa esencialmente en el libro del jesuita Juan Eusebio Nieremberg, *Curiosa filosofía y tesoro de las maravillas de la naturaleza* (Madrid, 1630). Es de suponer que este, u otros libros por el estilo, sería la fuente en que se inspirarían algunas de las relaciones de partos raros.

[43] Lope de Vega, *Relacion de las fiestas [...]* (Madrid, 1622), fols. ¡¡3r-v. Su relación de las fiestas, propiamente dicha, ocupa los fols. ¡¡5r-¡¡¡¡8v. Le siguen sus comedias *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*, y luego la justa poética.

[44] Véase D. W. Cruickshank, «"Literature" and the Book Trade», p. 809 y sigs.; Christian Péligry, «Les difficultés de l'édition castillane au XVII[e] siècle à travers un document de l'époque», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 13, 1977, 257-284.

[45] Aunque en cuestiones de la recepción de la cultura áurea difícilmente se pueden sobrepasar las meras conjeturas, es de suponer que la distinción entre lectores «discretos» y «vulgares» no sería más neta que en la actualidad y que muchos lectores de la élite social disfrutarían de lecturas sensacionalistas, lo mismo que lo harían de lecturas de la vida social de la aristocracia muchos lectores de situación social menos privilegiada. También resulta evidente que habría grupos sociales más y menos priviliegiados en cuanto a sus posibilidades de acceso a la prensa.

en muchas de las versificadas se pone el énfasis más bien en lo inaudito y «admirable» de las noticias que refieren[46].

Resulta obvio que, en comparación con las grandes obras literarias de la época, la mayor parte de la prensa del siglo XVII (sobre todo, como hemos sugerido, la que va en verso) es realmente de muy baja calidad. Pero de allí a aseverar que «La estética contaba poco para el vulgo y no la exigía» o que, conforme va avanzando el siglo, los pliegos llamados «poéticos» son cada vez más «basura» me parece excesivamente elitista[47]. En vez de despreciarla, sin más, o incluso negar su existencia, ¿no convendría precisamente indagar en los valores que regían la estética del llamado «vulgo» del siglo XVII? Cabría, además, preguntarnos si no nos hemos acostumbrado tanto a señalar y subrayar las diferencias (desde luego, reales y evidentes) que separan nuestro siglo del que es objeto de nuestros estudios que no nos damos cuenta, o no queremos reconocer, hasta qué punto nosotros mismos somos hijos del Siglo de Oro. Con razón tenemos un miedo tremendo al ridículo que puede producir el anacronismo. Sin embargo, a mi entender, la prensa española del siglo XVII tiene en realidad mucho en común con la de finales del XX. Si quisiéramos, podríamos hasta entrever en gran parte de su temática los productos que hoy están a la venta en cualquier quiosco. Ahí están relaciones que se anticipan a las revistas, conocidas de todos nosotros, especializadas en noticias de la realeza y la aristocracia, en desastres de la naturaleza, en armas y guerras, en cosas raras y curiosas (marcianos, ovnis, cuerpos superdesarrollados, el monstruo de Loch Ness) y en crímenes de pasión, cuanto más sangrientos mejor, relatados con pelos y señales. Con las relaciones de corridas de toros, juegos de cañas y partidas de caza protagonizados por la familia real y por la alta aristocracia, nos encontramos con las primeras manifestaciones de la prensa deportiva[48]. Además, muchas de las relaciones de las actividades públicas de la casta dominante incluyen descripciones detalladísimas de su indumentaria que apuntan a nuestras revistas de modas[49]. Y ni que decir tiene que la función ideológica de estas

[46] Ofrezco tres ejemplos: *Aqui se contiene vn caso admirable Sucedido en Fuente la Mora [...]*, 2 hs. (Barcelona, Gabriel Graells, 1616); *Admirable sucesso, el qual trata como en Eruena vn rico hombre de mala vida tenia en su casa y heredades, grandes y disformes mastines*, 2 hs. (Madrid, Antonio Duplastre, 1638); *Relacion cierta, y verdadera, del mas estupendo, y espantoso caso que se ha oido, sucedido en la Ciudad de Cordova por Iunio deste presente Año de 1672*, 2 hs. (Córdoba, Herederos de Salvador de Cea, s.a. [¿1672?]). En el debate que suscitó la presente ponencia Augustin Redondo sugirió, con razón, en relación con la cuestión de la veracidad de las relaciones, que su invención corresponde, al menos en parte, a las expectativas del público lector.

[47] García de Enterría, *Sociedad y poesía*, p. 208; Cruickshank (quien utiliza la palabra «rubbish»), p. 818.

[48] Resulta aleccionador el resultado de la investigación de la recepción de la prensa británica llevada a cabo en los años 1947-49: «This put sport top of the list, followed by "news about people, news of strange or amusing adventures, tragedies, accidents, and crimes —news, that is, whose sentiment or excitement brings some colour into life"» (Hetherington, *News, Newspapers and Television*, p. 2).

[49] Un buen ejemplo sería Jerónimo de Espino, *Entrada del catolicissimo monarca de España Felipe IIII. En la muy noble y leal ciudad de Seuilla, Viernes primero de Março de 1624 [...]*, 2 hs. (Madrid, Juan González, s.a. [¿1624?]) en la que se describe el indumentario de docena y media de los nobles sevillanos que recibieron al rey. Pongo un solo ejemplo: «Don Diego de Guzma[n] Veintiquatro desta ciudad, lleuaua morrion con plumas de diferentes colores, vanda encarnada, quajada de leones bordados de aljofar y

publicaciones es la misma, si bien hoy en día el adoctrinamiento ideológico suele camuflarse mejor, en parte con «regalos» de libros, vídeos, discos, mapas o monedas de plata. Entonces, igual que hoy, estar bien informado resultaba quizás, entre otras cosas, una forma socialmente aceptable de sadomasoquismo.

perlas, y por ojos esmeraldas, adereço dorado, calça de obra leonada y negra con entretelas de brocado verde».

Dignificación y desprecio en la recuperación de lo marginado

Monique Joly
Universidad de Lille III

La propuesta que me hizo la Junta Directiva, a través de su Presidente, fue que en este Congreso dedicado a *lo no canónico* tomara yo la palabra sobre *lo popular*. Me pareció claro que quienes la habían formulado estaban pensando, tanto o más que en mi persona, en las aportaciones con las que el hispanismo francés cuenta en este terreno. Sería absurdo entrar aquí en el detalle de una enumeración de trabajos de todos bien conocidos. Para ceñirme al momento histórico que aquí nos interesa, estos trabajos abarcan desde algunos ensayos pioneros de Bataillon[1] hasta las originalísimas investigaciones de Delpech, difíciles de sintetizar en razón de su misma originalidad, o los estudios que Moner ha dedicado por su parte a la tradición oral. He dado por supuesto que, mientras oían los nombres que acabo de citar, mis oyentes estarían pensando en otros, no mencionados por mí todavía, y complaciéndose en reconstruir en su fuero interno una trayectoria más completa. Según los casos, las personas y los propios centros de interés, lo primero que quizá hayan recordado tal vez haya sido la edición del *Vocabulario de refranes* realizada por Combet, si antes no acudieron a su memoria capítulos enteros de la obra monumental de Salomon sobre lo villano en el teatro de Lope, o las incursiones de Molho en el terreno del folklore, o las de Canavaggio, de Serralta y de Débax. Otros supongo que habrán dado prioridad a la variada gama de trabajos con los que Chevalier ha ido enriqueciendo nuestro conocimiento de la tradición oral o a los también numerosos asedios de Redondo a varias manifestaciones de la llamada cultura popular.

No se me oculta que median a veces divergencias de método apreciables entre los investigadores reunidos por mí en el breve repaso que acabo de presentar. Pese a lo cual

[1] Recogidos en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, y en *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona, Crítica, 1977.

no puede caber duda de que el interés que cada uno de ellos, a su manera, ha manifestado por lo popular se debe a una bien arraigada tradición de contactos seguidos con antropólogos e historiadores. Contactos que han desembocado, a veces, en trabajos realizados en colaboración con estudiosos procedentes de ambos campos, como ha sido el caso de un coloquio cuyas actas se publicaron en 1986 y que está dedicado a las *Culturas populares*. El uso del plural no es el único indicio del recelo con el que se está hoy utilizando el concepto. En varias de las contribuciones al citado coloquio encontramos a este propósito observaciones y advertencias críticas, usualmente formuladas en los preliminares, aunque igualmente se da el caso de una ponencia significativamente titulada «La culture populaire: sur les usages et les abus d'un outil historiographique»[2]. Como paralelamente se ha seguido usando, y tal vez abusando, de esta herramienta imperfecta, confieso que me sentí un tanto desanimada ante la idea de aventurarme en este terreno minado. Mejor dicho, solo me pareció posible hacerlo tangencialmente y actualizando, para aplicarla al mundo académico de hoy, la famosa observación de Américo Castro sobre el contraste que media entre la exaltación de la sabiduría proverbial hecha por los humanistas y el bien conocido desprecio que por otra parte les inspira el vulgo.

La paradoja, creo yo, ha conservado vigencia a través de los siglos y esto es lo que intentaré poner de relieve, se entiende que con los retoques de rigor, apoyándome sucesivamente en dos ejemplos bien distintos, aunque igualmente representativos para el problema de fondo que aquí me interesa. Me permitiré en efecto volver en primer lugar sobre un aspecto marginado de *El alcalde de Zalamea*, recientemente estudiado por mí en otro lugar. Me extenderé, luego, sobre el curioso destino de unos diálogos que ofrecen la particularidad de ser a un tiempo conocidísimos y desconocidos, y esto por motivos que se relacionan directamente con las ambigüedades que me propongo resaltar.

El alcalde de Zalamea tiene la particularidad de ofrecer unos sutiles juegos calderonianos con la *jácara* que no se han tomado nunca en consideración. Estos juegos se inician cuando, antes de ponerse por primera vez a cantar, la Chispa se ve significativamente incitada a hacerlo interpretando «una *jácara* o *canción*», y se prolongan hasta la jornada tercera, en la que se distinguen por la forma en que remiten a un futuro que a nosotros se nos escapa y en el que la Chispa seguirá cantando jacarandinas —como la que promete improvisar sobre la entereza con la que Rebolledo resista al tormento— que ni los lectores ni los espectadores de la obra llegarán a oir.

El camino que voy a seguir para la exposición de las conclusiones que saco de las breves consideraciones hechas así, a modo de prólogo, es un tanto sinuoso y pido por ello de antemano perdón a quienes me oyen. He procurado que la sinuosidad no pareciera reñida, en este caso, con la claridad.

---

[2] Se trata de la ponencia de Jacques Revel, recogida en *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Casa de Velázquez, 1986, pp. 223-239. Sobre la frecuencia con la que se ha llamado la atención sobre lo preferible que resulta usar el concepto en plural, véanse los comentarios hoy clásicos de Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 19-20. También es sugestivo el ensayo de Jean Molino, «Combien de cultures ?», en *Les intermédiaires culturels*, Publications de l'Université de Provence, Paris, Champion, 1981, pp. 631-640.

El alcalde de Zalamea es, de todas las obras de Calderón, la que cuenta en el *Corpus de la lírica popular hispánica*, de Margit Frenk con el mayor número de referencias[3]. Resulta fácil advertir, además, que el detalle está directamente relacionado con la presencia del personaje de la Chispa. De las cinco referencias a *El alcalde* que Margit Frenk presenta en su *Corpus*, dos remiten en efecto a intervenciones personales de esta singular figura femenina menor, mientras que las tres restantes corresponden al famoso interludio musical en el que ella y Rebolledo intervienen alternativamente, mientras bailan, ofreciendo así un rato de descanso y entretenimiento a la tropa, a poco de haberse dado comienzo a la obra (vv. 101-112). Ahora bien, si, como resulta de lo que acabo de decir, uno de los filones utilizados por Calderón para caracterizar a la Chispa es el de la lírica popular antigua, el que por otra parte aparece aprovechado desde el momento mismo en el que por primera vez toma la palabra, es el de la materia hampesca. De claro sabor hampesco son en efecto no solo el apelativo *Seor* y el tratamiento *vuecé* que usa para dirigirse a Rebolledo (*«Seor Rebolledo, por mí / vuecé no se aflija, no»*, vv. 65-66), sino la chirriante aplicación a su propia persona de un dicho que, en otros contextos, se llegó a identificar con actitudes influidas por el más depurado estoicismo[4]. Esto, en efecto, es lo que ocurre, cuando la Chispa, recuperando un dicho edificante proverbializado como tal desde finales del siglo XVI afirma que ella tiene *barbada el alma* desde que nació[5].

Volviendo con este propósito a las informaciones que podemos sacar del libro de Margit Frenk, vemos que si el repertorio de la Chispa se encuentra allí representado con una abundancia que distingue la obra en la que figura del resto de la producción calderoniana, no está ni puede estar recogido en tal repertorio en su totalidad. Hay en efecto un momento de la obra en el que, como una *cantaora* flamenca que sale por peteneras, la Chispa sale literalmente por jácaras. Esto sucede en el momento de mayor dramatismo de la obra, en medio de la segunda jornada, y está señalado por la incitación de que vaya cantando «una jácara tan nueva / que corra sangre». Y lo que entonces se oye es en efecto algo que al punto se capta como un estilizado juego con el tono y con los temas de la *jácara germana*: «Érase cierto Sampayo / la flor de los andaluces / el jaque de

---

[3] Si se hace caso omiso de *Céfalo y Pocris*, comedia burlesca que, en cuanto al uso combinado de canciones y de refranes, ocupa dentro de la producción de Calderón un conocido lugar aparte.

[4] Sobre lo corriente que resulta esta inversión en la representación del mundo de la delincuencia, me permito remitir a mi trabajo, «De rufianes, prostitutas y otra carne de horca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29, 1980, pp. 15-19.

[5] *«En el alma tengamos barbas, y basta»*, *«La (el) alma tenga barbada»* son las dos versiones que recoge Correas (*Vocabulario de refranes*, ed. de Louis Combet, Bordeaux, 1967, respectivamente en las p. 122a y 181a). El dicho figura ya en Sánchez de la Ballesta, quien lo glosa de una manera edificante: «fue manera de decir de un cuerdo eunuco, significando que no se ha de procurar tanto el ornamento del cuerpo como el del alma», *Dictionario de vocablos castellanos aplicados a la propiedad latina*, Salamanca, 1587, p. 370. El comentario de Correas es más edificante aún. Quien, según él, opuso de este modo los adornos del alma a los del cuerpo fue en efecto un «gentilhombre mozo estudiante, natural de Avila, llamado Ortiz, que teniendo llamamientos para religión, le hacía estorbo haber de cortar buena barba y bigotes que tenía». La mortificación que supone el sacrificio de semejantes ornatos personales no es sino el primer paso dado para la realización de un destino gloriosamente ejemplar: «Al cabo entró en la Compañía de Jesús, y siendo enviado al Japón con otros, fue martirizado en el mar por Holandeses, preso en el navío en que iban antes de desembarcar, y capitán de otros en el martirio».

mayor porte / y el rufo de mayor lustre. / Éste, pues, a la Chillona [...] (vv. 427-431)». Es marcado el contraste y violenta la tensión con la delicada canción anteriormente dirigida a Isabel y que todos, por supuesto, nos sabemos de memoria (*Las flores del romero/niña Isabel / hoy son flores azules / y mañana serán miel)*. Se comprende perfectamente que los versos escritos a estilo germanesco no tuvieran cabida en el repertorio de Margit Frenk. Pero también parece normal que la observación lleve, de rechazo, a preguntarse a qué zona fronteriza pertenecerá entonces el intercambio de pareados con el que se da de una manera espectacular comienzo al famoso y ya citado dúo del principio de la obra, cuando a lo cantado por la Chispa *«Yo soy, tiritiritaina, / flor de la jacarandaina»*, responde Rebolledo, llevándole el compás: *«Yo soy, tiritiritina, / flor de la jacarandina»*. A diferencia de lo que ocurre con la *jácara germana* anteriormente citada, este conocidísimo intercambio de pareados está recogido en el *Corpus* de Margit Frenk. Y creo que con buenas razones, aunque se hayan reducido hoy las bases documentales sobre las que se realizó su integración[6], en la medida en que el llamativo uso lúdico de onomatopeyas que integra está en la línea directa de juegos fonéticos propios de la tradición popular y que, en el *Corpus*, se recogen en una sección encabezada por un título tomado de uno de ellos *guilindín, guilindín, guilindaña*. Pero éste es otro caso en el que, al ver que quienes cantan se autodefinen como *flor de la jacarandina*, tropezamos con el irritante problema de algo que se sitúa, o parece situarse, a medias entre lo popular y lo hampesco.

Paradójicamente —veremos, más adelante, por qué hablo en este caso de paradoja— los avances realizados por la investigación a lo largo de los últimos años han puesto en nuestras manos todos los instrumentos necesarios para aportar una respuesta a este interrogante. El uso que en lo que precede he hecho del *Corpus de la lírica antigua* es suficientemente elocuente para que no insista más en los servicios que nos presta cuando quienes no nos movemos en el terreno de la lírica antigua con la soltura y la erudición de Margit Frenk estamos procurando analizar las particularidades con las que los escritores del Siglo de Oro hacen uso de una veta tan copiosamente aprovechada por ellos. Entre los territorios que más se han beneficiado del movimiento de curiosidad suscitado por todo lo antes tenido por secundario, está el llamado teatro menor. En las actas de un coloquio publicadas hace exactamente diez años, figura una valiosa contribución de Sentaurens que arroja mucha luz sobre el contexto en el que se han de situar los juegos calderonianos con la *jácara* a los que antes me he referido. Este contexto es el de una enorme demanda del público, demanda que éste llega a expresar reclamando a gritos que le salgan a cantar y bailar más *jácaras* de las previstas[7]. Las sucesivas ediciones de los *Entremeses, jácaras y mogigangas* de Calderón, por Evangelina Rodríguez y Antonio

---

[6] En la medida en que podemos hoy dar por seguro que dos de las tres fuentes citadas por Margit Frenk son de Calderón. Sobre la atribución a Calderón del baile en el que figura la otra variante más completa de la canción, véanse el artículo de María Luisa Lobato, «Segunda parte del entremés *Las jácaras* atribuido a Calderón», *RILCE*, 1, 1986, pp. 119-140 y su edición de Calderón, *Teatro cómico breve*, Reichenberger, Kassel, 1989, pp. 369-374 y 392-409.

[7] Véanse los testimonios aducidos por Jean Santaurens en «Bailes y entremeses en los escenarios sevillanos de los siglos XVI y XVII», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, C.S.I.C., 1983, p. 83.

Tordera, y del *Teatro cómico breve* del mismo autor, por María Luisa Lobato, nos han facilitado el acceso a *Las jácaras*, entremés que nos brinda una información que completa la que encontramos en *El alcalde* sobre el deseo de Calderón de meterse con la poética de la jácara, que posiblemente sea uno de los primeros en analizar como un género gastado. Sobre este progresivo desgaste de la *jácara*, con respecto a lo que fue en sus orígenes la *jácara germana*, contamos, por fin, con un trabajo de José Luis Alonso Hernández[8] que, desde otra perspectiva distinta a la de Sentaurens, autoriza a situar algunos de los juegos de Calderón con la jácara en el contexto general de su tiempo. José Luis Alonso analiza en efecto de qué manera un género que se distinguió en sus orígenes por el carácter críptico de la lengua festivamente tenida por propia de jaques y mujeres de la vida tiende a perder este rasgo distintivo y «se va llenando, como a modo de compensación» «de términos destinados sobre todo a puntear el ritmo». El análisis, como inmediatamente se advierte, es de una gran utilidad para captar por lo menos algunas de las razones que dan cuenta de las singulares oscilaciones entre *canción* y *jácara* que se observan en el repertorio de la Chispa.

Ahora bien, el hecho de que estos avances, realizados todos en el terreno de lo *menor* no hayan tenido repercusión en los aspectos clásicamente tenidos por secundarios de *El alcalde de Zalamea* y hayan dejado al personaje *menor* de la Chispa en su purgatorio, es algo que me hace dudar de si llegaremos alguna vez a la envidiable situación en la que estén ya arrancados de raíz los viejos prejuicios que, desde que existen creo yo los estudios literarios, influyen en nuestra visión de lo que es o no es digno de atención. Además de que me incita a preguntarme, y de ahí que haya hablado más arriba de paradoja, si uno de los últimos bastiones en el que sigue funcionando plenamente la vieja tendencia a distinguir entre lo que se considera *alto* y lo tenido por *bajo* y a mantenerlos segregados, no será precisamente el que he dicho, a saber, el de los aspectos *menor*es que encierran las obras *mayores*.

Lo no canónico ha sido estudiado por mí, hasta ahora, en un monumento de la literatura española y en una obra canónica por excelencia. La idea de que los avances mismos de la investigación son a veces creadores de una nueva marginación, más temible quizá que la que resulta de una situación de abandono total de ciertos textos, estará ahora ilustrada con el caso polarmente opuesto de los *Diálogos muy apacibles*, publicados en Londres en versión hispano-inglesa en 1599[9]. Estos diálogos pertenecen hoy plenamente a la categoría de los textos marginados, pese a la divulgación que llegaron a tener en Europa durante el siglo XVII y pese a haber sido objeto, desde finales

---

[8] «Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8/II, Rodopi, Amsterdam, 1989, pp. 603-622.

[9] *Pleasant and Delightfull Dialogues in Spanish and English, profitable to the Learner, and not unpleasant to any other Reader*. By John Minsheu [...], London, 1599. Tanto estos diálogos como *The Spanish Schoole-Master*, de William Stepney, London, John Harison, 1591, se citarán aquí por la edición de Foulché-Delbosc en la *Revue Hispanique*, 45, 1919. Existe una edición de la colección Cisneros (Madrid, ediciones Atlas, 1943). En la medida en que el texto allí reproducido se apoya en una edición bilingüe de Oudin, recoge el octavo diálogo que éste añadió a los siete diálogos primitivos. Debo la noticia a la gentileza de Carlos Vaíllo.

del siglo pasado, de recuperaciones parciales que explican que muchos de los que no los han leído puedan no obstante tener la sensación de que les son familiares.

Si existe un género del que cabe decir que ha sido objeto de una intensa recuperación durante el último decenio es indudablemente el del diálogo de la época áurea. Remito a este propósito al número especial coordinado por Lía Schwartz que se publicó en *Ínsula* en febrero del año pasado, con colaboraciones de ocho destacados especialistas[10]. Hasta ahora, sin embargo, los diálogos que aquí me interesan han quedado al margen de este movimiento de recuperación. Y esto pese al entusiasmo, a mi modo de ver plenamente justificado, que suscitaron en un nutrido grupo de traductores, entre los cuales figuran tan finos catadores de la literatura española de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII como César Oudin o Lorenzo Franciosini.

Es cierto que estos diálogos entran en la categoría de los diálogos escolares. Como ocurre con cierta frecuencia en el género, y como era en particular el caso del *Spanish Schoole-Master* de William Stepney, que se publicó en Londres en fecha ligeramente anterior, estos diálogos son siete, o sea, tantos como los días de la semana[11]. Con dos excepciones sobre las que he de volver, los temas tratados son los que se han hecho comunes en este tipo de obras con la divulgación europea de los vocabularios políglotas[12]: para levantarse por la mañana y las cosas a ello pertenecientes, de comprar y vender, de un convite, para preguntar en el camino, pláticas familiares para usar en el mesón. En el penúltimo diálogo se esboza una confrontación entre Inglaterra y España que también es propia de este tipo de literatura.

El carácter marcadamente festivo con el que aparece tratada esta materia didáctica común hace sin embargo de *Los diálogos muy apacibles* una obra aparte. Esto fue lo que, sin profundizar el tema, advirtió Foulché-Delbosc, cuando al reproducirlos en la *Revue Hispanique* resaltó su superioridad sobre el resto de la producción realizada en el mismo terreno[13]. El erudito francés se fijó justamente en la libertad de tono con la que el traductor inglés John Minsheu se refería al público al que iba destinado un libro «*provechoso para el estudioso y no desagradable para cualquier otro lector*» («*profitable to the Learner and not unpleasant to any other Reader*»). La fórmula, que yo sepa, no tiene precedente en la literatura didáctica anterior e incluso suena a ligera parodia de títulos que, además de resaltar la novedad de la propia empresa, la propalan útil para toda clase de público. Me limitaré a poner aquí dos ejemplos, el de Gabriel Meurier, cuyos coloquios se publican en Amberes en 1568, con el título de *Coloquios familiares muy*

---

10 *Ínsula*, núm. 542, febrero 1992.

11 Otro ejemplo bien conocido en que la materia se encuentra repartida en siete días es el *Espejo general de la gramática en diálogos* [...] de Ambrosio de Salazar, Paris, 1614.

12 Sobre esta divulgación sigue siendo fundamental el trabajo de Caroline B. Bourland, «*The Spanish Schoole-Master* and the polyglot derivatives of Noel de Berlaimont's *Vocabulare*», *Revue Hispanique*, 81, 1933, pp. 283-318. También aporta datos interesantes Annamaria Gallina, *Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Leo S. Olschki ed., 1959.

13 «Les sept Dialogues que John Minsheu publia pour la première fois en 1599 méritent assurément les épithètes que leur donne le titre de l'édition princeps : "Pleasant and Delightfull", "profitable to the Learner, and not unpleasant to any other Reader"; il n'est pas douteux qu'ils soient tout cela et leur supériorité sur les ouvrages analogues composés avant ou après eux est éclatante», *Revue Hispanique*, *loc. cit.*, p. 74.

convenientes y más provechosos de cuantos salieron hasta ahora, para cualquiera calidad de personas deseosas de saber hablar y escribir Español y Francés, y el del ya citado William Stepney, autor del *Spanish Schoole-master*. Éste, preocupado por la difusión que el francés y el italiano habían alcanzado entre sus compatriotas, se mostraba deseoso de favorecer entre ellos el aprendizaje del castellano, cosa que se transparenta en las palabras con las que se refiere al destino de un libro escrito «*para ayuda de cuantos deseen aprender la dicha lengua en este nuestro reino de Inglaterra*» («*toward the furtherance of all those which are desirous to learn the said tongue within this our Realm of England*»).

La libertad de tono con la que Minsheu presenta los *Diálogos muy apacibles* da la medida con la que domina en unos diálogos en los que, además de jugar constantemente del vocablo, se pone un claro empeño en acumular ilustraciones de los usos conversacionales lúdicamente agresivos que nosotros conocemos a través de la *Floresta*, o de otros anecdotarios contemporáneos. Resulta a este propósito interesante el cotejo entre la clásica escena de contienda y regateo entre comprador y mercader, tal como aparece representada en Stepney y tal como figura en los *Diálogos muy apacibles*. Mientras que el primero escribe en estilo llano, sujetándose únicamente a las exigencias de *copia verbal* impuestas por el género, el anónimo autor de los *Diálogos* usa artificiosamente del refrán y de réplicas en las que se juega del vocablo para señalar las tensiones entre comprador y vendedor:

—¿Quiere v.m. comprar una buena gorra? ¿un buen sombrero, una buena capa, unos guantes? ¿O un buen libro español, un libro francés, un libro italiano, un libro de alemán, un libro de latín, o un libro para escribir?
—Comprad alguna cosa: mirá que os place comprar, daros lo he muy barato.
—Pedid lo que os agrade, yo os lo dejaré ver, la vista no os costará nada.
—¿Cuánto pagaré por la vara de este paño?
—Pagará v. m. por ella cinco sueldos.
—Ella os costará veinte denarios [...]
—Por la pieza de este paño, ¿cuánto pedís?
—Pido por ello diez sueldos en una palabra.
—¿Qué daré de aquello? Pero no pidáis demasiado.
—No cierto, no quiero pedir demasiado, yo os lo diré en un palabra, pagaréis por ello diez y seis denarios si os place.
—Demasiado caro es.
—No es, por cierto, ¿cuánto me ofrecéis? ofrecedme alguna cosa [etc.][14]

TOMÁS. ¿A cómo hemos de dar por el marco de estas piezas?
PLATERO. Por el marco de las llanas me ha de dar v.m. a cien reales, por las cinceladas a quince ducados, y por las doradas a cinco ducados.
TOMÁS. Si el pedir fuera dar, no se había hecho mala hacienda hoy, pero del dicho al hecho hay gran trecho.
PLATERO. Al menos no lo daré por lo que v.m. me ha ofrecido hasta ahora.
TOMÁS. Es tan caro que no sé qué le ofrezca, si no es una baja.

[14] *Ibid.*, pp. 40-41.

PLATERO. Ésa yo la danzaré después que v.m. haya tañido su alta.
TOMÁS. Mi más alta, señor, es a seis ducados la llana, a cien reales la cincelada, y la dorada a veinte ducados.
PLATERO. Muy bien despachado iba yo. Más me tienen a mí de costa.
TOMÁS. Pues, señor, torne a danzar, a ver en qué para.
PLATERO. En cada género le quitaré a v.m. dos ducados y no más.
TOMÁS. Muy mal danzó v. m., no le toco más.[15]

Las notas festivas son en este fragmento todavía moderadas. Se exacerban significativemente en dos coloquios, el cuarto y el quinto, que se dedican respectivamente a «cosas tocantes al camino» y a las «pláticas que los pajes suelen tener unos con otros». Las pullas de las que se llena el cuarto diálogo y la pugnacidad con la que se oponen en su final la ventera en cuya venta se han hospedado los viajeros y el mozo de mulas que los acompaña no tienen ya nada que ver con las preguntas y respuestas ordinarias con las que las escenas rituales del viaje y de la estancia en el mesón aparecen ilustradas en los demás coloquios escolares. El margen de diferencia es tal que nos lleva incluso a preguntarnos si los convencionales intercambios de los manuales anteriores no se han tomado en este caso como punto de partida para un brillante y mordacísimo ejercicio de estilo. La misma tendencia del autor a dejarse llevar por el camino de la brillantez festiva es la que se observa en el diálogo presentado como un fiel traslado de las conversaciones ordinarias de los pajes. Allí, entre un paje que despunta de agudo y otro, de más cortos alcances, se intercambian por ejemplo las siguientes sartas de dichos insultantes:

FRANCISCO. De esa manera, todos los hombres morirán, porque ¿quién ha de comer lo que vomitaren los monstruos?
GUZMÁN. Pues ¿has tú comido un asno entero, y no comerás de aquello?
FRANCISCO. Si yo soy asno, vos sois mula.
GUZMÁN. ¡Jo, que te estriego, qué largas le nacieron a v. m.!
FRANCISCO. Tan largas como sus narices.
GUZMÁN. Ve a ver a tu tía, hermano.
FRANCISCO. No, que ya vi a tu madre en la pellejería.
GUZMÁN. Arrállame ese queso.
FRANCISCO. Arrállame ese asno.
GUZMÁN. ¿Toda la vida has de comer sin plato?
FRANCISCO. ¿Toda la vida has de comer tú cabrón?
GUZMÁN. Dícenme que es v. m. gran comedor de huevos asados.
FRANCISCO. También me han dicho a mi que v. m. come muy bien bacalao.
GUZMÁN. ¡Oh, si todos los asnos trujeran albardas, qué buen oficio era el de los albarderos!
FRANCISCO. Si esto fuera así, una más de costa tendría vuestro amo cada mes.
GUZMÁN. Si del necio se hubiera de pagar alcabala, ¡Cuánto ganaran los alcabaleros con v. m.!
FRANCISCO. En esa hacienda nadie podría tratar, porque diz que es patrimonio de v. m.
GUZMÁN. Todo es de un pedazo v. m.

[15] *Ibid.*, pp. 90-91.

FRANCISCO. Sí, pero es de aguijón par picar a v.m.
GUZMÁN. Más no creo que es, sino de atún de hijada.
FRANCISCO. Si de atún fuera, ya v.m. hubiera arremetido a la pieza, como el asno a la cebada.
GUZMÁN. Paréceme, hermano, que aunque tú entraste en la Corte, nunca la Corte entró en ti.
FRANCISCO. En la de los puercos concedo, porque como es tu juridición, no se hace en ella sino lo que tú ordenas.
GUZMÁN. Por vida tuya, que me digas cuántos cursos tienes de necio.
FRANCISCO. Los mismos que vos de majadero.
Guzmán. Yo pienso que eres ya doctor en insensato.
FRANCISCO. Y vos estáis graduado por caballeriza.
GUZMÁN. Adios, amigo, y roe bien esos granzones.
FRANCISCO. Y rumiad vos como buen cabrón esotros.[16]

Otro rasgo festivo que distingue, por fin, a estos diálogos y los separa de los coloquios escritos con fines exclusivamente didácticos es la intercalación en ellos de anécdotas y de cuentos. Tres de estos cuentos figuran en la conocidísima recopilación de Maxime Chevalier, aunque repertoriados con el nombre de Juan de Luna[17]. Se da de este modo la circunstancia de que la admiración que éste sintió por la obra de su desconocido precursor ha tenido, a distancia, una repercusión curiosamente perjudicial para la fama del mismo, en la medida en que se le han adjudicado a Luna no solo los cinco que son, en efecto, de su propia cosecha sino el conjunto de la obra. Igualmente injusta y perjudicial ha sido la costumbre más reciente de referirnos a estos diálogos designándolos por el nombre de John Minsheu, quien indudablemente no fue más que su primer traductor. En esto, yo misma me reconozco pecadora, por haber contribuido con mi trabajo sobre la burla a que este uso se impusiera.

Pero la peor suerte de la fascinante serie de diálogos londinenses es que le ha ocurrido lo que Cervantes no quería que hicieran con sus novelas, quiero decir que les hemos hecho pepitoria. A Sbarbi le han interesado por la copia de sus refranes, a Chevalier, por sus cuentecillos, a mí, por la pullas del cuarto diálogo y por el tratamiento que en el mismo diálogo reciben temas que iban a florecer tras la publicación de la primera parte del *Guzmán*, a Etienvre, por fin, por la perfección con la que llegamos a reconstituir gracias a ellos cómo se jugaba a la primera. Hemos contribuido de este modo, aunque sin querer, a que se dejara sin tocar el problema de la singularidad de unos diálogos que ocupan un lugar aparte en la tradición del coloquio escrito con fines didácticos. Tradición a la que superan en particular, según ya he señalado, por la brillantez y por la mordacidad de sus réplicas, y esto en un momento que es el de la difusión europea de la *Floresta*. Es cierto que esta superación del modelo escolar que encontramos en los diálogos londinenses de 1599 es de otra índole que la que supuso la lenta maduración de los *Colloquia*, que transformó lo que era en su origen un repertorio de fórmulas destinadas a

16 *Ibid.*, pp. 122-123.
17 Son los que están respectivamente repertoriados en K4, L2 y N2.

la enseñanza en el «libro de la vida» de su autor[18]. Pese a lo cual cabe pensar que el tratamiento lúdicamente distanciado que la materia propiamente didáctica recibe en los *Diálogos apacibles* apunta a una influencia de Erasmo más profunda que la que comúnmente se rastrea en el resto de la producción pedagógica destinada al aprendizaje de las lenguas. También autoriza a pensarlo el singular cruce con una literatura conocidamente influida por las ideas de Erasmo que encontramos en el último diálogo. Este séptimo diálogo trata de «cosas pertenecientes a la milicia». Tiene, como los demás, un aspecto propiamente didáctico, representado en este caso por una enumeración de los varios grados de la jerarquía militar (desde el de *soldado* al de *maestre de campo,* pasando por los de *sargento, cabo de escuadra, alférez* y *capitán*) y por una cantidad de referencias concretas a la vida cotidiana de una compañía militar. Esto, desde luego, no es de extrañar, dado el público compuesto en particular de mercaderes y soldados al que en la época se dirigen expresamente los vocabularios plurilingües. El mismo diálogo ofrece en su comienzo y en su cierre unas alusiones de claro sabor tradicional a la costumbre de jugarse y perder de una vez todo el dinero de la paga. La línea festiva en la que por otra parte se sitúa, como los seis diálogos anteriores, está claramente resaltada en su caso por un título que promete que el lector hallará en él *«muchos dichos graciosos y buenos cuentos»*. Lo insólito consiste en la intercalación, en medio de tales intercambios, de unas consideraciones sobre *«las calidades que debe tener un buen soldado»* a las que se da fin remitiendo para un conocimiento más completo del tema a *«cuatro o cinco tratados que andan de ello en lengua española»* y citando a continuación a cuatro de ellos por el nombre de sus autores : «del capitán Martín de Eguiluz, y otro de Escalante, otro de Fernando de Córdoba, y otro de Don Bernardino de Mendoza, que allí lo verá bien pintado». Llama la atención el primer lugar dado a tres destacados representantes de la literatura militar que florece en España en la segunda mitad y a finales del siglo XVI[19], en un contexto en el que es sabido que la obra de Erasmo tiene una resonancia que el libro de Ferreras[20] permite apreciar. Estos diálogos, que su autor tuvo la coquetería de fechar muy concretamente en su comienzo[21], se cierran, pues, con unas indicaciones que, al arrojar cierta luz sobre lo que pudo ser su perfil ideológico, muestran cuán necesitada de revisión está su obra y, no menos, su curiosa figura.

---

[18] Según la expresión de Franz Bierlaire, *Érasme et ses colloques : le livre d'une vie*, Genève, Droz, 1977.

[19] Martín de Eguiluz y Bernardino de Mendoza acababan de publicar, el primero, su *Discurso y regla militar, Dirigido al Rey Don Felipe nuestro señor*, Amberes, 1595 y el segundo su *Theorica y práctica de la guerra, escrita al Príncipe don Felipe, nuestro señor*, Madrid, 1595. Bernardino de Escalante es autor de unos *Diálogos de arte militar* publicados en Sevilla en 1583.

[20] *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Paris, Didier Érudition, 1985. Sobre la literatura militar, véase en particular el t. II, pp. 840-884. El punto de partida de los estudios sobre el tema sigue siendo el clásico libro de José Antonio Maravall, *Estado moderno y mentalidad social*, Madrid, Revista de Occidente, 1972. Véase también Raffaele Puddu, *El soldado gentilhombre. Autorretrato de una sociedad guerrera: la España del siglo XVI*, Madrid, Argos Vergara, 1982.

[21] Por medio de la fecha puesta a la memoria de la ropa que se entregó a la lavandera, que es la del 10 de marzo de 1599 (*Revue Hispanique*, *loc. cit.*, p. 87).

Me he apoyado sucesivamente en dos ejemplos bien distintos, el del personaje aparentemente menor de la Chispa y el de los *Diálogos apacibles*, para sugerir que los avances mismos realizados en el terreno de la investigación engendran o facilitan a veces una nueva marginación. Esta marginación se relaciona, por supuesto, con el carácter siempre insuficientemente sincrético de nuestros trabajos y se ha de ver, hasta cierto punto, como un corolario de su sofisticación. Me parece en cierto sentido más temible que la que clásicamente se ha tenido por tal, en la medida en que, para tomar conciencia de su existencia, hemos de cuestionar y de mirar con recelo incluso los resultados más valiosos conseguidos en territorios que han tardado más que otros a imponerse a la atención de los estudiosos. De todo lo dicho en lo que precede creo que se desprende con la suficiente claridad que disto mucho de pensar que los pasos dados para su promoción han sido pocos, o de poca utilidad. Pero la observación de la insidiosa tendencia a que la recuperación de lo marginado vaya siempre acompañado de la creación de nuevas zonas de sombra incita a desear que hagamos nuestro y nos vayamos repitiendo el viejo grito de alarma destinado a mantener alertas a los veladores: *¡Eya velar! ¡Eya velar! ¡Eya velar!*

La corografía en la Castilla moderna: género, historia, nación*

Richard L. Kagan
Universidad Johns Hopkins

A finales del siglo XVIII, el ilustrado León de Arroyal ofrecía en sus *Cartas político-económicas* su idea de la España del futuro: «La España debemos considerarla», escribió, «compuesta por varias repúblicas confederadas bajo el gobierno y protección de nuestros reyes. Cada villa hemos de mirar como un pequeño reino, y todo el reino como una villa grande»[1].

Se ha comentado que esta idea, la de una España constituida por una confederación de repúblicas o ciudades, constituye, especialmente dentro del ámbito de una España sometida al centralismo borbónico, nada menos que una idea precoz, casi radical, emanada del constituticionalismo inglés y francés de la Ilustración[2]. Pero no es necesario mirar al extranjero ni esperar la época de la Ilustración para encontrar la idea de una España compuesta por una confederación de *civitates*. Se encuentra casi la misma idea en muchos de los tratados políticos y legales del siglo XVI, y también en la corografía del Siglo de Oro.

Ésta es la problemática de la presente exposición, en la que pretendo examinar un género literario, el corográfico, a fin de entender la visión de España, o por lo menos, de Castilla, que puede ofrecer. Ha de quedar claro de antemano, en cualquier caso, que no se puede entender un género ni un texto literario de forma aislada. Es necesario relacionarlo, de una u otra manera, con unas realidades históricas, ya sean políticas, económicas, culturales o sociales. Es decir, me acerco al género corográfico entendiéndolo, por

---

* El texto de esta ponencia constituye una versión preliminar del artículo que he publicado, con el mismo título, en *Studia Historia. Historia Moderna* (Salamanca), XIII, 1995, pp. 47-59.

1 León de Arroyal, *Cartas político-enómicas al conde de Lerena*, ed. Antonio Elorza, Madrid, 1968, p. 204. La cita viene de una carta fechada en San Clemente, el 13 de julio de 1789.

2 Véase Pablo Fernández Albadalejo, «León de Arroyal: Del "systema de rentas" a la "buena constitución"», en sus *Fragmentos de monarquía*, Madrid, 1992, pp. 468-487.

utilizar la frase de Gabrielle Spiegel, como una «tabla de cera» impresa con varios mensajes que fueron importantes para las distintas *civitates* y comunidades a las que servía[3]. Tampoco quiero ser, sin embargo, demasiado funcionalista. Este género, como cultura en sí misma, tiene su propia dinámica, y de hecho la relación entre la corografía y las comunidades a las que servía no fue unidireccional. Si el género corográfico representaba una expresión cultural de los pueblos, también ofrecía a los pueblos un lenguaje que les permitía desarrollar a través del tiempo su propio sentido de identidad. El análisis de este lenguaje, y el de la relación entre el género corográfico y la sociedad española de la época moderna, forman parte de una investigación a largo plazo que tengo en marcha. Es un tema demasiado complejo para reducirlo al tiempo del que dispongo. Por todo ello, no me atrevo más que a compartir con Vdes. unos pensamientos preliminares sobre el carácter y desarrollo de un género literario que no ha atraído la atención que merece, ni a los hispanistas ni a los historiadores.

Poco empleado hoy, la corografía era un término bien conocido en la época moderna. Arranca de la *Geografía* de Ptolomeo, quien distingue entre la *geografía*, que «se ocupa únicamente de regiones y sus rasgos generales», y la *corografía*, cuyo objeto eran las particularidades, «hasta las localidades más pequeñas concebibles»[4]. Ofrece más o menos la misma definición Pedro Apiano, maestro de geografía del Emperador Carlos V y autor de un importante tratado de cosmosgrafía en el cual escribió que la corografía

> es la misma cosa que topografía, la qual se puede dezir traza de lugar, describe y considera particulares lugares por su parte, sin consideración ni comparación de sí mismos, ni dellos con otros. Empero con gran diligencia considera todas las particularidades y propriedades, por mínimas que sean, que en tales lugares se hayan de notar, como son puertos, lugares, pueblos, vertientes de ríos, y todas las cosas semejantes, como son los edificios, casas, torres, murallas, y cosas tales. El fin de la corografía es pintar un lugar particular, como si un pintor pintasse una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeza de un hombre.[5]

Entendida así, la corografía está muy próxima a lo que Covarrubias, en su *Tesoro*, refiere como *topografía*: «vale descripción de lugar», donde «descripción se ha de entender como la acción de narrar o señalar con la pluma algún lugar o caso acontecido, tan al vivo como si lo dibuxara» (*Tesoro, s.v. describir*). La «descripción», escribe Covarrubias, es «la tal narración o escrita o delineada, como la descripción de una provincia o mapa»[6].

Por ello, la corografía, en tanto que término técnico, se aproxima a una descripción detallada y muy particular de un cierto lugar. Como género literario, sin embargo, la corografía no es tan fácil de definir. En el Siglo de Oro es casi inseparable de las historias de ciudades; así el poeta y historiador real Lupercio Leonardo de Argensola, al

---

[3] Veáse Gabrielle Spiegel, «History, Historians and the Social Logic of the Text in the Middle Ages», *Speculum*, 65, 1990, pp. 59-86.

[4] Claudio Ptolomeo, *Geographia*, Libro, cap. 1.

[5] Petrus Apianus, *Libro de cosmographia* (Amberes, 1548), cap. 4.

[6] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana* (1611), Madrid, 1979, pp. 457, 967.

principio del XVII, podía considerar las historias locales como «corografías»[7]. Hoy se conoce el género de historias locales bajo la rúbrica de «antigüedades y grandezas», una definición que convierte a cada corógrafo en anticuario. Era verdaderamente así en manos de autores como Luis Pons de Icart —historiador de Tarragona— o Rodrigo Caro, el famoso arqueólogo sevillano, pero por lo general es un error limitar la corografía solamente a la arqueología[8].

Es más exacto clasificarla, como hicieron los historiadores del siglo XVI, como «historia particular», un término que distinguía la historia de un lugar o de una provincia de la historia «general» o «universal», restringidas éstas dos últimas a obras de mayor alcance, como, por ejemplo, la *Historia General de España*, de Juan de Mariana. Sin embargo, la historia particular nunca se limitaba cronológicamente y solía tratar tanto de acontecimientos actuales como de la época romana. Lo mismo puede decirse de la corografía que, como género literario, consistía en una mezcla de descripción topográfica y narrativa histórica.

Así definido, el género corográfico estuvo de moda en toda Europa a lo largo del siglo XVI. Baste con pensar en las obras de Konrad Celtis en Alemania, o las de William Lambarde y John Speed en Inglaterra[9]. En España, el género se desarrolló en varias direcciones a la vez. En manos de cosmógrafos y geógrafos como Hernando Colón, Lucio Marineo Sículo, o Pedro de Medina, pronto se convirtió en grandes compendios geográficos, entre los cuales destaca el *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, escrito por Medina y dedicado al joven Felipe II. Impreso por primera vez en 1548 (una segunda edición, revisada por el matemático Diego Pérez de Mesa, apareció en 1595), la obra ofrecía descripciones corográficas de varios centenares de municipios españoles y portugueses a fin de presentar al príncipe los reinos que había de heredar. También, siguiendo los consejos del humanista e historiador Juan Páez de Castro a Carlos V, la corografía se incorporó a los grandes proyectos geográfico-históricos de Felipe II, donde servía como criada de la historia[10]. Se la encuentra en las *Relaciones Topográficas*, tanto de las Indias como de España; en el censo de vestigios arqueológicos realizado por Ambrosio de Morales, impreso con el título de *Las Antigüedades de España* (1575); y también, en el encargo, por parte de Felipe II, al pintor flamenco, Anton Van

---

[7] B. Leonardo de Argensola, «Sobre las cualidades que ha de tener un perfecto cronista», en *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, ed. Conde de Viñaza, Madrid, 1889, t. 2, p. 259.

[8] Luis Pons de Icart, *Libro de las grandezas y cosas memorables de la metropolitana, insigne y famosa ciudad de Tarragona* (Lérida, 1557); Rodrigo Caro, *Antigüedades y principado de la ilustríssima ciudad de Sevilla y chorographía de su convento jurídico o antigua chancillería* (Sevilla, 1634).

[9] Sobre la historia local británica, véase Stan Mendyk, «Early British Chorography», *Sixteenth-Century Journal*, 17, 1986, pp. 459-481, y del mismo autor, *Speculum Britannae: Regional Study, Antiquarianism and Science in Britain to 1700*, Toronto, 1989. Para Francia, véanse Claire Dolan, «L'identité urbaine et les histoires locales publiées du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle en France», *Canadian Journal of History*, XXVII, 1990, pp. 278-298 ; y Myriam Yardeni, «Histoires de villes, histoires de provinces et naissance d'une identité française au XVI^e^ siècle», *Journal des Savants*, janvier-juin 1993, pp. 111-134. Para Alemania, véase Gerald Strauss, *Sixteenth-Century Germany and its Topography and Topographers*, Madison, 1959.

[10] Juan Páez de Castro, «De las cosas necesarias para escribir historia», *Ciudad de Dios*, 28, 1892, pp. 601-610; 29, 1892, pp. 27-37.

den Wyngaerde, de pintar un serie de vistas topográficas de las ciudades principales de los reinos españoles[11]. Gracias a estos y otros proyectos de carácter semejante, se puede decir que la corografía, por lo menos durante el reinado de Felipe II, se puso al servicio de la Corona, uniéndose al equipo, ya formado por la arquitectura y la pintura, que había de dedicarse a la demostración de la grandeza de la monarquía austriaca.

Por otro lado, sin embargo, la corografía se adecuaba mal a la propaganda real. Como hemos visto, se orientaba, casi por definición, a las particularidades, a los detalles minúsculos de lugares pequeños, mientras que la monarquía austríaca, con sus aspiraciones imperiales, buscaba horizontes a una escala universal. Fue por esto por lo que los Austrias, con la excepción de Felipe II, prefirieron la historia, un género que, según las prácticas humanísticas de la época, se orientaba a los grandes temas de estado y ofrecía a los monarcas un campo más amplio para demostrar la importancia de sus gestas y las de sus antepasados medievales. También la historia, por lo menos la que hacían sus mejores intérpretes, tenía un aspecto moralizante del que carecía la corografía, más volcada a la simple descripción. Aún más importante, especialmente para Felipe IV, eran las posibilidades propagandísticas que ofrecía la historia. Por consiguiente, no es sorprendente que la corografía recibiera escasa atención real después de la muerte de Felipe II. Ni las *Relaciones Topográficas* ni la *General corografía e historia de España*, un encargo hecho al cosmógrafo Andrés García de Céspedes por Felipe II, fueron editados. Por otro lado, la historiografía real experimentó, a lo largo del siglo XVII, su propio Siglo de Oro de la mano de escritores como Antonio Herrera y Tordesillas, Gil González de Ávila, el prolífico (aunque bastante mediocre) Andrés de Uztarroz y, finalmente, Luis de Salazar y Castro[12].

No obstante, el rechazo de la corografía por parte de la monarquía no significó su fin. Al contrario, este género también experimentó su propia Edad de Oro, gracias al mecenazgo, no de reyes sino de ciudades y municipios cuyos gobernantes lo consideraron el medio ideal para mostrar al mundo sus propias grandezas. En este sentido, la corografía sirvió como contrapunto de la historia interpretada por los historiadiores al servicio de la Corona.

En sus primeras manifestaciones españolas, a fines del siglo XV, la corografía se distinguía poco de los panegíricos humanísticos de ciudades escritos en la Italia del Renacimiento. Sin duda, las obras más influyentes en este campo eran la *Roma Instaurata* y *Roma triumphans* de Flavio Biondo. La influencia de Biondo es particularmente evidente en la *Cordoba Descriptio*, una obra de 1485, quizás el primer encomio de carácter humanístico que existe de una ciudad española[13]. Pronto siguieron otras obras de la misma estirpe como, entre otras, la *Barcino* de Jeroni Pau, impresa en

[11] Se estudia este encargo en *Las ciudades del Siglo de Oro*, ed., Richard L. Kagan, Madrid, 1987.

[12] Sobre la historiografía real, véase mi estudio «Clio and the Crown: Writing History in Habsburg Spain», en *Spain, Europe and the Atlantic World*, eds. Richard L. Kagan and Geoffrey Parker, Cambridge, 1995, pp. 73-99.

[13] Se reproduce el texto de este encomio en M. Nieto Cumplido, *Córdoba en el siglo XV*, Córdoba, 1973. Existe, de fecha anterior, un escrito, en castellano, que es un fragmento de una descripción panegírica de Mérida, en B.N.M., Ms. 4235, fols. 184-185. Sobre este último texto, véase A. Gómez Moreno, *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, 1994, pp. 282-295.

1491; la *Oratio luculenta de laudibus Valentiae* de Alonso de Proaza (Valencia, 1505); y una *laudatio* parecida escrita sobre Burgos en 1512[14]. Todos estas obras, redactadas en latín, con ánimo más descriptivo que narrativo, hacían alarde de las multiples grandezas de unas ciudades presentadas como repúblicas en las que se sintetizaban los mejores rasgos de los tres modelos de ciudad ideal ofrecidos por Aristóteles, San Augustín y L. B. Alberti. De acuerdo con estas *laudationes*, cada ciudad había de ser autosuficiente, populosa y próspera, devota al extremo y llena de edificios singulares y gente noble.

Este tipo de género corográfico duró poco. A los elementos descriptivos y panegerícos se unieron pronto los históricos, rasgo éste que arranca de las crónicas urbanas de la Edad Media, de las cuales la de Boscà sobre Barcelona y la del jurado Garcí Sánchez sobre Sevilla, ambas de mediados del siglo XV, son buenos ejemplos[15]. Tales crónicas, que solían estar al servicio de los intereses políticos de los bandos en pugna, en vez de ofrecer una intrepretación histórica, es decir, objetiva o verdadera del pasado, infundían a las corografías el mismo espíritu polémico. Por ello las historias incorporadas a las corografías, ya sea para demostrar la antigüedad del municipio o su resistencia numantina a la invasión de los musulmanes, o para narrar las grandes gestas de sus ciudadanos durante la Reconquista o los servicios prestados a los reyes a través de los siglos, nunca fueron historias objetivas o desinteresadas. Al contario, ofrecían una visión del pasado que servía, de una u otra manera, a los intereses colectivos de la ciudad.

La primera obra corográfica que incorporaba estos dos elementos —el descriptivo y el histórico— es el *Epílogo de algunas cosas dignas de memorias pertenecientes a la ilustre y muy magnifica i muy noble i muy leal ciudad de Ávila*, una obra impresa en Salamanca en 1519 y escrita por el ex-cronista real, Gonzalo Ayora de Córdoba. Este pequeño libro carece de gran interés literario, pero es importante porque, como indica el título, Ayora sustituyó el latín de la *laudatio* humanástica por el romance, evidentemente con la intención de llegar a lectores no eruditos. Es más, el libro de Ayora marcó el inicio de una tradición; todas las demás obras corográficas que se imprimieron en la Edad de Oro también están escritas en castellano, incluso las que fueron redactadas en municipios de habla catalana o valenciana. También es importante la interpretación de la Edad Media que ofrece el *Epílogo*. En gran parte éste no es más que un catálogo de los servicios rendidos por los abulenses a la corona y de las mercedes y privilegios que los Reyes les otorgaron en recompensa. De esta forma, el libro ofrecía una interpetación de la historia de Castilla en términos de una relación recíproca entre Corona y ciudad, distinta de la mera recopilación de hechos reales ofrecida por los historiadores vinculados a la Corona. Casi todas las obras corográficas posteriores ofrecerán la misma lectura, que podemos calificar como lectura *contractual* de la historia medieval. En este contexto es

[14] La edición más reciente de la obra de Pau es *Barcino de Jeroni Pau*, ed. Josep María Casas Homs, Barcelona, 1957. Para Burgos, véase B.N.M., Ms. 18.729/19, *In Burgensis civitatis laudem Joanni de Velasco Castellae Conitistable dicata.*

[15] Joan Francesc Bosca, *Memorial històric*, ed. J. Sobreques i Callico (Barcelona, 1977); *Los anales de Garci Sánchez, jurado de Sevilla*, ed. J. de Mata Carriazo, *Anales de la universidad hispalense* 14, 1953, pp. 3-363.

interesante notar que Ayora, un año después de escribir su libro, se unió al partido de las Comunidades en Ávila[16].

De todos modos, después del libro de Ayora, los eruditos de otras ciudades compitieron entre sí para redactar obras semejantes. El sevillano Luis de Peraza terminó su *Historia de Sevilla* en 1536, una mezcla de descripción topográfica e historia que exaltaba la «Sevilla Imperial», destacando la fundación hercúlea de la ciudad, y su refundación y reedificación cesariana[17]. Esta obra, un monstruo de dos tomos, nunca llegó a ser impresa. Pero, en la misma época, la corografía se hacía presente en obras de carácter regional, como la *Historia de Valencia*, de Pere Antoni Beuter, un libro escrito para conmemorar el tricentenario de la conquista de Valencia por Jaime el Conquistador[18], o la interesante *Descripción del reyno de Galicia* (1550), escrita por el Ldo. Bartolomé Molina, un oscuro canónigo de Mondoñedo, o, en referencia estrictamente urbana, la *Historia o descripción de la ciudad imperial de Toledo*, de Pedro de Alcocer, obra escrita antes de 1541 pero no publicada hasta 1554. Este libro se convertiría pronto en un texto de la máxima importancia para el desarrollo posterior del género corográfico español, pues estableció el modelo que habrían de copiar otros autores.

En el fondo, este modelo ofrecía un medio de demostrar las excelencias de cualquier municipio o lugar[19]. Incluía una descripción geográfica de la ciudad en la que se comentaba el emplazamiento, y retrataba la abundancia y fertilidad del paisaje circundante en términos paradisíacos. De esta forma, cada ciudad se convertía en una especie de edén en el que nunca había carestía ni enfermedad. También el modelo requería una discusión etimológica del nombre de la ciudad —en el caso toledano, a partir del hebreo— junto con otra sobre los orígenes más remotos de la ciudad, a fin de señalar su antigüedad —lo que, en sí, era un símbolo de su nobleza— y atribuir su fundación a Tubal, Hércules, o cualquier otro de los reyes míticos que Annio de Viterbo, por medio del Beroso, historiador caldeo, inventó para España a fines de siglo XV.

El modelo requería, asimismo, un capítulo sobre la importancia y los privilegios del municipio en tiempos de los romanos, algo que vinculaba estas obras con las corrientes humanísticas del siglo XVI y permitía a los autores demostrar (y algunas veces fingir) su pericia arqueológica. Seguía un capítulo sobre la conversión del municipio a la cristianidad, preferiblemente por mano del mismo Apóstol Santiago, una tarea que, a falta de pruebas históricas, era bastante problemática antes de que, a fines del siglo XVI,

---

[16] E. Cat, *Essai sur la vie et les ouvrages du chroniqueur Gonzalo de Ayora*, Paris, 1890. Referencias a la vida política de Ayora aparecen tambien en J. Pérez, *La révolution des «Comunidades» de Castille (1520-1521)*, Bordeaux, 1970.

[17] Del manuscrito nunca impreso *Antiquíssimo origen de la ciudad de Sevilla* se conservan varias copias en el Archivo Municipal de Sevilla, la Biblioteca Columbina y Capitular (Sevilla), la Biblioteca del Duque de Segorbe (Sevilla), y la Biblioteca Nacional. Se han reproducido varios extractos en Luis de Peraza, *Historia de Sevilla*, ed. Francisco Morales Padrón, Sevilla, 1979.

[18] Pere Antoni Beuter, *Primera part de la història de València*, Valencia, 1538 (ed. facsímil, Valencia, 1982). En 1548 apareció una edición castellana y la segunda parte, en 1550, fue escrita directamente en castellano.

[19] Una exposición bastante completa del contenido de estas obras se encuentra en Santiago Quesada, *La idea de ciudad en la cultura hispana de la edad moderna*, Barcelona, 1992.

el jesuita toledano, Jerónimo Román de la Higuera, compusiera sus famosos «falsos cronicones», atribuyéndolos a autores conocidos, como Flavio Dextro, Maximo y Luitprando[20]. Tales cronicones recibieron ciertas críticas, pero su éxito fue inmediato. Casi todos los eruditos municipales los acogieron con entusiasmo, pues ofrecían los datos que necesitaban para establecer, textualmente y según los últimos criterios de la historia verdadera, la llegada de Santiago a su municipio, así como los nombres de sus primeros obispos, mártires, y santos. Es por esto por lo que no se puede atribuir la «falsificación» de la historia española, como ha escrito Julio Caro Baroja, solamente a unos cuantos falsificadores como Jerónimo Román de la Higuera, ya que toda la sociedad, desde los eruditos de los pueblos hasta Felipe II, tenía un interés profundo en establecer su «antigüedad cristiana»[21].

Por la misma razón, copiando una vez más el modelo de Alcocer, los corógrafos demostraban poco interés por la época musulmana, o la presencia de judíos, mudéjares, u otras minorías en el seno de su ciudad. La historia de la Edad Media se reducía a poco más que a la Reconquista, o, como en el caso del libro de Ayora, a un mero catálogo de los servicios rendidos por la ciudad a la monarquía. En este sentido, el modelo obligaba a los corógrafos a edificar una imagen de la ciudad que la presentara como el vasallo fiel, que es siempre leal a sus señores, los reyes. Por ello mismo era necesario borrar o evitar la mención de los momentos históricos que, como las Comunidades, ofrecían una contra-imagen de la ciudad. Alcocer evitó este problema finalizando su narración en la época de los Reyes Católicos. Otros autores hicieron lo mismo, o, como en el caso de Diego de Colmenares, cronista de Segovia, utilizaron varias estrategemas casuísticas y rétoricas para disculpar a su ciudad por su participación activa en la rebelión[22].

Finalmente, el modelo de Alcocer incluía la imagen de la ciudad como un cuerpo místico, una *civitas* basada en los principios de caridad, piedad, y nobleza. Desde sus orígenes esta *civitas* se caracteriza por una cierta estabilidad, incluso inmovilidad: siempre es noble y fiel a sus señores, a pesar de los hechos de algunos, que suelen ser atribuidos o a extranjeros o al vulgo, es decir, a grupos que, por definición, no formaban parte de la *civitas*. Tal es el lenguaje que permitía a Colmenares disculpar a Segovia por su comportamiento durante las Comunidades de 1519-20, y que también permitirá a Diego Murillo, historiador zaragozano, afirmar que su ciudad fue fiel a la monarquía durante las famosas alteraciones aragonesas de 1590-91. Esta misma imagen de la ciudad como *civitas* mística permitía a los corógrafos demostrar, contra Botero, que el número de sus habitantes no es una medida adecuada para determinar la grandeza de las ciudades[23].

---

[20] El estudio clásico de estas obras es el de José Godoy Alcántara, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid, 1868 (ed. facsímil, Madrid, 1981), pero todavía no hay estudio moderno sobre la vida y obra de Jerónimo Román de la Higuera.

[21] Julio Caro Baroja, *Las falsificaciones de la historia*, Barcelona, 1991.

[22] Colmenares atribuyó la rebelión en Segovia al «ímpetu furioso del vulgo», a «la canalla», al «no haberse hallado en el alboroto no sólo persona noble pero ni aun ciudadano de mediano porte», Diego de Colmenares, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, Segovia, 1636 (ed. facsímil, Segovia, 1975), t. 2, pp. 182-183.

[23] Se difundían en España las ideas urbanísticas de Giovanni Botero, expuestas originalmente en su *Della ragion di stato* (1589), en el libro *Razón destado con tres libros de la grandeza de las ciudades*, trad. Antonio de Herrera y Tordesillas, Burgos, 1603.

El factor que más contaba, en su opinión, era la calidad de éstos, y sobre todo de su nobleza, postura que permitiría al Dr. Vicente Mares, autor de una historia de Chelva titulada *La Fénix Troyana* (Valencia, 1681), argüir que su *patria* era noble, aunque tenía una población de menos de 600 vecinos. Otros factores que se consideraban que contribuían a la grandeza y nobleza urbana eran la piedad y la caridad, cualidades demostradas a través de largas descripciones de los templos, ermitas, conventos, hospitales, y cofradías. La nobleza también se representaba a sí misma en los edificios públicos, mientras que el mundo rural quedaba casi en blanco. Es por esto por lo que no hay en la corografía española nada parecido al *Survey of London*, escrito por John Stow en 1598, obra que ofrecía, barrio por barrio, una descripción detallada del desarrollo urbano de la capital inglesa.

De este modo se conformó el modelo del género corográfico español, que duraría, con pocos cambios, hasta el siglo XVIII. Desde mediados del siglo XVI no dejaron de publicarse obras cuyos títulos variaban: *Descripción de...*, *Excelencias de...*, *Discursos histórico de...*, *Compendio* o *Resumen historial de...*, *Tratado de las antigüedades y grandezas de...*, *Trofeos de...*, *Anales* o *Crónicas de...*, y en algunos pocos casos, *Historia de...*, frase empleada solamente por autores como Juan Pablo Mártir Rizo, quien, en su *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* (1629), trataba de ofrecer algunas lecciones moralizantes sobre el papel de los privados en la monarquía. Cualquiera que fuera el título, las diferencias entre los distintos géneros históricos —historia, anales, crónica, décadas— eran cada vez más tenues: lo importante en realidad era la demanda por parte de los municipios, que querían tener a su disposición obras de este carácter.

Consideramos, por un momento, un contrato preparado por el ayuntamiento de Burgos en el año 1581. Echando de menos la falta de una historia parecida a la de Alcocer para Toledo, el ayuntamiento estableció una comisión histórica cuyo cometido era diseñar el tipo de libro que fuera más adecuado a la honra y a la reputación burgalesa. Con este propósito, la comisión encargó su redacción a Fray Gerónimo Róman, residente en Burgos e historiador ya conocido por su crónica de la orden agustiniana. El contrato era muy detallado, estipulándose, capítulo por capítulo, el contenido y la temática de la obra. Tan importante era el libro para la comisión que ésta no concedió a Román ni una gota de libertad de autor. A la postre, el libro nunca se llegaría a escribir porque la ciudad no consiguió permiso real para imponer un censo sobre sus proprios con el que pagar a Román[24].

En cualquier caso, la anecdota es ilustrativa de la importancia concedida a estas obras por las oligarquías urbanas representadas en los ayuntamientos. Si éstos no encargaban directamente tales obras, como en el caso burgalés, por lo menos ofrecían a los autores ayudas de costa y subvenciones de varios tipos. Un ejemplo de ello es el ofrecido por la ciudad de Huesca que, en 1619, pagó por la impresión de la historia de la ciudad escrita por Diego de Aynsa[25]. Mucha más activa fue la intervención del concejo de Murcia en

[24] Para este contrato, véase Burgos, Archivo Municipal, Libro de Actas, 12 de abril de 1581, fol. 113.

[25] Fray Diego de Aynsa, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquíssima ciudad de Huesca*, Zaragoza, 1619 (ed. facsímil, Huesca, 1987).

los *Discursos históricos de la ciudad de Murcia y su reino,* obra del humanista Francisco de Cascales, impresa por primera vez en 1622. Ya en el año 1608 se formó en el concejo una comisión para controlar el progreso de la obra. La ciudad facilitó la investigación de Cascales en los archivos municipales y también le proporcionó una lista de sus caballeros e hijosdalgo notables para su inclusión en la historia. Terminado el texto, el concejo subvencionó la impresión con una sisa especial y, finalmente, ofreció a Cascales el título de «cronista de la ciudad»[26].

Pocos ayuntamientos fueron tan involucrados en la producción de su propria historia como el de Murcia, pero los municipios en todas partes fomentaron la escritura de una historia local. De hecho, en el siglo XVII, estos libros se convertirían en un tipo de talismán que servía para fortalecer identidades locales y proteger la ciudad contra las reclamaciones de grandeza realizadas por otras ciudades. La publicación de estas historias, por consiguiente, aumentó, alcanzando su apogeo durante la primera mitad del siglo XVII. En torno a 1700, pocos fueron los municipios principales que no disponían de una obra de este tipo —Burgos era uno de ellos, aunque tenía varias en manuscrito— mientras que en Valencia había no menos de cinco; en Sevilla cuatro; en Zaragoza tres. Tambien es sorprendente el número y variedad de pequeñas poblaciones que disponían de sus propias obras corográficas, entre las que cabe señalar, a modo de ejemplo, *Grandeza, antigüedad y nobleza de Barco de Ávila,* escrito alrededor de 1620 por el escribano Luis Álvarez (aunque no impresa hasta 1652); *La verdadera relación y manifiesto apologético de la antigüedad de las Batuecas,* obra del presbítero Tomás González de Manuel, que trataba de las grandezas del pueblo de La Alberca; u otros relativos a lugares como Alcántara, Bujalance, Chelva, Elche y Vélez Málaga.

¿Quienes fueron los autores de estos libros? Ellos solían ser eruditos locales, que las emprendían, según ellos, por «obligación del amor de patria», o «para conservar la memoria» de las cosas dignas de saber de su pueblo. También había otras razones, más particulares, más políticas. Éste era el caso del *Tratado del patronato, antigüedades, gobierno y varones ilustres de la ciudad de Calatayud,* impreso en Zaragoza en 1598. Su autor, Miguel Martínez de Castro, confesaba haberlo escrito para demostrar que la ciudad merecía un obispado. Fernando Albia de Castro, por su parte, escribió su historia de Logroño, intitulada *Memorial y discurso político por la muy noble y muy leal ciudad de Logroño* (Lisboa, 1633), a fin de demostrar que la ciudad merecía voto en Cortes. También hubo clérigos que sólo querían representar a su ciudad como una *civitas dei,* una comunidad cristiana y, para ello, se fijaban en las descripciones de ermitas y santuarios locales, y en las biografias de sus mártires y obispos más destacados[27].

Pero cualquiera que fuera el fin específico de cada obra, el género compartía unas características generales. Sus criterios históricos se apartaban de los de la historiografía real en un punto fundamental. Esta última pretendía alcanzar cada vez más a la historia

[26] La documentación referente a este caso fue recopilada por Juan Torres Fontes, «Notas y documentos sobre el Licenciado Cascales», *Murgetana,* 23, 1964, pp. 61-76.

[27] Un ejemplo típico es la obra de Fernando Vera y Rosales, *Discurso histórico del origen, ocultación, hallazgo y culto de la milagrosíssima y antiquíssima imagen de N.S. de la Iniesta, sita en la iglesia parrochial de San Julián de Sevilla y las grandezas y excelencias de la misma muy noble y muy leal ciudad,* Sevilla, 1688.

verdadera, que trataba de rechazar los mitos y de emplear los documentos y otras pruebas para establecer la verdad histórica. La corografía tenía fines distintos. A muchos corógrafos no les interesaba usar un método crítico. Diego Murillo, por ejemplo, autor de una historia de Zaragoza impresa en 1616, admitía que empleaba la pluma no como un «instrumento para escribir sino como de lanza y escudo para rebatir golpes y pelear», es decir, defender la honra de la ciudad contra los que acusaban a los zaragozanos de sedición durante las alteraciones de Aragón de 1590-91[28]. En la misma línea, la comisión municipal establecida para revisar la historia de Segovia escrita por Colmenares se refería a la obra como «la historia de nuestra patria», cuyo fin era el recordar «las glorias de nuestros antecesores y ejemplo de los sucesores»[29]. Defender, glorificar, celebrar: las obras corográficas no eran historias *stricto sensu*, sino alabanzas, obras patrióticas, hechas para señalar, a través de la geografía y la historia, las excelencias y las características únicas de cada lugar.

Por supuesto, estas prácticas, esta tendencia a engrandecer la importancia de cada localidad, y por lo tanto, a disminuir la importancia de los demás, no pasó desapercibida. El historiador real, Bartolomé Leonardo de Argensola, criticaba a los cronistas locales que —decía— «se han despeñado y desacreditado por este amor de las patrias»[30], un amor que, según otros, conducía a muchos «disparates», como por ejemplo, la pretensión de Martín de Roa, historiador de Córdoba, de que las *Etimologías* fueran obra de un Isidoro cordobés y no hispalense. «Era [Roa] tan aficionado a Cordóba», escribió un crítico, «que casi le llegaba a pasar de las grandezas de las otras ciudades y de los santos y varones insignes de ellos»[31]. Sin embargo, y a pesar de estos críticos, Roa —seguramente uno de los «anticuarios» a los cuales Gracián describía como «materiales y mecánicos, sin fondo de juizio ni altanería de ingenio»[32]— era un autor muy solicitado. Después de publicar su libro sobre Córdoba, escribió otros parecidos sobre Écija, Málaga, y Jerez[33].

El desarrollo del género corográfico puede ser interpretado de varias formas distintas, cada una de las cuales tiene alguna razón de ser. En parte, por ejemplo, representaba la expresión literaria de la idea de la ciudad como la patria natural, el organismo o la comunidad a que cada ciudadano debía su fidelidad. Es lo que expresaba Bartolomé de las Casas cuando escribía: « Porque el reino no es la patria de la ciudad como lo es la ciudad del ciudadano [...] la ciudad está ligada al rey con vínculo más débil que el ciudadano con

---

[28] Diego Murillo, *Fundación milagrosa de la capilla angélica y apostólica de la Madre de Dios del Pilar y excelencias de la imperial ciudad de Zaragoza*, Barcelona, 1616.

[29] Colmenares. *Historia de Segovia*, t. 1, pp. 10-11.

[30] Leonardo de Argensola, «Sobre las cualidades que ha de tener un perfecto cronista», en *Obras sueltas*, p. 269.

[31] B.N.M. Ms. 8389, fol. 195, Rodrigo Caro a Juan Francisco Andrés de Uztárroz,

[32] Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. M. Romera-Navarro, Philadelphia, 1939, t. 2, p. 151.

[33] Martín de Roa, *De Cordoba in Hispana betica*, Lugduni, 1617, trad. *Antiguo principado de la España ulterior o Andalu*, Córdoba, 1636. También escribió *Santos Honorio, Estichio, Esteban, Patronos de Xerez de la Frontera: nombre, sitio, antigüedades de la ciudad*, Sevilla, 1617; *Málaga y su fundación, su antigüedad eclesiástica y seglar. Sus Santos*, Málaga, 1622; *Écija. Sus santos, su antigüedad eclesiástica y seglar*, Sevilla, 1629.

su ciudad o patria»[34]. Por otro lado, dada la importancia de las genealogías nobilarias incluidas en las obras, el género representa sobre todo la voz, el medio de expresión de las oligarquías urbanas que, en el proceso de la consolidación de sus poderes dentro de los ayuntamientos durante los siglos XVI y XVII, acudían a la historia como ayuda en esta tarea. El problema también puede plantearse en términos políticos en vez de sociales. Desde este punto de vista, el género defendía, tal y como ya he señalado, la autonomía y la importancia de las ciudades frente a una monarquía que amenazaba sus fueros tradicionales. Finalmente, se puede considerar el género en términos intertextuales, entendiéndolo como la respuesta a una historiografía real en la que los municipios —es decir, el reino— sólo desempeñaban papeles secundarios y muy limitados en comparación con el de los reyes. En este sentido, el género invertía el enfoque de la historia española, convirtiendo lo que en principio fue una recopilación de gestas reales en una producción historiográfica que privilegiaba las de las ciudades y, sobre todo, las de sus familias nobles. La consecuencia de todo ello era que los ayuntamientos se apropiaron de la corografía para sus propios fines, en la medida en que les garantizaba un *espacio* en la historia que los historiadores de la Corona les denegaban.

En este orden de cosas, debo insistir, con todo, en el hecho de que el lenguaje de las corografías no es de resistencia, de oposición entre los intereses del *país*, en el sentido inglés de la palabra, y los de la *corte*. Más bien, las corografías, a fin de defender las libertades urbanas, subrayaban la importancia de una relación recíproca, mutuamente provechosa, entre la monarquía y los municipios.

Por otro lado, tal como Richard Helgerson ha escrito en su interesante estudio sobre la corografía inglesa del siglo XVI, la *representación* equivale a la *diferenciación*[35]. Por ello, el género corográfico ofreció una visión del reino bastante distinta de la de la historiografía real. Ésta se orientó hacia una visión unitaria, casi homógenea de Castilla, en la cual el reino era poco más que un teatro para la demostración de la grandeza real. La Castilla bosquejada en las corografías es mucho más transparente, porque cada obra tiende a describir su municipio como un microcosmo, un núcleo aislado y único, o totalmente distinto de los demás. De hecho, apenas se nota en el discurso corográfico la existencia de las otras ciudades; todo se concentra en una, como si fuera un república independiente.

También, y esto es fundamental en mi argumentación de hoy, parece que estas obras, con su manera de relegar la monarquía al fondo del escenario histórico, hicieron poco para fomentar lealtades dirigidas al rey. Probablemente hicieron lo contrario, reforzando los sentimentos de aquéllos, como Cristóbal Sanz, autor de una recopilación histórica de las excelencias del pueblo levantino de Elche (1621), que distinguía entre la obligación a la *Patria* y la debida a la *Ley* y al *Rey*[36]. Este manifiesto a favor de la patria chica es precisamente lo que la corografía pretendía fomentar. Es por ello por lo que me gustaría

---

[34] Fray Bartolomé de las Casas, *De Regia Potestate*, ed. Jaime González Rodríguez, Madrid, 1990, p. 75.

[35] Richard Helgerson, *Forms of Nationhood: The Elizabethan Writing of England*, Chicago, 1992, p. 135.

[36] Cristóbal Sanz, *Excelencias de la villa de Elche*, Elche, 1664; el manuscrito se acabó en 1621.

saber que es lo que Arroyal había leído de este género antes de plantear su visión de una España confederada en repúblicas.

Esta cuestión de la lectura nos trae al último problema que quisiera plantear. ¿Quién leía estos libros? ¿Cuál era su público? ¿Qué importancia tenían dentro de las comunidades a las que intentaban servir? Salvo algunas publicaciones recientes, no se conoce muy bien la historia del libro español. Los problemas del público de una obra, así como su recepción, son muy difíciles de resolver sin estudios detallados de bibliotecas, tiradas de ediciones, su distribución, etc.[37].

De todos modos, estas obras corográficas parece que interesaron varios tipos de público, tanto dentro como fuera del lugar en cuestión. Se conoce, por ejemplo, que llegaban a la Corte, pues el índice realizado en 1637 de los libros conservados en la torre alta de Alcázar Real de Madrid indica que el rey coleccionó por lo menos un ejemplar de casi todas las historias municipales[38]. Por otro lado, parece que la mayoría de estas corografías circulaban poco al margen de círculos de eruditos y de historiadores. Se imprimían en ediciones únicas, y en tiradas relativamente cortas de alrededor de unos quinientos ejemplares. Tenían también mala distribución, salvo en algunos raros casos. Por ejemplo, el ayuntamiento de Cádiz mandó cincuenta ejemplares del libro *Emporio del orbe: Cádiz* (Amsterdam, 1690), escrito por Fray Jerónimo de la Concepción, a los consejeros de Madrid a fin de convencerles de que Cádiz, y no Sevilla, merecía el monopolio del comercio indiano. Pero este caso es más bien excepcional. Al igual que los libros impresos hoy en día por los ayuntamientos, las cajas de ahorros y las diputaciones provinciales, las corografías de los siglos XVI y XVII quedaron circunscritas a mercados bastante restringidos geográficamente. Los zaragazanos leían las historias zaragozanas, los sevillanos las sevillanas, estableciéndose así una tradición de lectura local que dura hasta hoy. Por lo tanto, se puede caracterizar el mercado de la corografía como un mercado localizado; cada libro se destinó a un minimercado —el municipio de que trató— en vez de un amplio mercado de alcance nacional.

Lo que ocurría en estos minimercados puede reconstruirse con lo sucedido cuando Albia de Castro publicó su *Memorial y discurso político de Logroño*, en el año 1636. El autor presentó su libro al concejo municipal por iniciativa propia, y éste nombró de inmediato una comisión para agradecerle su trabajo. El concejo mandó también que se depositara un ejemplar de libro en el archivo municipal, y que «se [repartieran ejemplares del mismo] entre los caballeros regidores y cabildos y personas ilustres de la ciudad»[39].

Si este caso es representativo —y, en mi opinión, lo es— todo parece indicar que la corografía, fiel a sus fines intelectuales, no buscaba una clientela amplia sino que intentaba cultivar e instruir a la que tenía cerca, sobre todo una clientela de ilustres locales que podían identificarse con la *civitas* retratada. Al mismo tiempo, es importante reconocer que esta clientela no estaba necesariamente circunscrita a las élites muncipales. Por supuesto, no pretendo decir que todos los obreros y artesanos leyeran estas obras

---

[37] Una aportación importante en este campo es la obra de F. Bouza Álvarez, *Del escribano a la biblioteca*, Madrid, 1993.

[38] B.N.M. Ms. 18.791. Debo esta cita a la amabilidad de Fernando Bouza Álvarez.

[39] Albia de Castro, *Memorial y discurso político*, en el prólogo.

—aunque hay ejemplos de artesanos, tenderos y otros de estirpe humilde que escribían libros de tal carácter, como Luis López, conocido por sus críticos como el «pastelero de Zaragoza» y que escribió una historia de aquella ciudad[40].

Pero no era necesario leer estas obras para absorber su mensaje. Había, por ejemplo, eruditos que utilizaban el púlpito para explicar el contenido de estos libros al público iletrado, y de hecho, la corografía de Tudela, escrita por Joseph Conchillos e impresa en Zaragoza en 1666 con el título impresionante de *Propugnáculo histórico y jurídico, muro literario y titular*, empezó como una serie de sermones predicados en la colegiata de aquella ciudad. Y si el púlpito no servía, siempre podía recurrirse a fiestas conmemorativas en las que los lienzos pintados, los arcos, los carros triunfales y las representaciones teatrales llevaban al público casi los mismos mensajes históricos que un lector podía encontrar en las páginas de las corografías[41]. Es como si las obras corográficas que he estudiado hoy sirvieran como maestros, que enseñaban a los vecinos de cada ciudad la manera de integrarse en la *civitas* en la que vivían. Les ofrecían tanto un lenguaje para expresar su propia especificidad respecto a los demás, como una historia con la que pudieran identificarse. Esta historia, como espero que haya quedado claro, era la suya propia, mientras que la de la monarquía quedaba en la sombra, oscurecida por la brillantez emanada de una patria chica que sería, según Arroyal, el cimiento de la España del futuro.

---

[40] Luis López, *Tropheos y antigüedades de la imperial ciudad de Zaragoza*, Barcelona, 1639.

[41] Véase, por ejemplo, las historias «pintadas» en los altares callejeros de Valencia durante las fiestas celebradas en honor de la reconquista de 1238. Están recopiladas en Marco Antonio Orti, *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, Valencia, 1640 (ed. facsímil, Valencia, 1985).

Retablo de máscaras gitanescas

Carmelo Lisón Tolosana
Real Academia de Ciencias Morales y Políticas

No puedo menos, al iniciar estas palabras, de agradecer la invitación oficial que se me ha hecho a participar en el III Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro». No es sólo un inmerecido honor; me brinda, además, una excelente oportunidad para traspasar endebles fronteras académicas y ser estimulado por la riqueza y fertilidad de una disciplina humanística de tan sugerente potencialidad para la mía. Son, sin duda, estas *pièces d'occasion* las que nos hacen repensar las diferencias y, por implicación lógica, las similaridades y convergencias entre conjuntos o universos científicos afines pero distintos.

Toda diferencia constituyente y específica se distingue y caracteriza, esto es, adquiere su perfil y talante único precisamente al contrastarla con aquello con lo que comparte un género próximo, en nomenclatura escolástica. La diferencia que realmente hace diferencia engloba semejanza. Concretamente, mi Antropología está saludablemente contaminada por la teoría y crítica literaria, medra con el virus doblemente positivo de la historia y de la filosofía y se robustece con transfusiones semántico-semiológicas y hermenéuticas. En el interior de esta configuración humanística total hay ciertamente diferencias, es decir y copiando al *Diccionario de Autoridades*, «diversos modos de tocar un mismo tañido» o, si se prefiere, *diversa ratio et modus* de acercarnos desde una heterología de partes a idéntico ámbito y complejo denominador común: lo humano, meta en la que todos nos encontramos.

Voy a bosquejar esquemáticamente el gitano-tipo, vocablo hidra, en su modo histórico-cultural y valor posicional, desde la Antropología y, por tanto, en su contexto social y a través de sus máscaras pragmáticas, jurídico-religiosas y simbólico-alegóricas con las que fue disfrazado en el período barroco. Formulaciones mentales todas que invitan a reflexionar sobre aspectos constitutivos, persistentes de nuestra común condición; conjuntos significantes que traen a primer plano el potencial trágico de la

Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, I, Toulouse-Pamplona, 1996

necesaria y difícil convivencia humana. Sólo la razón puede reconciliar, armonizar, unir lo heterogéneo y, finalmente, ayudada por la emoción, mitificar, poetizar.

I

Parece ser que el pueblo gitano, de origen no indoeuropeo sino emparentado con los drávidas y monkhmeres, tuvo su cuna en el Noroeste de la India; parece ser también que debido a sus hábitos y costumbres diferentes (eran montañeses errantes, amantes de la magia y de lo ajeno, bullangueros músicos y expertos danzarines, astutos y hábiles traficantes en caballos) fueron estigmatizados por los indoeuropeos de casta elevada con la palabra sánscrita *paishatscha*, equivalente a demonio o espíritu del mal. Si esto, como parece, es así, este pueblo peregrino y extraño viene, desde el principio, marcado por el Otro y para el Otro por comportamiento y valores en conjunto negativos y adscrito a la casta inferior, al grupo social más bajo. Su peculiar manera de ser contrasta y separa, la especificidad que los define los enfrenta a todos aquellos con los que, en sus interminables andanzas, entran en contacto. Son extranjeros, apátridas, misteriosos y enemigos en potencia[1].

Crónicas bizantinas de principios del siglo IX los localizan ya en Anazarbos (Cilicia); de Bizancio pasaron a Egipto. En 1322 eran conocidos en Creta y unos años más tarde en Corfú. Acampan en Valaquia en 1370 y comienzan a dejarse sentir en 1417 en Alemania desde donde alcanzan Suiza en 1418, Bolonia y Forli en 1422 y un poco más tarde Roma, el Sur de Francia y París (1427). A España debieron llegar a comienzos del siglo XV; el rey aragonés Alfonso V el Magnánimo (1394-1458) les permite recorrer el reino por tres meses según un documento fechado en enero de 1425 y Juan II de Castilla (1405-1454) se muestra también benévolo con las primeras oleadas gitanas que llegan a Castilla. ¿A qué se debe esta cortés y hospitalaria recepción otorgada a unos extranjeros vagabundos? Vale la pena dedicar unas líneas a la estrategia gitana del encuentro partiendo de la narración de su llegada a París (1427) por ser la primera cronológicamente que conozco y porque puede servir para establecer una base comparativa con lo que sucedió en Barcelona veinte años más tarde pues es posible que en ambos casos se trate del mismo grupo gitano. Resumo:

> Llegaron a París doce penitentes... un duque, un conde y diez hombres, todos a caballo, que se decían buenos cristianos, procedentes del Bajo Egipto. Aseguraban... que antes también habían sido cristianos, que éstos les habían sometido... y que los habían hecho convertirse o morir a los que se rehusaban... Algún tiempo después de haber ellos abrazado la fe cristiana, los sarracenos los asaltaron, se rindieron... y volvieron a ser sarracenos.
>
> Ocurrió, más tarde, que... el emperador de Alemania, el rey de Polonia y otros señores, enterados de que habían procedido con tanta falsía al abandonar... [la]... fe, los atacaron y

[1] Sobre éste he escrito en *Viaje por la antropología del extranjero*, en prensa. En cuanto a los gitanos la bibliografía es amplia; sugiero, para comenzar, J. Bloch, *Les Tziganes*, París, 1960; F. Castillo, *Los gitanos*, Zaragoza, 1959; S. Wolf, *Großes Wörterbuch des Zigeunersprache*, Manheim, 1960; G. Webb, *Gypsies, the secret people*, Londres, 1960; Pott, A.F., *Die Zigeuner in Europa und Asien*, Halle, 1844-45 y F. Vaux de Foletier, *Mille ans d'histoire de tsiganes*, París, 1970.

vencieron con facilidad... El emperador y los demás señores... decidieron que en lo sucesivo los vencidos no poseerían tierras en su propio país, hasta que el papa no consintiera en ello, para lo cual era conveniente que fueran a ver al Santo Padre a Roma. Hacia allá marcharon todos... con gran sufrimiento de los niños. Al llegar hicieron confesión general de los pecados... El papa les ordenó, como penitencia, que durante siete años consecutivos anduvieran por el mundo sin acostarse en lecho. Como ayuda de gastos dispuso que todo obispo o abad... les dieran por una sola vez diez libras tornesas; les entregó cartas para los prelados de la Iglesia... y les dio su bendición.

[Llegaron a París en agosto de 1427.] El día de San Juan... llegó el resto de esta gente, a la que no se dejó entrar en la ciudad... se les alojó en la Chapelle Saint-Denis. No eran en total... más de cien o ciento veinte personas...

Durante su estancia en la Chapelle hubo tal afluencia de gentes de París... y de los alrededores... deseosas de verlos como jamás la hubo... Bien es verdad que tanto muchachas como varones eran más astutos que nadie. Casi todos tenían ambas orejas perforadas y llevaban en cada una de ellas uno o dos aros de plata; decían que en su país era signo de nobleza.

Los hombres eran muy negros, de cabellos crespos, las mujeres las más feas y oscuras que puedan verse. Todas tenían el rostro surcado de arrugas, cabellos negros... y vestían una vieja manta muy ordinaria, prendida al hombro... y bajo esta prenda... un pobre corpiño con una camisa. Eran, en suma, las criaturas más miserables que jamás se hayan visto en Francia. A pesar de su pobreza, había entre ellos brujas que adivinaban, examinando las líneas de la palma de la mano, lo que a uno le había ocurrido o había de pasarle. Con sus afirmaciones trajeron dificultades a varios matrimonios, pues le decían al marido: «Tu mujer te ha engañado» , o... «tu marido te es infiel». Lo peor era que mientras hablaban a los curiosos, ya por arte de magia... ya sea por obra del enemigo que está en el infierno o por hábiles manejos, les vaciaban de dinero la bolsa... según se decía. A la verdad, yo estuve en el lugar tres o cuatro veces para hablar con ellos y nunca advertí que hubiera perdido una moneda, así como tampoco los vi que adivinaran por medio de las manos... Eso se afirmaba por todas partes... tanto que la noticia llegó hasta el obispo de París, quien fue en persona al lugar llevando consigo a un eclesiástico... Éste... les echó un buen sermón, excomulgando a quienes... hubieran practicado tal adivinación o creído en ella. Al final tuvieron que marcharse.[2]

El texto del burgués de París puede considerarse como paradigmático; por una parte tiene la viveza de la inmediatez: la curiosidad le incita a ver de cerca y observar con atención a esa gente extraña que sin aviso llega a la ciudad; nos da su testimonio inmediato y directo y explora lo visual y lo verbal. Por otra, el texto alude a que el grupo venía precedido por rumores y afabulación —«segun se decía»— que él no puede comprobar. Por tratarse de un contingente de personas desconocidas, diferentes y extrañas no se les permite el acceso a la ciudad; se les aloja fuera, pero en sagrado. El extranjero desconocido repele y fascina a la vez; atrae a la gente que se desplaza en masa para observarlos de cerca, pero quedan defraudados. La particularidad de la situación viene

[2] El texto proviene del conocido *Journal d'un bourgeois de Paris* que he leído en la compilación de T. San Román, *Entre la marginación y el racismo. Reflexiones sobre la vida de los gitanos*, Alianza, 1986. Viene en el capítulo I, «Evolución y contexto histórico de los gitanos españoles», de M. H. Sánchez, pp. 16-17; lo relativo a Barcelona pp. 20-21.

realzada en el texto por breves pero coloridas pinceladas etnográficas objetivas (la tez, los ojos, los cabellos, el atuendo, la presentación corporal y el aspecto general) que, unidas a evaluaciones morales negativas (manejos, astucia, engaño, latrocinios), demuestran la importancia de lo pequeño y minúsculo al forzarle a integrar un conjunto significante moral que compone algo así como un primer retrato robot negativo del gitano-tipo.

No tengo noticia —pero para un antropólogo hubiera sido fascinante— de la existencia de una narración que refleje directamente el modo de ver de aquel gitano, esto es, la experiencia parisina que ellos tuvieron, los significados culturales ajenos que entrevieron y su actividad interpretadora; pero si aplicamos el fonendoscopio antropológico, y aunque no podamos leer las entrañas del pasado ni oír sus prístinas voces, podremos, al menos, escuchar murmullos sin duda tamizados y ecos ciertamente lejanos pero premisas ambos de veracidad y objetividad cultural. Efectivamente: el texto parisino reproduce algo así como la tarjeta de presentación del grupo, concisa por tanto, pero grávida de significación en su estratégica expansión cumulativa en la que todos los términos son relevantes en virtud de su relación con el todo moral. Se presentan en París aureolados de una bien conformada narración etiológica que les hace atrayentes a la cristiandad europea de la época: son de origen ducal, condes y nobles, grandes señores, lo que inmediatamente les clasifica en una bien definida y aceptada jerarquía prestigiosa tardomedieval. Profesan la verdadera fe después de haber vuelto al redil, lo que, en golpe certero, los codifica como pecadores arrepentidos y penitentes dignos de respeto y, como peregrinos a lugares santos, acreedores de hospitalidad (se les alberga en espacio santo según norma de la época) y merecedores de limosna.

Pero el mito fundacional va todavía más allá en su lógica efectiva; al darse cuenta de que cruzan fronteras y penetran en otro sistema de coordenadas valorativas con regímenes y programas culturales diferentes, no sólo se adaptan, al menos externa y sagazmente al Otro, y se hacen, al menos parcialmente, Otro narcotizando cuidadosamente su especificidad cultural; como el compartir un espacio con el Otro y del Otro exige contacto necesario y relación forzosa, se proveen —una vez más reproduciendo con destreza al Otro— de órdenes, cartas y letras nada menos que de Su Santidad el Papa y de documentos no sólo de importantes señores sino de reyes y hasta del mismísimo emperador. Salvoconductos, avales y pasaportes que en la monárquica sociedad cristiana renacentista les franqueaban las puertas de toda Europa occidental. La estructura semiótica de la narración los reviste de una máscara precisa y atrayente, bien articulada y coherente, de digna belleza, inmejorable a nivel moral. Encubre también un alto coeficiente de inteligencia y «astucia» (en este caso flexibilidad mental y pragmática sinuosidad en la virtud) que vieron o les atribuyeron los parisinos a todos ellos en cuanto grupo («tanto muchachas como varones»).

Si seguimos desmontando el texto burgués veremos que la adjetivación de agudeza y presteza gitanas forma parte también de un campo semántico o repertorio de acusaciones que los codifica negativamente: «muy negros», «feos», «oscuros», «con arrugas», «mal vestidos», «miserables», «brujo-hechiceros» con posible pacto demoníaco, «magos» y «ladrones» son parte de un vocabulario moral que los contrapone a blancos, elegantes, dignos etc., atributos, obviamente, de los payos. Si tenemos en cuenta los castigos de los ladrones y las hogueras de brujas que con su humo ensombrecieron toda Europa en el

siglo XVI, nos percataremos de la repugnancia y rechazo que causaban las manchas oscuras de la máscara que el parisino cuelga al gitano. Ahora bien, el flujo de interacciones no acaba aquí: la simultaneidad de las dos máscaras provoca, desde el principio, una ambigüedad inquietante, una indeterminación de cualidades definitorias y de relaciones pragmáticas: no se les permite el acceso a la ciudad pero se les provee de techo sagrado; se les ayuda pero se les mantiene a distancia, fascinan y decepcionan. ¿Son, realmente, cristianos y peregrinos, nobles y gentes de bien o simples vagabundos pordioseros, abocados, por su modo errante de vida, al engaño y al robo? A nuestro narrador parisino le resulta difícil vestirlos con un único traje cultural; no sabe qué pensar.

El grupo gitano, todo grupo gitano, en realidad, parece viajar en el siglo XV escudado por esta narración etiológica orgánicamente bien articulada. Esos mismos patéticos duques y condes y esos pintorescos grandes señores que salieron de París, o equivalentes gitanos de algún otro contingente, llegaron a las puertas de Barcelona en junio de 1447. Venían, contaban a los vecinos, del Egipto Menor e iban recorriendo y visitando lugares santos. Una pluma catalana los ve de este modo penetrante y conciso pero rotundo: «Lo dia present entraren en la present ciutat un Duch e un Comte ab grant multitut d'Egiptians o boemians gent trista e de mala farga e methiense molt en devinar algunes ventures de las gens». El texto repite en sinopsis las características y propiedades, funciones y mensaje narrativas que ya conocemos, pero como se trata de un grupo andariego en contacto con escenarios y gentes cambiantes, energetizan la forma orgánica de la narración dotándola de cronotopología dinámica y adaptable; así a los catalanes les dicen que van camino de Santiago para venerar el cuerpo del apóstol, lugar distante y aserto, por tanto, difícil de comprobar. La versatilidad de elementos en la narración permite tener en cuenta situaciones diferentes, pueblos, momentos y espacios sucesivos sin afectar la invariable estructura lógica integradora. En 1460 las autoridades catalanas conceden salvoconductos a más condes y señores gitanos que capitanean grupos de hasta un centenar de personas, peregrinos también a Santiago. Dos de estos condes, don Martín y don Tomás, castellanizados ya en títulos y nombres, llegaron a Jaén con sus cartas de presentación donde fueron recibidos y agasajados por el condestable Miguel Lucas Iranzo; no es de extrañar que unos días después le visitara otro conde con su respectivo grupo. Dice la crónica del condestable:

> vino a... Andújar... un caballero... el Conde Jacobo de la Pequena Egipto, con su mujer... doña Loisa, y con hasta 50 personas... los cuales andaban así por el mundo, según decían y mostraban por ciertas letras, haciendo penitencia por mandato de nuestro muy Santo Padre...
>
> Era así porque entre otras letras traía una carta del... señor rey por la que... enviaba mandar a todos los grandes súbditos y naturales de estos reinos... le hiciesen todos honor y buen acogimiento, como por ser gente extranjera y andar como peregrinos en aquella manera, el... condestable les mandó recibir y aposentar... Y le hizo mucha honra haciendo comer al dicho conde y a la dicha condesa, su mujer, todos los días que en la dicha ciudad estuvieron con él y con la señora condesa su mujer, y mandando dar a todos los otros todas las cosas que habían menester.

> Y desde que hubieron allí estado cinco o seis días, mandóles ayudar de su cámara para que todas las ciudades y villas y lugares que en estos reinos estaban a su cargo... hiciesen todo honor y buen acogimiento. De todo lo cual el dicho conde y todos los que con él venían se partieron de él muy contentos y alegres, loándose mucho del señor Condestable...

Razones tenían para ello. La voz debió correr entre los numerosos «condes» y «peregrinos» compostelanos de tez morena y cabellos crespos que por el Pirineo y por el Mediterráneo llegaban a España, pues a los pocos días alcanzaba la hospitalaria Andújar y visitaba al dadivoso Condestable no ya un mero conde sino todo un duque con su séquito y parentela:

> Y dende quince días o poco más... [entró en] la ciudad de Andújar otro caballero que se llamaba el duque Paulo de la Pequeña Egipto con cierta compañía de hombres y mujeres, el cual asímismo traía cartas del rey nuestro Señor y letras del rey de Francia y de otros duques y grandes señores cómo andaba por el mundo haciendo peregrinación y penitencia. Al cual el dicho Condestable hizo mucha honra según la dignidad de su título ducal requería... E al tiempo que se hubo de partir le mandó dar su letra e ayudar para su viaje y camino, usando de aquella liberalidad que nunca a ninguno negó.[3]

La retórica narrativa reproduce, una vez más, los enunciados descriptivos y modales, parisinos y catalanes, ya señalados, pero subrayando esta vez no tanto el discurso cuanto el comportamiento, es decir, el *ethos* caballeresco y generoso de un provinciano señor feudal que atento y puntilloso con la jerarquía medieval a la que pertenece dramatiza las normas de cortesía y hospitalidad propias de su estado y correspondientes al del «duque» visitante; simplemente le hace honor y le da honra. Su morada mental tardomedieval y tempranorenacentista, más local y menos sofisticada que la parisina y barcelonesa, le lleva a comportarse como corresponde a un noble que conduce a su hueste, con sacrificio y penitencia, por interminables caminos inhóspitos en santa peregrinación a Compostela. No duda el Condestable de la veracidad del relato; el «duque» lleva cartas con un doble aval regio; cumple con su específico deber de clase; no permiten la duda las numerosas proposiciones atributivas del texto. Los sucesivos grupos gitanos han logrado ya aparecer revestidos de su selectiva máscara axiológica ante los andaluces. Diferencia, lejanía, piadosa penitencia, romeraje y nobleza de origen son los rasgos principales que la configuran y que, en conjunto, perduran hasta finales de siglo; narración etiológico-mítica que cultiva valores *ad hoc* y vocabulario congruente con un pueblo que vive por los caminos de la cristiandad europea.

Pero ni los fenómenos culturales son tan evidentes ni las máscaras tan unívocas; además de valores e ideales hay hechos que revelan crudeza moral, las esencias retóricas dan paso a las interacciones cuotidianas y los significados son inseparables de sucesos esporádicos y prosaicas realidades. No hace falta asediar los textos para descubrir otra

---

[3] A. López Meneses, «La inmigración gitana en España durante el siglo XV», texto que he leído en T. San Román (ed.), *op. cit.*, que recoge M. H. Sánchez en las páginas citadas. Los párrafos de la crónica del Condestable que reproduzco los copio de las pp. 21-22.

menos poética realidad: las divergencias, malentendidos, disputas, hurtos y reyertas con los aldeanos a cuya vera acampan no tardan en llegar. Como recorren las veredas y senderos de la península unos 2.500 gitanos vagabundos, aflora temprano el potencial conflictivo latente, y conforme avanza el siglo decrece la extraña novedad llamativa y se desdibuja la imagen romántica gitana que da paso paulatino pero imparable a la descarnada máscara jurídica que voy ahora a reseñar.

II

Llevaban ya casi un siglo los grupos gitanos rodando por los recios caminos de España vendiendo su imagen favorita cuando de pronto suena en la Medina del Campo de 1499 un aterrador golpe de gong: los Reyes Católicos ordenan en una Pragmática la «expulsión del Reino de todos los egipcianos que anduviesen vagando sin aplicación a oficios conocidos». En adelante tendrán que dedicarse a ocupaciones estables, asentarse en lugares o aldeas y servir a señores si quieren permanecer en el reino. Si se les sorprende sin oficio conocido y sin señor serán azotados y desterrados a perpetuidad; si reinciden se les cortará las orejas y por último, serán hechos cautivos si son apresados una tercera vez. Intento radical de secar la fuente de significado distintivo, de socavar el fundamento constituyente de la diferencia y de destruir de un golpe de pluma toda una *lebensform* característica y definidora. El documento priva al gitano por *fiat* regio, pura y simplemente, de las condiciones que estructuran su yo cultural, le fuerza a la convergencia o, más exactamente, a la asimilación en el interior de un todo más potente y extenso y, por tanto y en definitiva, a la desaparición. La Pragmática legislativa le impone a la fuerza la máscara del payo, del payo servil, lugareño y labrador; estamos en el *zeitgeist* austríaco de la limpieza étnica y de la homogeneización religioso-cultural: ni gentes errantes y sueltas, ni lenguas extrañas, ni trajes diferentes. La vida estable, productiva y ordenada jerárquicamente ha sido y debe ser en adelante la norma común y única, norma que no sufre el ultraje de la excepción y de la diferencia. Así lo reiteran Carlos el Emperador en Toledo (1539), Felipe II también en Toledo (1560) y corrobora y remacha Felipe III en junio de 1619 cuando decreta en frase contundente, aniquiladora y lapidaria, que en adelante los gitanos «no puedan usar del traje, nombre y lengua de gitanos y gitanas, sino, pues no lo son de nación, quede perpetuamente este nombre y uso confundido y olvidado»[4], maldición regia que borra del mapa jurídico hispano no sólo al judío y al morisco que ha expulsado, al indio ignorado y al pícaro agermanado, sino hasta el mismísimo nombre del gitano.

A partir del reinado de Felipe III principalmente, los documentos purificadores del *homo hispanus* subrayan, en primer lugar, la dimensión ético-moral que fundamenta y permite el rechazo del Otro, pero del Otro, en segundo lugar, en su compleja y unitaria multiplicidad, del Otro en bloque, en cuanto exponente de intolerable —pero rentable— diversidad. El *unum* barroco-espanol en su versión positiva oficial y dimensión ejemplar

[4] Tengo a la mano y cito estas disposiciones reales siguiendo la *Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo XVIII*, Editora Nacional, 1976, pp. 30 y ss. recopiladas por M. H. Sánchez.

moral se opone a los otros *plures* o subcultura negativa e inmoral que encuadra a vagos, holgazanes, a la germanía y cofradías de mendigos, al hampa transhumante, a delincuentes, rufianes y pícaros, a gitanos y extranjeros pseudoperegrinos limosneando. Esta ecuación barroca analógica pone de relieve cómo diferentes instrumentos pueden modular el mismo tema. La contraposición ética exalta, obviamente, al honrado y laborioso ciudadano encapsulado en un nosotros frente a la denigración del integrador Otro.

No es sólo al gitano al que se pretende fijar a un espacio concreto para que con un oficio tradicional ocupe una posición estable en la estructura social; los miles de pordioseros, trotamundos, miserables soldados licenciados, buscavidas y falsos peregrinos que pululan por la España de los Austrias, incompatibles en sus actuaciones e ideas con el sentir y modo de ver de la autoridad, componen un *totum* significante de población marginal y de peligrosidad social que es necesario controlar y atajar. Las nuevas figuras exóticas centran la preocupación regia y administrativa al reactivar viejos problemas de orden y de purificación ético-racial. Concretamente, una pragmática de 1528 expulsa de la Corte a todos aquellos que «no tengan señor»; Felipe II prohibió el uso de la concha por los peregrinos para evitar el abuso de los muy numerosos maleantes «concheros» que brujuleaban por pueblos y ciudades, y desde 1534 son numerosos los ordenamientos de ciudades que persiguen a vagabundos y mendigos[5]. El gitano viene inmediatamente subsumido por derecho propio en todas esas marginales categorías. Y en otra mucho más reprobable.

Efectivamente: la citada cédula que Felipe III extiende en Belem (1619) «para alivio de nuestros súbditos y vasallos» culpa a los «gitanos que andan vagando» de muchos de los «grandes daños... muertes, robos y hurtos» que continuamente se cometen en el reino. La ley promulgada por Felipe IV en 1633 es mucho más explícita en cuanto a homologación de tipos indeseables, catálogo de faltas y crímenes gitanos, defensa de la sociedad a su custodia y dureza represiva de la diferencia costumbrista y étnica. Parece reflejar, además, el común sentir de amplios segmentos de la población, lo que contribuye a reforzar y consolidar esta abominable imagen del gitano. Por su energía aglutinadora y configuradora de esta nueva y compleja máscara copio en extenso:

> Habiéndose entendido por diferentes informes y relaciones de algunos prelados, Corregidores y otras Justicias de mis Reinos, los grandes inconvenientes con que viven en ellos los gitanos, así en lo espiritual como en el gobierno temporal y que estos daños crecen cada día en perjuicio de la raza y seguridad pública, sin que hayan bastado los medios que se han impuesto desde el año de 1499,... deseando proveer de último remedio a punto tan importante fue acordado lo que por cuanto éstos que se dicen gitanos ni lo son por origen ni por naturaleza, sino que han tomado esta forma de vivir para tan perjudiciales efectos, como se experimentan y sin ningún beneficio de la República, que de aquí adelante ellos, ni otros algunos [segunda ampliación de la categoría], así hombres como mujeres... no vistan ni anden con traje de gitanos, ni usen la lengua, ni se ocupen en los oficios que

[5] C. Viñas y Mey, «Notas sobre la asistencia social en la España de los siglos XVI y XVII», pp. 177-216, *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, n° 48, 1971; las citas vienen en las pp. 184-195.

les están prohibidos y suelen usar, ni anden en Ferias, sino que hablen y vistan como los demás vecinos destos reinos y se ocupen en los mismos oficios y menesteres de modo que no haya *diferencia* [subrayo la palabra] de unos a otros.

Que... salgan... de los barrios en que viven con nombre de gitanos [medida desestructuradora espacial específicamente antigitana] y que se dividan y mezclen entre los demás vecinos y no hagan juntas en público, ni en secreto, y las justicias estén con particular atención a ver cómo lo cumplen y si se comunican o casan entre sí mismos y cómo cumplen con la obligación de cristianos...

Y para extirpar de todo punto el nombre de gitanos [nótese el deseo de erradicación total], mandamos que no se lo llamen ni se atreva ninguno a llamárselo y que se tenga por injuria grave [iteración con refuerzo de registros] y que ni en danzas ni en otro acto alguno se permita acción ni representación, traje ni nombre de gitanos... [si saliesen de sus lugares quedarán por esclavos del que los cogiere]...

Y porque se ha entendido que muchos gitanos [«salteadores... delincuentes»] andan en cuadrillas por diferentes partes del Reino, robando en despoblado y invadiendo algunos lugares pequeños con gran temor y peligro de los habitadores, damos... comisión general a todas las justicias... para que... proceda[n] a la prisión y castigo de los delincuentes y puedan salir de sus términos en seguimiento de ellos [única forma eficaz de perseguirlos en su continuo movimiento]...

Como tampoco este asalto jurídico, especialmente dirigido contra la minoría gitana, tuvo el efecto deseado, las autoridades de la Corte hicieron firmar a Carlos II la pragmática de 1695 en la que se vuelven a explicitar los justos motivos y gravísimas razones (el servicio de Dios, el bien de los reinos, el orden, quietud y seguridad de los pueblos, caminos, ferias y mercados, la frecuencia y gravedad de los delitos, etc.) para «expeler, y exterminar [nótese la radicalidad del verbo]... a los Gitanos como gente tan perniciosa». Ordena, primero, Su Majestad, el control de todos y cada uno de ellos por medio de una rigurosa estadística («registro» en la pragmática) en la que consten «sus nombres, edad y estado,... los hijos que tuviesen con los nombres y edades; y también sus oficios y modos de vivir y todas las armas que tuviesen... y los caballos, mulas o otros animales que tuviesen», datos todos de los que deberá haber una copia actualizada «en los libros del Ayuntamiento del lugar» en que residen. Para poder salir de los lugares en los que están avecindados necesitarán de una licencia de la autoridad. En cuanto a trajes, lengua, convivencia, barrios, etc., reitera este documento lo ordenado en los anteriores, pero contiene, además, un apartado nuevo que voy a señalar. Dice así:

Y para que no pueda haber duda en cuáles deban tenerse por Gitanos y Gitanas, para comprenderse en la disposición, y penas de esta Pragmática, declaramos que cualquier hombre, o mujer, que se aprendiere en el traje y hábito de que hasta ahora ha usado este género de gente, o [cambio de registro] contra quien se probare haber usado de la lengua que ellos llaman jerigonza, sea tenido por Gitano para el efecto referido; y lo mismo se entienda en aquellos contra quienes se probare la fama y opinión común de haber sido tenidos y reputados por tales Gitanos en los lugares donde hubieren morado y residido, deponiéndolo así a lo menos cinco testigos. [Las líneas siguientes resaltan la dificultad en las probanzas en robos, delitos, etc. debido a la «astucia» gitana].

Los autores de la pragmática estiman que si se ha de «exterminar» al pueblo gitano el problema de la definición del *tipo* es, sin duda, crucial, sobre todo teniendo en cuenta los muchos de entre ellos que posiblemente se hallen ya avecindados y probablemente también aculturados. ¿Cómo desenmascararlos? Tanto la redacción burocrática como el modo de las pruebas recuerdan la formulación y testificación propia de los procesos de limpieza de sangre. Es puro el que determina el tribunal. En este caso la definición objetiva étnica cede el paso a la opinión jurídica, el hábito a la apreciación, el parecer al ser, los hechos a la idea; figura metamórfica la del gitano. Bajo esta nueva óptica el gitano vuelve a formar parte de una categoría que revela un fragmento del *ethos* de una época. Nuevas formas de viejos demonios áureo-barrocos.

A principios del siglo XVII el espacio semántico de gitano estaba ya habitado por semas éticamente marcados. Sebastián de Covarrubias escribió en su *Tesoro*: «Gitano. *Quasi* egitano, de Egypto. Esta es una gente perdida y vagabunda, inquieta, engañadora, embustidora... ladrones manifiestos, que roban en el campo y en poblado... espías... [.]... las mugeres son grandes ladronas y embustidoras que dizen la buenaventura... [.]... en el comprar y vender, especialmente bestias, tiene[n] mucha solercia e industria... agudeza o presteza». Este holograma del gitano sigue vigente hoy, casi cinco siglos después, como *ens realissimum*. A ello han contribuido, además de los informes, pragmáticas y cédulas reales, los numerosos *Discursos* y escritos de juristas, teólogos, arbitristas, corregidores, las consultas al Consejo de Castilla, etc., todos los cuales consiguen, en poderoso efecto-paralaje, acercarnos a, y reproducir, idéntico núcleo significante, pero desde ángulos y diferentes direcciones oblicuas.

El catedrático Sancho de Moncada publicó en Madrid en 1619 un discurso titulado *Expulsión de los gitanos*, dirigido a Felipe III de «milagroso talento... en expulsiones», para suplicarle que libere a su reino de ellos. Las razones que aduce para su expulsión constituyen un elenco de apreciaciones subjetivas, recopilación de textos previos, de algún hecho concreto, de evaluaciones socio-morales, afabulación y fantasiosas representaciones colectivas que reproducen un esquema de preocupaciones, *desiderata* y valores vigentes, a un determinado nivel ciudadano, en una etapa de crisis. Para este escritor[6], los gitanos (si lo son realmente, pues se les han añadido muchos zánganos hispanos, gentes sin ley ni religión) son extranjeros dañosísimos, espías, gente ociosa, inútil y vagabunda, «sin comercio, ocupación ni oficio», que sólo sirven para «chupar y talar los reinos»; imitan a los lobos que roban y huyen. Las gitanas son «públicas rameras». Como ni ellos ni ellas tienen nicho, rol o función aceptables y estables, no hay casilla ciudadana honorable para definirlos. Saquean ciudades, roban niños que después venden en Berbería y engañan a los pobres labradores en ferias y mercados.

Cambiando de tercio, Sancho de Moncada ve también a los gitanos como «encantadores, adivinos, magos, quirománticos, que dicen por las rayas de las manos lo futuro, que ellos llaman buenaventura», de todo lo cual resultan «grandes errores y credulidades supersticiosas, grandes hechizos y muchos, y graves daños espirituales y corporales». La lista de epítetos repite, encadenados, todos aquellos que común y

---

[6] Este *Discurso* lo he leído en la edición de J. Vilar, Madrid, 1974, pp. 211-226, titulada *Restauración política de España*.

paratácticamente acumulan los sintagmas de carácter mágico en la época; retórica más que objetividad, imaginación de la realidad. Nuestro teólogo los ve además, y según era de esperar por su profesión, como «herejes,... Gentiles idólatras, o Ateos, sin religión alguna... de pocos se sabe que bautizen sus hijos; no son casados, antes se cree que tienen las mujeres comunes; ni usan dispensaciones ni sacramentos algunos, imágenes, rosarios, bulas; no oyen Misa,... jamás entran en las Iglesias... [Son] lobos... enemigos de la Iglesia». Este conjunto significante, bien trabado en cuanto al idioma cultural, lleva en línea recta a la conclusión final: «es [de] derecho» expulsarlos porque «causan escándalo, daño a los buenos súbditos, peligro al Estado, y sobre todo deservicio a Dios Nuestro Señor», modo narrativo en el que predomina no tanto la substancia (los gitanos no tienen mujeres en común, etc.) cuanto la fuerza doctrinal y en el que afloran modos de poder y dominio en las sucesivas formas de presentación (imposición de máscaras) que a su vez reflejan un modo común de pensamiento e imaginación, producto de momento, espacio, creencia y suceso.

El opúsculo *Discurso contra los gitanos* (1631) de Juan de Quiñones, alcalde de Casa y Corte, muestra la múltiple realidad social determinante en operación. Encargado de esclarecer un caso de robo, prendió y ahorcó a unos gitanos. En su descripción repite, cargando los tintes negros de las máscaras, lo que ya era creencia y opinión pública: los gitanos son caníbales, hechiceros, sortílegos, ateos que no saben las oraciones ni entran a la iglesia; viven en cuevas y parajes deshabitados y aparean a capricho. Por sus vicios, robos, motines y asesinatos constituyen, con la demás gente facinerosa que se les junta, una plaga para la sociedad y un peligro para el Estado. Han intentado saquear Logroño (lo intentaron hacia finales del siglo XVI) con ocasión de una pestilencia; en cuadrillas, a veces muy numerosas, merodean y roban por Aragón y Castilla y en Aranda de Duero los vecinos se han tenido que armar, en diferentes ocasiones, para defenderse y echarlos del término[7], etc. En otros discursos o memoriales de la época que escribieron Salazar de Mendoza, Navarrete, Solórzano, Fr. Pedro de Figueroa, Pedro de Villalobos, Pérez de Barrio y otros, aparecen invariablemente los gitanos como ociosos, fraudulentos, rufianes, ladrones, fulleros, viciosos, ateos, hechiceros, etc., es decir, todos juntos y en compañía, fijan el repertorio de inmoralidad gitano. Cada texto es un eco del anterior sugiriendo en resonancia y cada lectura incita al lector a reactivar la tétrica imagen global y a añadirle variantes realistas, provocantes siempre a horror y repulsa.

El valor testimonial de teólogos, letrados, obispos, arbitristas, jueces y alcaldes, el propio de las Cortes en sus documentos (1610, 1619, 1639), el del Consejo de Castilla en los suyos (1633, 1674) y la fuerza de los papeles inquisitoriales avalados todos nada menos que por el de Su Majestad, desarrollan, corroboran y potencian el mismo discurso monológico, rico en significados emergentes. El común léxico denigrante articulado en una gramática negativa (*sin* comercio, *sin* ocupación, *sin* oficio; *no* son labradores, *ni* hortelanos, *ni* oficiales, *ni* mercaderes) produce a su vez una imagen profundamente negativa. El modo de decir de los textos, del Texto en realidad o del supertexto[8], la

[7] A. Domínguez Ortiz, «Los gitanos españoles en el siglo XVII», pp. 319-326 del *Homenaje a Julio Caro Baroja*, CIS, 1978; C. Viñas y Mey, *op. cit.*

[8] Se citan con frecuencia unos a otros.

persuasiva retórica embellecedora, sus potentes analogías (son lobos carniceros), indeterminaciones y ambigüedad («se ve cada día», «infinitos casos», «se cree que»), omisiones (en el Sur comienzan a avecindarse y tomar oficio), exclusiones (en Sevilla algunos se casan en la iglesia y bautizan a sus hijos), más la dignidad de la cita teológica, la autoridad política y recursividad jurídica hacían de los discursos, pragmáticas y consultas una fuente objetiva de significado político-moral que imponía condiciones, limitaba, canalizaba, dirigía y espoleaba el pensamiento y vuelo imaginativo del lector. Los textos multiplican los recursos formales (uso de la *amplificatio*), tejen conexiones (ociosos → ladrones → salteadores → espías → peligrosidad social y → estatal) y estallan en relaciones radiales acumulativas (como idólatras y ateos son: a) infieles, promiscuos, incestuosos, rameras → apartan a las casadas de sus maridos, pervierten a las doncellas; b) encantadores, hechiceros, adivinos, magos → propalan errores y credulidades supersticiosas, causan graves daños espirituales y corporales a los cristianos). Refieren además casos concretos, sucesos acaecidos en geografías y fechas bien delimitadas, voceados por testigos, autoridades y pueblo, sucesos y narraciones que confirman y apuntalan el paradigma conocido, todo lo cual hace sumamente improbable la posibilidad de la duda y del cuestionamiento. Al contrario, los modos predicativo y optativo de documentos, relatos y narraciones, leyendas, opinión y sucesos generan una estructura bipolar constitutiva (nosotros-ellos) o categoría sémica binaria a partir de la cual se intensifica la contraposición de dos sistemas axiológicos y se reafirman formas ideológico-discursivas que definen desigualmente los hechos y sucesos, lo que dificulta la construcción de puentes para un encuentro.

Pero hay algo más: la imagen gitana común en cuanto índice de densidad adjetival negativa y como condensación de proposiciones actitudinales perversas refleja los antivalores de la sociedad de los Siglos de Oro, esto es, con sus vidas segregadas y errantes y con sus códigos culturales diferentes y aun opuestos exhiben provocativamente universos de valor, sensibilidad y acción no sólo distintos sino rivales, antagónicos. Con sus valores conflictivos y opuestos, tercamente defendidos, lanzan un desafío, al menos implícito, a los valores —al menos *de dictu*— barrocos que no son considerados propios o específicos a tiempo y espacio, sino perennes, de siempre, como fragmentos de eternidad, los que dan sentido a la vida y fundamentan el Estado. Ideales transcendentes, acrónicas actitudes, creencias invariables y valores inmanentes e intemporales no pueden ser cuestionados por un grupo de miserables extranjeros vagabundos. En resumen: la infraestructura de presunciones barrocas más la retórica de atributos describen y categorizan al gitano-tipo en*mascará*ndolo social, política, religiosa, cultural y moralmente de tal forma que se le presenta como el enemigo del que necesariamente hay que protegerse física y espiritualmente expulsándolo. Ahora bien, máscara, antagonismo, texto, valor y significado adquieren un mayor relieve y un perfil más objetivo si los convertimos en actores en el teatro de la vida representado en la estructura de la comunidad.

III

Al llegar los primeros contingentes de gitanos a la Espana finimedieval presentaron a los lugareños en su haber algo así como una hoja en blanco, un vacío categorial; en cuanto grupo eran, desde luego, desconocidos, más bien raros e indescifrables pero, por lo mismo, llamativos y un tanto atrayentes. Debieron causar entre las gentes de los pueblos por donde pasaban y acampaban algo así como un efecto *moiré* de curiosidad y lástima, de admiración y pena, una sospecha de banalidad romántica, un doble sentimiento de atracción y repulsa, un contraste, en una palabra, de luces y sombras. Por ahí andaban unas gentes venidas de Oriente que no eran ni frailes mendicantes, ni beatas o beguinas, ni mendigos solitarios, ni soldados, ni aventureros; sí eran ciertamente cuadrillas de vagabundos, pero solidarios, exponentes de la rareza y de la variedad humana. Su condición de giróvagos era innegable, pero vagabundo equivalía en la época a holgazán, pordiosero y ladrón y más tarde a bandolero pues el vagabundaje fue endémico en Europa occidental desde el siglo XIV y el bandolerismo desde el siglo XVII. Pero tampoco parecían serlo; no cuadraban con el esquema. ¿Qué pensar de ellos? ¿Cómo conceptualizarlos y clasificarlos? Las categorías existentes y las definiciones conocidas no servían; eran gentes nuevas.

Traen documentos que les acreditan como peregrinos, personaje éste y categoría suficientemente conocido en la legislación medieval[9] y común y pintoresco por los caminos del Norte de España que llevaban a Santiago. No obstante, el peregrino andaba en solitario o en pequeños grupos unidos sólo por una meta y un ideal, sin lazos familiares; estos nuevos andantes acampan sin prisa en el romeraje, no practican cristiandad, van en cuadrillas numerosas endogámicas, fuertemente unidas, y apiñadas en torno a un jefe. Su presencia y paso dramatizan el valor de la sociabilidad itinerante, un modo de existencia colectiva sin raíces geográficas ni espacio estable y limitado. ¿Cómo un noble conde o todo un duque puede conducir por interminables caminos desconocidos a unos vasallos sucios, desarrapados y en tan miserable estado? La curiosidad, la duda y la ambivalencia debieron asaltar a los lugareños desde el principio y también, sin duda, la incomodidad y el recelo al observar que montaban su aduar a las puertas de la aldea, en el espacio propio y privado del vecindario.

La ayuda y limosnas dadas, según carta, a los devotos peregrinos gitanos al principio de sus correrías por tierras hispanas debieron dar pronto paso a sospechas más o menos fundadas, a prevención y abierta desconfianza. Las aldeas por las que merodeaban, aisladas y ensimismadas, eran más bien pobres en recursos, autosuficientes pero con un equilibrio económico precario; simplemente no podían ser muy generosos con viandantes desconocidos, los cuales, al no producir, tenían forzosamente que vivir del medio por el que pasaban y en el que acampaban. La convivencia, aun breve y temporal, con la diferencia amenazante tenía que ser sumamente difícil, siempre al borde de la explosión antagónica. El reducido espacio comunitario no podía tolerar el aumento demográfico proveniente de grupos extraños improductivos, curiosamente bien organizados e internamente solidarios; al contrario, el espacio se convirtió pronto en el

[9] E. Valiña, *Camino de Santiago. Estudio histórico-jurídico*, CSIC, 1971.

arriesgado escenario de mañas, tretas, ardides, engaños, fricciones, fechorías, hurtos y riñas provenientes de tensiones que iban desde las menores ocasionadas por perros hasta robos y reyertas terminadas en muertes violentas. Experiencias cuotidianas y generales que invirtieron pronto la inicial y benévola imagen gitana caricaturizándola ahora con fuertes brochazos negros de repulsa moral. El leridano Pere Soldevila —escribe López Meneses— compareció ante la justicia de su ciudad en 1482 para denunciar las amenazas de muerte contra él proferidas por unos gitanos que le habían robado, a los que acusa, nótese el registro moral, de que «no temen a Dios» y de estar movidos «por el espíritu maligno». De santos peregrinos han pasado a endemoniados; la propiedad es sagrada.

Las pragmáticas reales, las peticiones en Cortes y las consultas al Consejo más los justicias y prelados documentan todos al unísono el malestar y quejas ciudadanas ante los hurtos, robos de ganados mayores y menores, insultos, peligrosidad vial, asaltos a mano armada y muertes atribuidas a las cuadrillas de gitanos y a sus espurios acompañantes. Los aldeanos responden, se organizan corporativamente y cuando a mano viene toman la justicia por suya, *more cinganorum*. Ciertamente que los numerosos documentos y textos que poseemos están todos semánticamente cargados, esto es, evaluados desde el punto de vista de sus autores, peticionarios y lectores, todos los cuales estaban seguros de la superioridad moral de sus criterios para juzgar al inferior Otro quien, contra todo derecho, irrumpía desafiante en su espacio vital; bien expresivo es, bajo esta perspectiva, el juicio ontológico del *Diccionario de Autoridades* que por su fecha —y copiando a Cervantes— refleja el sentir barroco: «los *Gitanos* y *Gitanas* parece que solamente nacieron en el mundo para ser ladrones». También es cierto que manifiestan, a veces, vacilante inseguridad moral en el modo de tratarlos y que incluso algunos los defienden y acogen en hospitales, instituciones benéficas, hermandades, cofradías y fundaciones caritativas presididas por la concepción carismática de los pobres vagabundos, propia de la época, y por la idea de la limosna como restitución[10], lo que contribuía a fomentar una imagen del gitano harto diferente de la jurídico-legal y textual anterior; pero carecemos, por otra parte, primero, de la autorrepresentación que los gitanos tenían de sí mismos y para sí mismos, para consumo interno, de cómo conceptualizaban sus propios valores, forma de vida y ética cultural y de cómo justificaban su comportamiento y acciones frente al Otro barroco. Y en segundo lugar ¿cómo veían a éste? ¿Qué máscaras, a su vez, le colgaban para definirlo, entenderlo y programar sus estrategias de interacción? ¿Cuáles eran sus representaciones favoritas? ¿Cómo lo ironizaban? ¿Qué rechazaban horrorizados y qué admiraban en éste? Poco, incluso hoy, sabemos del *rationale* que subyace a su filosofía de la vida y al *ethos* que produce sus peculiares representaciones del Otro. La convergencia de dos culturas exige un acercamiento antropológico doble para el que no disponemos de suficiente etnografía, requiere la narración de dos historias diferentes que provienen de dos experiencias distintas que conforman dos modos de verse, cada uno de los cuales va con un régimen cultural específico y distintivo. Sólo el argumento estructural-funcional podrá esclarecer, aunque sólo sea tenuemente, las raíces del conflicto, a las que ahora paso.

[10] C. Viñas y Mey, *op. cit., passim.*

Las pequeñas comunidades rurales de la época[11] se caracterizaban por su orgánica estructuración interna ya que no sólo se regían por la tradición sino que además estaban bien dotadas de pragmáticas instituciones locales que democráticamente regulaban la vida de la colectividad. Los principios básicos que aglutinaban a los vecinos provenían del sistema de valores morales y religioso-políticos vígentes; autoridad, jerarquía, creencia en el más allá, decálogo religioso, trabajo, propiedad, caridad, vecindad, subordinación al bien común en momentos de crisis son parte del vocabulario que nombra los agentes de solidaridad y las condiciones de estabilidad comunitaria. En condiciones imprevistas o difíciles los vecinos apelan a la retórica persuasiva de los principios comunitarios básicos, al código de valores y estimaciones, a la tradición y a la norma local pertinente, a valores de consenso y reciprocidad, en una palabra. La comunidad en cuanto herencia común y símbolo del grupo protege a todos sus miembros y genera una intensa función interna de solidaridad. Aunque a veces sus disensiones internas son patentes y dolorosas, aparece frente al extraño y ajeno como formando un sólido bloque homogéneo convincente.

Además de tradiciones, asociaciones e instituciones propias, la comunidad rural y pequeño ciudadana celebraba fiestas que socializaban su espacio propio y dramatizaban simbólicamente al conjunto unitario o todo moral que lo habitaba. Ahora bien, al rememorar esto que puede parecer trivial, estoy trayendo a primer plano a uno de los más patentes y ubicuos principios de definición identificadora específica y, por tanto, abordando uno de los más decisivos agentes constituyentes y modos perpetuadores de solidaridad e integración: el espacio. Además del régimen cultural privativo es la separación espacial la que distingue y diferencia a un grupo de otro. Espacio, ecología, modo de vida productivo y experiencia constituyen un síndrome difícilmente separable; la unicidad espacial va con lo particular cultural. Los manuales antropológicos enseñan que desde una perspectiva cultural los pequeños grupos y, aunque en menor medida, también los mayores, esto es, los vecinos que las forman, son, en parte, productos espaciales, están conformados por el espacio que ocupan y del que viven. La localización espacial define porque provee de coordenadas realmente estables, proporciona esquemas pragmágicos de actuación y ancla en paradigmas culturales de valor político-religioso y jurídico-tradicional.

Pero esto no es todo: la topología cultural para que sea y funcione como tal tiene necesariamente que marcar límites y establecer fronteras. Ahora bien, la frontera implica, obviamente, separación y ésta lleva insensiblemente a la exclusión y al rechazo, prohíbe el paso al ajeno y a lo extraño. Al cruzar fronteras entramos en otros espacios, en espacios naturales y empírico-ecológicos desde luego, pero, más importante y fértil, penetramos en espacios-valor, esto es, en ámbitos con significados privativos, en órbitas culturales distintivas, en esferas simbólico-alegóricas exclusivas. Concretamente, al pisar espacio culturalmente ajeno y otro, nos encontramos ante un mundo privado en el que predominan códigos tradicionales, relaciones primarias y primordiales, escalas y contextos de ecuación y sentimiento, modos de ser y maneras de pensarse y explicarse

[11] He tratado sobre esto en *Belmonte de los Caballeros. Anthropology and History in an Aragonese Community*, Princeton University Press, 1983.

que vienen organizados por una estructura interna propia y específica de un programa cultural *sui generis*.

Este no sólo diferencia sino que también excluye. Efectivamente: la objetividad de la norma, de la ley y del credo, la realidad del espacio y la vigencia de la moral, de la virtud y de la sensibilidad local determinan los planos y perspectivas de las que dimanan las visiones y lecturas culturales de las personas, sucesos y fenómenos, promulgan últimamente el *ethos* y el *pathos* de la comunidad. Todo aquello que desentona con este telón de fondo, todo aquello que es diferente, discontinuo, opuesto a él y contradictorio —o que se ve como tal— golpea sin misericordia la conciencia del grupo, le reta con otros credos, actitudes, sentimientos, moral y programas ajenos, exponentes todos, en formas variables y grados diferentes, de una escala de incompatibilidad y, a veces, de extremos culturales radicalmente opuestos. Este encuentro/enfrentamiento con la alteridad tiende a radicalizar al grupo, a los dos grupos, al hacerles reflexionar, redefinirse y afirmarse en su privativa especificidad, modo concreto de protegerse ante la amenaza del Otro. El contraste con la otreidad reactiva el nosotros; cuanto más distintivo sea el bloque institucional-tradicional propio, cuanto más específicos sean sus valores ético-morales y cuanto más privativos sean sus paradigmas cognitivo-mentales y más ecológicos sus modos de vida, más radicalmente solidario se hará y será el grupo, más se diferenciará del Otro, más se inventará y construirá a sí mismo y, por tanto, más difícil le resultará comprenderlo y comunicar con él. «Tragedia sociológica» denominó Simmel[12] esta termostática ecuación funcional al fundamentar analíticamente y prever teóricamente los enfrentamientos nacionalistas de nuestros días. Ésta es la naturaleza y condiciones de la tensión intrínseca, inevitable, que presidió el encuentro de dos grupos, el gitano y el lugareño español, ambos tan internamente solidarios como culturalmente diferentes; el enorme potencial trágico del encuentro tenía, por tanto, raíz estructural.

Hay, además, otra dimensión también estructural e inherente al contacto que sin pausa llevaba al conflicto, que voy brevemente a señalar: el miedo al peligro. ¿Qué infraestructura de presunciones lo define? ¿Qué retórica de atributos lo caracteriza? ¿Qué instituciones lo concretan y qué valores prescriben qué es lo tolerable y lo intolerable en un grupo humano? ¿A quién se echa la culpa? ¿De qué? Todas estas preguntas son imposibles de contestar si no tenemos en cuenta las definiciones culturales de peligro físico y moral, interno y externo y el repertorio de acusaciones que cada grupo humano ha condensado en instituciones, asociaciones, normas, preceptos y proscripciones sobre tabú, pecado, mancha, incivilidad, contaminación, degradación y todo el vocabulario ético-moral que define y cataloga al perverso, al malvado, al injusto, al indeseable, al criminal, etc. Partiendo de este fundamento estructural se entiende mejor por qué cuando el temor, real o vacío, y el miedo se apoderan de las mentes, cuando peligran, objetiva o subjetivamente, la ley, la norma, la moral, el bienestar y el orden comunitarios, crece la intensidad solidaria y el nivel de consenso y además e inmediatamente se ponen en acción los criterios estructurales para buscar al adversario, localizar al enemigo causante del mal y atajar el peligro. El enfado y malestar colectivo, el pánico, el recelo y el pavor

[12] G. Simmel, p. 32, en el libro *The Sociologil o Georg Simmel*, editado por K. H. Wolff, The Free Press of Glencoe, 1950.

públicos no sólo aglutinan ante la amenaza y corporativizan frente a la inseguridad y el riesgo: atacan además, menospreciando (los gitanos son pobres vagabundos primitivos), degradando (son viciosos, holgazanes, sin honra ni honor), bestializando (son lobos) e inmoralizando con términos y metáforas de desorden dimanentes de su propio universo regulador (incestuosos, promiscuos, ateos, sin familia) y de maldad (sin ley, sin respeto a la propiedad, ladrones, asesinos) a aquel enemigo o culpable que la comunidad entera señala y legitima para castigarlo, expulsarlo o destruirlo. Y, nótese que, a veces, no se trata tanto o sólo de una amenaza concreta o de un riesgo objetivo (que pueden serlo), cuanto de una visión transformadora debido a la cual el recelo y el temor politizan, juridizan, sacralizan y poetizan, crean o magnifican el peligro, despertador sonoro y alarmante de la conciencia del grupo. Las versiones actuales de esta producción político-estructural son numerosas[13].

Después de todo este *excursus* llega el momento de preguntarse concretamente: dada la estructura comunitaria de los Siglos de Oro, el decálogo implícito de valores, los agentes de solidaridad y los principios de exclusión ¿quién podía lanzar un reto incisivo y peligroso a la naturaleza de la comunidad? ¿Quién podía introducir novedad inquietante, desequilibrio jurídico, ambigüedad moral e incertidumbre? ¿Quién podía romper los paradigmas angulares, intentar demoler las instituciones y quebrar el venerado sistema de axiomas y valores? Más aún: ¿quién allana y arrasa la socialidad del espacio comunitario penetrando, contra derecho y razón, en su interior? ¿Quién es el enemigo interno? Si hubiéramos podido hacer estas preguntas a los labradores hispanos y a los habitantes de pequeñas ciudades de aquel período, hubieran, sin duda, respondido: el gitano. Su imagen, recordemos las pragmáticas, consultas y discursos mencionados, condensaba lo reprobable y rechazable, acumulaba la negatividad, la inmoralidad y el desorden, reproducía la antiestructura, era el antivalor, la contrafigura del ideal, la máscara del mal. En consecuencia y desde una perspectiva pragmática político-ciudadana, religiosa y moral, este grupo extranjero y extraño sin Dios y sin ley debía ser expulsado, estigmatizado su nombre y borrado del vocabulario. El labriego, el ciudadano, el ignorante, el letrado, el jurista y el teólogo, el escritor, el prelado y hasta la sacra, católica y regia majestad, todos estaban de acuerdo, todos participaban de la misma representación colectiva, todos veían la misma terrible máscara. Y, sin embargo, a pesar de las pragmáticas y esfuerzos (debido en parte a ellas), la vitalidad y energía del grupo resistió el embate plurisecular (agente consolidador de la estructura interna) y mantuvo en gran parte su organización privativa y especificidad cultural.

IV

El gitano, ese disidente perpetuo, se presenta desde la primera mirada como un inquietante desconocido; parece hueco, es un vacío. Su *ego* ha sido botín del político y

[13] Sobre este tema ha escrito en varios ocasiones M. Douglas, *Risk and Blame. Essays in cultural theory*, Routledge, 1992.

del legislador, del hombre rural y del ciudadano, del inquisidor[14] y del teólogo; todos han cargado las tintas —sus tintas— al colocar la máscara que desde su morada le adjudican. Pero en este carnaval de máscaras hay una particularmente atrayente y profunda; el cautivador centelleo y el sorprendente fulgor de sus tonos vivos es resultado de la pura presencia rara, del encuentro con el extraño grupo: me refiero a su sublimación estético-romántica. La literatura, el grabado[15] y la pintura, la música y la danza han contribuido a forjar una imagen llamativa y seductora del gitano al presentarlo bajo una óptica que acentúa la libertad primaria y realza su rebeldía al tedio cuotidiano y a la monotonía del vivir. Lo diferente, lo extraño y raro llama la atención, nos atrae; nos sugiere otras perspectivas, nos presenta otros panoramas, nos ofrece otras alternativas, provoca nuestra imaginación cuestionadora. Desde el principio afluyen las gentes en masa «deseosas de verlos»; su mero paso disputa la rigidez de menudos dogmas y fronteras, trae el frescor de la libertad y de la aventura y tienta con ideas soñadoras porque se vislumbra al gitano como el protagonista de la inconformidad, como el abanderado del cambio y descubridor de nuevos horizontes románticos, luminosos, excitantes. A él se le une muy pronto su primo hermano el pícaro, el fraile que deja atrás la estrechez del vivir conventual y el inquieto hidalgo jovenzuelo que quiere reactivar lo original y primario de sus impulsos. Imagen fascinante ésta, que la literatura áurea ha perfilado con mimo y empatía, imagen, por tanto, esculpida en, desde y por la palabra; imagen-creación, poiesis, *narratio*. Pero tan real como las otras más prosaicas y monótonas, no ausentes, por cierto, en muchas páginas literarias que extreman el topos negativo del gitano.

El tema gitano alcanza las páginas literarias ya a finales del siglo XV; junto a la severa dimensión de repulsa, y simultáneamente, comienza a configurarse una visión tolerante y una propensión a la simpatía y admiración. *La Celestina, La lozana andaluza* o *El buen placer trovador* y las obras pertinentes del teatro de Gil Vicente celebran otra cara del gitano, elaboran, en contrapunto, un yo más sutil y poético[16]. Los autos, farsas, entremeses, bailes y mojigangas del período contribuyen también a celebrarlo por sus cantos y tonadillas y a alabarlo por su habilidad en el tañer de instrumentos musicales y por el ritmo endiablado y brío en sus danzas y bailes. Astros menores como Juan de Luque, Francisco de Avellaneda, A. de Solís, Francisco Antonio de Monteser y Antonio de Zamora se hacen eco y aplauden las acrobacias, cantos, movimientos y arte gitanos, pero también lo hacen Góngora, Lope de Vega, Cervantes y Calderón de la Barca.

En *La Gitanilla* Cervantes introduce en un determinado momento a la heroína de esta manera: «Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas, y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire»[17]. Los gitanos y gitanas acompañados de panderos, tablillas, sonajas, castañetas, atabalejos y dulzainas tomaban parte en las danzas y ballets con las que se celebraba la solemnidad del Corpus en León, Córdoba, Segovia, Granada, Toledo, Valencia, Madrid y otras ciudades.

---

[14] Éste lo ve principalmente como mago, embaucador, hechicero, conjurador, echador de suertes, encantador, adivino, etc.

[15] En el frontispicio de la edición príncipe de la *Comedia Aurelia* de Timoneda, por ejemplo, según B. Leblon, *Les Gitans dans la littérature espagnole*, Toulouse, 1982, p. 82.

[16] Sigo siempre a B. Leblon en cuanto a los datos que trato de antropologizar a mi manera.

[17] Tomo la cita de B. Leblon, *op. cit.*, p. 157. También las siguientes, pp. 86 y 193-194.

En otros espectáculos bailaban además otros ritmos con movimientos más profanos, la chacona, por ejemplo. Más todavía: llegaron a crear y dominar todo un folklore de baile, música y cante que les hizo imprescindibles en saraos y fiestas nocturnas organizadas en las casas de ricos y nobles. De esta manera en parte religiosa y en parte profana comenzó a introducirse el mundo artístico gitano —el mundo gitano a su vez— en la iglesia, en el teatro, en los romances que van desde Góngora a García Lorca, en las fiestas, en las grandes casas y en la sociedad barroca entera en una palabra, precisamente cuando el endurecimiento de las leyes decretaba su expulsión de la vida y del suelo nacional.

Al mismo tiempo, y en conexión, se invierte también en los escritos de Jerónimo de Alcalá, Espinel, Lope de Vega, Cervantes y Góngora, la estampa física del gitano medio. En lugar de aparecer en las páginas literarias sucios gitanos desarrapados, enfermuchos y mugrientos, delgados y pobres miserables, sus cuerpos son ahora presentados como pletóricos de salud, bien hechos y torneados, gallardos, robustos, fuertes, vigorosos, ágiles, vivaces y sus mujeres muy atractivas y bellas. ¿Cómo iban, de no ser así, a atraer por un lado, y poder ejecutar las evoluciones briosas y rítmicas de sus danzas, por otro? A través de su arte hacen vibrar en ciertos sectores de la sociedad una cuerda de apreciación y simpatía que les acerca al Otro barroco, el cual comienza a observarlos atraído, a saborear y estimar aspectos de su especificidad que considera meritorios. Paso a paso va conformándose una visión lírico-pastoral del gitanismo que lleva a celebrar la libertad del simple vivir sin cuidados, en comunión con la madre naturaleza. Estas líneas que tomo otra vez de *La Gitanilla* son bien expresivas: «Para nosotros las inclemencias del cielo son oreos, refrigerio las nieves, baños la lluvia, música los truenos...; para nosotros son los duros terrenos colchones de blandas plumas; el cuero curtido de nuestros cuerpos nos sirve de arnés impenetrable que nos defiende».

La fascinación del viaje siempre nuevo y diferente, la aventura del peregrino, el azar que prestan los caminos más la valoración de la virtud espartana y dureza épica del modo de vida gitano y demás elementos afabuladores literarios propios de la época configuran algo así como una contracultura, un *genre* de evasión congruente y proveniente de la sociedad barroca, señoreada por el frenesí del lujo y de la posesión en sus capas altas, presidida por la rígida etiqueta, por la norma y la jerarquía. «Somos señores de los campos» les hace decir en contrapunto Cervantes en su obra gitana, «de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos...». «No nos fatiga el temor de perder la honra, ni nos desvela la ambición de acrecentarla, ... ni madrugamos a dar memoriales, ni a acompañar magnates, ni a solicitar favores». Estamos ahora en otro mundo, en un universo mental visionario y creador, captador de esencias y humanos dilemas, muy lejos de la monotonía de las leyes y pragmáticas, al margen de la prosa trivial de profesores, políticos y letrados. Estamos ahora en el reino del mito y de la poesía.

El contraste alegórico y la antítesis poética tienen que ofrecer un módico de realidad objetiva básica para convencer primero a nivel literal; no importa que haya plurales lecturas en el mismo o diferentes tiempos y espacios pues nunca es monolítica la interpretación. Sí importa que haya al menos una cierta adecuación entre la base y la lectura alegórica; el gitano canta, baila, hace música y romancea, peregrina caminos en libertad y no sufre las cadenas que aprisionan al hombre barroco que así lo ve. Desde esta

plataforma realista selecciona elementos y se eleva en imaginación creadora. Le ayuda, además, el hecho de que toda cultura se mueve en el borde de su opuesto, de que todo sistema de pensamiento se agita en el umbral de su antítesis. Como, además, todo grupo es esencialmente dialógico, al entrar en contacto con el Otro, el sorprendente *shock* conceptual le hace reflexionar, autopensarse, reinterpretarse y, a veces, como en este caso, soñarse, proyectarse. La cultura del individuo y de la libertad fascina a la cultura de la colectividad y de la estructura jerarquizada. El literato barroco intuye, de pronto, todo un sistema de implicaciones antagónicas y de correspondencias en tensión entre el mundo propio y el del gitano; se deja llevar por el *rationale* de su descubrimiento y convierte al gitano en espejo que refleja sus deficiencias, en eco que hace visibles sus carencias, aquéllas que le hacen apreciar su parcial *manque d'être*. En él proyecta la perplejidad de payo, su moral dramática, el rechazo de la cuotidiana y rutinaria formalidad y mostrenca moderación; al gitano dota del potencial dionisíaco trágico que atenaza en su interior porque no se atreve a ser lo que pulsionalmente querría ser. El gitano creación poética es la imagen del payo, la dimensión dionisíaca de su yo apolíneo, del yo que no supera el miedo a asumir el peso de la responsabilidad y el potencial misterioso de la libertad, del yo, en una palabra, que se niega a admitir que no hay soluciones finales para los eternos dilemas humanos. El gitano-mito fascina porque realza, por su mera presencia errabunda, lo absurdo del infinito afanarse por las naderías que nos encadenan y torturan.

El hombre barroco que privilegió la fórmula del viaje como alegoría de la vida era el *locus* privilegiado para captar el enorme potencial de la representación del gitano como *homo viator*; para el viandante por la «plaza del mundo» todo el mundo es su patria; no siente la nostalgia del retorno. El eterno romero rechaza la noción del espacio privativo porque está a la raíz de su tensión con el Otro; por sus andanzas y con sus andaduras por caminos sin fronteras y sin meta final su modo de existencia viajero revela su estructura y actitud vital abierta, dinámica, excitante y seductora que tanto cautivó al sedentario y monótono vivir barroco. Creación poética, mito explosivo que, nótese, viene anclado en rígidas y contrarias formas socio-culturales y bien definidos y antitéticos cánones de creencia y pensamiento y que viene, además, provocado por un muy fértil contexto-cantera y por un momento estructural morfogenético que produce a la vez a su congénere el pícaro.

Desde luego que ningún texto (sea legislativo, inquisitorial o literario) es fiel espejo de la realidad, de un puro hecho objetivo; la lectura de la realidad es siempre imaginativa, fantasiosa, creativa. Pero además es múltiple y puede ser ambigua, polivalente y aún contradictoria. La tensión literaria cervantina es un excelente ejemplo; pocos como él recogieron y amplificaron en iteración la visión realista y máscara prosaica, ferozmente negativa, del gitano. El lector conoce bien, por citar un texto, el comienzo de *La Gitanilla*: «Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana de hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte». Pues bien, es precisamente Cervantes el que más contribuye a la formulación y creación de la narración mítica del gitanismo, el que más altura confiere a la

ideologización lírica de lo real. En su prodigiosa ambivalencia recoge y aglutina la tensión de las dos vertientes contribuyendo a presentar en el conjunto de su obra gitana una imagen de equilibrio y moderación. Al conjugar la antítesis idílico/hostil que conlleva el estigma del nombre con su idealización, armonizar la vida errante con el ideal y la poesía y hermanar la miseria en libertad con algo profundo, insondable y misterioso, Cervantes toca techo humano. Lo alcanza porque la vida es compleja y polifacética, brillante y negra, buena y mala a la vez, porque la vida, simplemente, es así. Nadie como él en nuestra literatura barroca logró captar y narrar la naturaleza de nuestra polivalencia y la esencia de nuestra ambigüedad radical; nada como el modo cultural optativo-subjuntivo para guiarnos en la interpretación de la ambigüedad y polivalencia humanas.

El gitano exótico, rebelde, independiente y artista junto con el *têdium vitê* barroco están a la base del mito que todavía perdura. Como creación figurativa el *totum* gitano está sometido a la tiranía, riqueza y arbitrariedad de la re-presentación y re-creación interpretativa. Cada una de las máscaras que él mismo se enfunda o cada una de las que le revisten es una perspectiva más de una dimensión o modo particular de apariencia y existencia; las máscaras se desdibujan, aumentan, decrecen y se transforman en sus detalles y estilos; nunca se acaban. Al arrancar una descubrimos debajo otra. Cada una aporta su color, mueca, perfil, contorsión, tristeza, carcajada y *pathos*. Pero el río del tiempo va limando ángulos en esa heterología de partes para consolidar algo así como una gran imagen o poderosa síntesis, una imagen sintética cultural, a lo Cervantes, siempre la misma y siempre algo diferente porque la permanencia no disuelve los cronotopos y modulaciones adaptativos, ni la igualdad de conjunto e integridad poética del mito cancelan las diferencias y distinciones locotemporales. Al contrario, esa figura encarna situaciones de base de la existencia humana, brota de la dura y pobre realidad, de la penuria y de la carencia; esa miserable realidad —o así sentida por un grupo en un momento estructural determinado— es la que llama y convoca a la transcendencia, la que pone en operación a la eterna aspiración humana al ideal. De esta forma la miserable realidad gitana más su novedad, independencia y exotismo se convirtieron en fuerza artística creadora, en encarnación de un ideal. Esa fuerza que libera y estimula el gitano pone un mito en marcha, mito que poetiza, con el paso del tiempo, un modo mágico de existencia, de duración indefinida. Configuracion mítica total anudadora de ambigüedad conceptual, polivalencia histórica y apertura al futuro, pero un *continuum*, a la vez, de cargas empíricas, morales y literarias, en el que pervive un cierto sentido dominante homogéneo, idealizador de la vida, alegórico y poético. Magia de la palabra, apoteosis del gitano.

Coda. Este retablo de gitanerías viene centrado por dos ejes: las máscaras jurídico-políticas y demás representaciones de tintes realistas vienen descritos con mayor extensión y detalle etnográfico-histórico que su desrealización poético-literaria con la que termino el ensayo. Los gitanos, no dudo de ello, son mucho más que su interpretación simbólica. Pero en cuanto concepto viajero y noción comodín quedaría gravemente amputada su compleja realidad si quedara reducida a sus prosaicas carátulas temporales. Desde su primera aparición en Europa el gitano ha sido algo mucho más profundo y más radicalmente humano: vehículo perenne y motor constante de juego imaginativo, de

creación poética y estilización artística, de idealización, su libre vagar, sus canciones y bailes han hecho vibrar los armónicos ocultos, misteriosos como la esfinge y profundos, de fuerzas naturales incontrolables e impulsiones estremecedoras que batallan contra la opresión y la violencia de los centuriones de todo tipo. En cuanto símbolo literario hunde sus raíces en el *substratum* de la doliente común humanidad.

En el más antiguo teatro croata, de espíritu lírico, se representaban poemas que dramatizaban máscaras; uno de los más conocidos, escenificados y primitivos temas tenía por título *Jedupka*, esto es, *La gitana*, de Miksa Pelegrinovic[18]. Cinco siglos más tarde se reproduce el cultivo de la mismidad en el *Romancero gitano* de García Lorca. La penetración poética lorquiana generaliza el tema y lo eleva a mito. En carta a J. Guillén (1926) escribió Lorca: «*Preciosa y el aire* [el segundo poema del Romancero] es un romance gitano, que es un *mito* inventado por mí. En esta parte del romancero procuro armonizar lo *mitológico gitano* con lo puramente vulgar de los días presentes... Quiero conseguir que las imágenes que hago sobre los tipos sean *entendidas* por éstos, sean visiones del mundo que viven y de esta manera hacer el romance *trabado* y sólido como una piedra». Sólo las tensiones perennes y los dilemas verdaderamente humanos alcanzan el valor y la profundidad del mito[19].

[18] Véase Z. Kravar, «Literatura croata en los siglos XVI y XVII», pp. 512-527 (cit., p. 520) del vol. III de *Historia de la Literatura*, Akal, 1991 (traducción del alemán).

[19] Agradezco a T. San Román y T. Calvo las sugerencias bibliográficas sobre los gitanos.

«Indias de allá» e «Indias de acá»: estrategias demoníacas asechando a la ciudadela de la Ortodoxia

Alessandro Martinengo
Universidad de Pisa

1. Quien lea tratados científicos o de filosofía natural, medievales o renacentistas, en latín o en romance, no encontrará base alguna para fundamentar filológicamente una distinción rigurosa entre los conceptos (y las palabras) «astronomía» y «astrología», ni podrá tampoco aceptar la tesis tradicional, según la cual el triunfo del Renacimiento coincide con la victoria tajante de la astronomía, en su sentido de ciencia crítico-matemática, sobre la astrología, entendida como tradición sapiencial enriquecida, a lo largo de los siglos, por motivos religiosos y hábitos o prácticas supersticiosas. Tanto es así que uno de los mayores estudiosos del platonismo florentino del Renacimiento ha podido encontrar, incluso en el pensamiento y el lenguaje de Galileo, huellas de antiquísimos cultos solares y de creencias relacionadas con el hermetismo y la tradición pitagórica[1].

Mucho más clara es la distinción que, en el seno de una sola y misma ciencia —llamada indiferentemente astronomía o astrología—, operan los filósofos y científicos de las épocas mencionadas entre una interpretación o aplicación natural de los principios de dicha ciencia y otra sobrenatural, o preternatural, susceptible de consecuencias ilícitas y supersticiosas. La distinción se aprecia ya en Ptolomeo y se convierte en lugar común en la Edad Media: con mayor lucidez que en otros autores, en el *Speculum astronomiae* (atribuido generalmente a Alberto Magno) encontramos que una única y sola ciencia, llamada astronomía, se divide en dos ramas, *in theoricam scilicet et practicam*[2].

---

[1] Eugenio Garin, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1976, pp. 3 ss. y 12-14.

[2] *Ibid.*, p. 31, n. 2.

San Isidoro, después de haber afirmado al comienzo del capítulo XXVII del libro III de las *Etimologías*, que hay una pequeña diferencia (*aliquid differt*) entre 'astronomía' y 'astrología', se preocupa sobre todo de distinguir entre *astrologia naturalis* y *superstitiosa*, borrando cualquier diferencia entre la primera de ellas y la astronomía, a no ser que queramos afinar, atribuyendo a su conceptualización de la astronomía un carácter mayormente descriptivo (... *caeli conversionem, ortus, obitus motusque siderum continet*), y a la de la *astrologia naturalis* un carácter mayormente pragmático (*exequitur solis et lunae cursus, vel stellarum certas temporum stationes*). En cuanto a la *superstitiosa*, reúne bajo este lema —sin sombra de matices polémicos o negativos— el arte de los pronósticos y algunos aspectos de la fisionomía (son seguidores de ésta quienes *duodecim caeli signa per singula animae vel corporis membra disponunt, siderumque cursu nativitates hominum et mores praedicare conantur*)[3].

De modo algo distinto, el Rey Sabio registra y cataloga la materia que nos ocupa bajo el lema «adevinanza» (Partida VII, título XXXIII, ley I: «Qué quiere decir adevinanza, et quántas maneras son della»)[4], deslindando claramente de la verdadera ciencia —que llama «astronomía»— las prácticas más despreciables y ridículas de hechiceros y estafadores:

> La segunda manera de adevinanza es la de los agoreros, et de los sorteros et de los fechiceros que catan en agüero de aves, o de estornudos o de palabras..., o echan suertes, o catan en agua, o en cristal, o en espejo, o en espada o en otra cosa luciente..., o adevinan en cabeza de home muerto, o de bestia, o de perro...

En cuanto a la astronomía, no sólo la considera permisible y lícita, sino que invita a su cultivo, puesto que la llama «una de las siete artes liberales»; aunque una huella del miedo a «los juicios et los asmamientos» que podían derivarse de una aplicación torcida de los principios de tal ciencia (en otras palabras, de la desconfianza ante la por otros llamada astrología judiciaria o supersticiosa) es reconocible en su prohibición de que hagan uso de ella los imperitos:

> et esta segunt el fuero de las leyes non es defendida de usar a los que son ende maestros et la entienden verdaderamente...: mas los otros que non son ende sabidores, non deben obrar por ella, como quier que se puedan trabajar de aprenderla estudiando en los libros de los sabios.[5]

También bajo un único lema, el de «astronomía», reúne Fray Juan Gil de Zamora la astronomía o astrología natural y la astrología judiciaria, otorgando a esta última pleno derecho de ciudadanía entre las ciencias cultas y nobles, incluyéndola además en el armonioso contexto de la *scientia regis*, es decir del patrimonio sapiencial que considera

---

[3] Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive originum Libri XX*, ed. W. M. Lindsay, London, Oxford University Press, 1962, vol. 1, III, xxvii. Cf. E. Garin, *op. cit.*, pp. 130-1, n. 2.

[4] *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio* cotejadas con varios códices antiguos por la R.A.H., Madrid, en la Imprenta real, 1807, 3 vols., III, pp. 667-8.

[5] *Ibid.*, p. 667.

propio del perfecto príncipe cristiano. En el capítulo IV del VII tratado de su libro *De preconiis Hispanie*, terminado en 1288 (libro que es justamente un *speculum principis* destinado a la educación del futuro Sancho IV), al trazar el perfil de la formación que ha de recibir el príncipe, escribe lo siguiente:

> Indiget scientia Grammaticali, que est scientia lingue. Indiget scientia Logicali... Indiget Arismetica... Indiget Astronomia, que inter has regibus utilior est: per ipsam namque ... providet ante hiemem in domibus, vestimentis et lignis, et multis aliis contra frigus... Et in nobismetipsis, si prescimus, vitamus futura nociva si possumus; et si omnino non possumus, alienamus; et si non vitamus nec alienamus, possumus rogare Deum.[6]

La responsabilidad de delinear la figura de un soberano cuyo gobierno se fundamente no sólo, como el de cualquier *bonus paterfamilias*, en la previsión de los fenómenos ciertos de la Naturaleza, sino también en los pronósticos de la astrología judiciaria, la hace remontar Fray Juan nada menos que al propio Aristóteles dictando preceptos a su discípulo Alejandro Magno:

> Alexander, prospicite iudicia Astronomie nec moveant vos verba stultorum qui dicunt quod effectus superiorum non possunt sciri, et si scirentur non possunt mutari, quia superiora non possunt mutari. Sed ego dico vobis quod expedit homini scire futura quia cum sciverit rogabit primum, et petet misericordiam et cavebit.[7]

Francisco Rico ha comentado, en unas eruditas y sugestivas páginas, la «estupenda noticia»[8] que, tomándola del Tudense, nos da Fray Juan acerca del origen hispano de Aristóteles, *Philosophorum perfectio et consummatio*, según escribe[9]; y puesto que a tal especie nuestro fraile yuxtapone la información del origen español del mayor comentarista del mismo Aristóteles, Averroes, y también de otro filósofo tan notable como Avicena[10], nada le resulta tan fácil como levantar a los cielos la primacía de España en todos los dominios de la filosofía, incluso los de la astrología y la magia, evocando a este propósito la función mediadora del ambiente cultural hispano-árabe de la brillante Toledo del siglo XIII:

> In arte Magica, et scientia Astrologie, philosophis hispanis peritiores paucissimi extiterunt, sicut declarant libri et *Tabule Toletane*, ubi[11] fere omnes libri philosophici sunt traslati de arabico in latinum.[12]

---

6 Juan Gil de Zamora, O.F.M., *De preconiis Hispanie*, ed. crítica de M. de Castro y Castro, O.F.M., Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1955, pp. 199-200.

7 *Ibid.*, pp. 200-1.

8 Francisco Rico, «*Aristoteles Hispanus*: en torno a Gil de Zamora, Petrarca y Juan de Mena», en AA. VV., *Mitos, folklore y literatura*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, 1987, pp. 57-77 (p. 60).

9 *De preconiis Hispanie*, cit., p. 175.

10 *Ibid.*, pp. 176-7.

11 Francisco Rico, *op. cit.*, p. 65, explica que con *ubi* se refiere Juan Gil a Toledo y a su rol de eslabón entre la cultura antigua y la medieval. Y añade que «la mención de las versiones hispano-árabes y del prolífico traductor Juan de Sevilla [que sigue en el texto del *De preconiis*] era muy de esperar: al fin sin

Si Juan Gil coloca bajo el signo del 'hispano' Aristóteles no sólo la reivindicación de la astrología, sino de su imprescindible función dentro de la sabiduría propia del príncipe cristiano, no le va a la zaga, poco más de un siglo después, el Infante don Enrique de Villena (1384-1434) al recabar de fuentes clásicas o pseudo-clásicas un modelo de príncipe (de rasgos, por lo demás, muy autobiográficos) que inspira su conducta en una *pia philosophia* capaz de enlazar los principios del dogma católico con los métodos de las ciencias y de conciliar la habilidad en los negocios políticos con el cultivo del arte supremo, la astrología.

En *Los doze trabajos de Hércules* nos cuenta el apólogo del rey Atalante, el cual «cobdiçiava mirar el movimiento del cielo e... de las sus estrellas» y, al darse cuenta de que la bóveda celeste «por antiguedat caia a pedaços», dejó el cuidado del gobierno, «e pusose a sostener con sus onbros el çielo maguer le fuesse exçesivo trabajo»; finalmente, agotadas sus fuerzas, consiguió convencer a Hércules para que le sustituyera en la empresa[13]. La clave de la alegoría nos la suministran las páginas siguientes: ahí se explica por un lado cómo se había recurrido a la ayuda de Hércules por su calidad de capitán y soberano modélico, ya que nunca «por el oficio de las armas non menospreçio la profundidat de la sçiençia mostrando en su vejez el fruto del saber que en su mançebez o juventud senbrado avía»; por el otro se nos sugiere cómo «entre las sçiençias humanas o humanamente falladas la astrologia tiene el soberano grado proçediendo demostrativamente e aviendo por subgecto tan insigna e exçelente materia [el cielo]»[14].

Finalmente, y con mayor claridad aún, distingue don Enrique, en su *Libro de Astrología*, las respectivas competencias de la teología y la astrología, que no han de considerarse encontradas ni opuestas, sino armoniosamente orientadas hacia un fin común:

> Et agora concluyendo, los santos Padres et doctores por la manera entendieron quanto al alma et los astrologos quanto al cuerpo, et bien considerada la rason non son contrarios. Et ansi que usar de aquesta sçiençia non viene por el diablo mas por Dios.[15]

2. He tenido la tentación de anticipar la fórmula de *pia philosophia* atribuyéndola al grandioso proyecto (en cierto sentido, fáustico) de reconciliación y pacificación entre

---

ellas seguramente nunca se hubiera llegado a concebir la hispanidad de Aristóteles». En otra obra de Fray Juan, el *Tractatus de accentu...*, o *Prosodion* —un códice de la cual debió, según conjetura Rico, poseer y anotar Petrarca—, se afirma que la magia, inventada por Cam, hijo de Noé, y muy practicada por egipcios y griegos, finalmente *devenit ad hyspanos* (*op. cit.*, p. 70).

[12] *De preconiis Hispanie*, cit., p. 179.

[13] Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules*, ed. de M. Morreale, Madrid, R.A.E., 1958, pp. 123-4.

[14] *Ibid.*, p. 132.

[15] José María Millás Vallicrosa, «El *Libro de Astrología* de Don Enrique de Villena», en *Revista de Filología Española*, XXVII, 1943, pp. 1-29 (pp. 13-14). Sobre la fortuna literaria, folklórica, proverbial de Don Enrique de Villena, mago y astrólogo, siguen siendo fundamentales las páginas que le dedicara Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los Heterodoxos españoles*, Madrid, B.A.C., 1956, vol. 2, I, pp. 692 ss. y 672-5.

ciencia y fe concebido por don Enrique. En realidad, dicha fórmula se suele reservar generalmente, aplicándosela con toda propiedad, para esa extrema síntesis intelectual que, en la Florencia del siglo XV, realizó Marsilio Ficino (1433-99), procurando hermanar la teología católica con la que él mismo llamaba *prisca theologia*, una forma de platonismo profundamente impregnada de elementos mágico-astrológicos de derivación hermética (Ficino había traducido al latín, además de a Platón, el *Corpus Hermeticum* de Hermes Trismegistus, utilizando un códice que un monje había llevado de Macedonia a Florencia)[16].

Muy próximas a las de Ficino[17] eran las posturas defendidas, en su primera juventud, por el conde Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), quien sometió a discusión, en Roma, entre 1486 y 87, sus 900 tesis. En una de ellas —inmediatamente condenada, no tardando en producirse la condena de todas las demás— sostenía que sólo acudiendo a la magia natural y a la cábala se puede lograr la certidumbre absoluta acerca de la divinidad de Jesucristo. Sin embargo, en el decenio siguiente, hacia el final de su corta existencia, Pico experimentó un cambio fundamental de actitud, acercándose a las tesis intransigentes enunciadas por Gerolamo Savonarola (1452-1498) en su violento *Tractato contra li astrologi*, publicado en 1497.

Los estudiosos de Pico aún no se han puesto de acuerdo acerca del significado y alcance de esta llamada conversión, ni acerca de si fue Savonarola quien influyó sobre Pico o al revés: Garin[18] habla del acercamiento progresivo de uno a otro y de una participación activa del fraile en la paulatina génesis de las *Disputationes in astrologiam*, redactadas entre 1493 y 94, con las que Pico se proponía rebatir las confutaciones del obispo español Pedro García (conocidas bajo el título de *Contra conclusiones apologiales Johannis Pici Mirandulani Concordie comitis proemium*), que había sido miembro del tribunal eclesiástico encargado por el Papa Inocencio VIII de examinar las 900 tesis y el opúsculo *Apologia* publicado a continuación en apoyo de ellas; Thorndike, por el contrario, habla de un verdadero «voltafaccia», es decir de un viraje completo, de Pico, realizado —agrega con cautela— gracias a «una cierta influencia» de Savonarola[19].

Como quiera que sea, lo cierto es que Pico parece contagiarse, en el ocaso de su existencia, de esa angustia sobrecogedora que vive la sociedad entera en las postrimerías del siglo XV, y acerca de cuyas causas han investigado los historiadores, a partir de Johann Huizinga y de las inolvidables páginas de su *Otoño de la Edad Media* (1919), de tan profunda y duradera sugestión. En un reciente trabajo, dedicado a dilucidar aspectos de la demonomanía cervantina, el profesor Molho ha afirmado que «las brujas y sus maleficios asedian la imaginación del occidente» a partir de dicha época, añadiendo a

---

16 Eugenio Garin, *op. cit.*, pp. 69-86, espec. 72-3.

17 Acerca de las relaciones entre Ficino y Pico ver, en general, Eugenio Garin, *op. cit.*, pp. 86 ss. y Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, 1964 (trad. it., Bari, Laterza, 1969); y, más recientemente, Paola Zambelli, *L'ambigua natura della magia*, Milano, Mondadori («Il Saggiatore»), 1991, espec. pp. 131 ss.

18 Eugenio Garin, *op. cit.*, pp. 87-91; 95-7; 104.

19 Lynn Thorndike, «La critica della magia e del suo carattere non scientifico ed "eretico"», en *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, testi a cura di C. Vasoli, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 59 y 79.

renglón seguido que las brujas que actúan en la obra de Cervantes son las mismas que concibe «una sociedad obcecada por sus pecados e inclinada a invocar intermediarios que le allanen el camino de la tentación»: tentación que consiste en no oponerse al perenne desafío de Satanás, «del que brujas y hechiceras no son sino el exponente visible y manifiesto»[20].

Basta con detenernos en esta llamativa coincidencia de fechas: el 5 de diciembre de 1484 Inocencio VIII emanó la bula *Summis desiderantes*, que debía autorizar una represión, mucho más virulenta que las conocidas hasta entonces, de la magia y la hechicería, sobre todo en los países de habla alemana, donde dos frailes fanáticos publicaron poco después (1486) el manual conocido como *Malleus maleficarum*; en 1489, como ya se ha dicho, Pedro García confuta, por mandato del propio Inocencio VIII, las 900 tesis y la *Apologia* de Pico; finalmente, en 1497, ya muerto Pico, en el *Tractato contra li astrologi*, Savonarola saca de las extremas tesis de aquél unas conclusiones que posiblemente el filósofo no hubiese compartido enteramente. La breve muestra de sus ideas, que presento a continuación, puede considerarse representativa del viraje completo, dependiente del mencionado y general clima de angustia, que se produce en las tendencias hasta ahora vigentes en torno a la licitud del cultivo de la astrología y la magia.

En primer lugar, Savonarola adopta sin más el axioma más restrictivo del último Pico, según el cual los cielos sólo nos dispensan luz y movimiento (cito de la traducción española anónima que fue publicada, en 1546, en la Salamanca de las controversias de Indias, causando un notable impacto al que voy a referirme enseguida):

> Queda manifiesto que el cielo es causa vniversal de las cosas naturales y no particular [de cada una de ellas]... [Por eso] son desvariados y sin juyzio los astrologos los quales creen que con solo mirar al cielo el qual es causa vniversal de los effectos de aca baxo creen [*sic*] que an de alcançar a saber lo que a de ser en estas cosas particulares.[21]

Se prohibe terminantemente, pues, al astrólogo investigar sobre las cosas futuras, especialmente las «que proceden del libre aluedrío o las que del todo vienen de la voluntad de Dios, como son los mysterios de la gracia»; y, si procura hacerlo,

---

[20] Mauricio Molho, «"El sagaz perturbador del género humano": Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas», en *Cervantes*, XII, 2, 1992 (*El erotismo y la brujería en Cervantes*), p. 26. En términos más generales, a propósito de la angustia existencial típica de las postrimerías del siglo XV, A. M. Nada Patrone, colocándose en la perspectiva de la «historia de las mentalidades» y refiriéndose, claro está, no sólo a Piamonte —de que específicamente se ocupa— sino a todo el Occidente, habla de «época de los grandes terrores». Las causas principales que, en su opinión, concurren a la formación de esa mentalidad perturbada son el terror a las carestías, el terror a las enfermedades epidémicas y el terror a las enfermedades endémicas: azotes que se veían a menudo simbolizados en la imagen de los cuatro jinetes del *Apocalipsis* (6, 2-8). Véase: Anna Maria Nada Patrone, «Il Piemonte medievale», en *Comuni e signorie nell'Italia settentrionale: il Piemonte e la Liguria* (*Storia d'Italia* dirigida por G. Galasso), Torino, UTET, 1986, pp. 278-89.

[21] *Reprobacion de la Astrologia judiciaria, o diuinatoria, sacada de Toscano en lengua castellana*, Salamanca, J. de Junta, 1546, *tractado* II, 4, p.s.n.

es vano y supersticioso. Porque el diablo se enxiere en su fantasia y haze con el concierto manifiesto o encubierto, y le haze algunas vezes ver la verdad de alguna cosa por venir, la qual ya el sabe por su sotileza o por alguna otra manera..., para acostumbrar al hombre a semejantes vanidades y supersticiones.[22]

Por primera vez, en los textos a los que pasamos revista, nos encontramos con la mención explícita del pacto demoníaco para explicar actos y sucesos misteriosos o preternaturales; y también por primera vez vemos asomarse el espectro de la hoguera. Sigue en efecto Savonarola:

Y de razon los tales hombres y mugeres que en estas vanidades [la astrología y la magia] andan, y les dan credito, deurian ser desterrados de las ciudades y de toda poblacion, y si emendar no se quisiessen devian ser quemados.[23]

Díaz-Jimeno ha demostrado[24] que la traducción anónima se basa en una de las numerosas reimpresiones que tuvo el *Tractato*, la que se conoce bajo el título, algo distinto del original, de *Contra l'astrologia diuinatrice* y se publicó en Venecia en 1536[25]. También se interroga Díaz-Jimeno acerca del significado que pudo tener el propósito de dar a conocer las ideas del célebre dominico italiano —quemado hacía algunos años en una plaza de Florencia— en una Salamanca en la que, pocos años antes (1540), Fray Francisco de Vitoria había dictado una de sus más sonadas relecciones titulada *De Magia*, donde ofrecía, en palabras del crítico apenas citado, «un breve pero muy denso tratado de demonología», inspirado en el «prurito de racionalizar, clasificar y sistematizar lo oculto»[26]. En efecto Vitoria, aun no vacilando en atribuir a los demonios —por él clasificados según una rigurosa jerarquización de poderes y competencias— todos aquellos sucesos «maravillosos» que resultaran ajenos a la intervención directa de Dios y de sus santos, había afirmado, con su robusto racionalismo de temple aristotélico y tomista, que los demonios no podían, desde luego, producir los mentados efectos maravillosos sino «sirviéndose de las causas ciertamente naturales que están ocultas a los hombres»[27]: lo que significa que, para Vitoria, lo «maravilloso» coincidía con lo que aún no se había explicado racional o experimentalmente. En relación con este antecedente, la divulgación de la obrita de Savonarola, que reflejaba fielmente «los argumentos

---

[22] *Ibid.*, III, 6, p.s.n.

[23] *Ibid.*

[24] Felipe Díaz-Jimeno, «Pico, Savonarola y Vitoria: un tratado anónimo de Salamanca», en *Quaderni Ibero-americani*, 69-70, junio-diciembre 1991, pp. 268-78. En su anterior libro, *Hado y fortuna en la España del siglo XVI*, Madrid, Fundación universitaria española, 1987, pp. 103-23, el autor había hecho una descripción pormenorizada del contenido tanto del *De Magia*, de Vitoria, como de la *Reprobación*.

[25] *Opera Singolare* del re-/uerendo Padre F. Hieronimo Sauonarola/ côtra l´astrologia diuinatrice in cor-/roboratione delle refutatione/ astrologice del S. Conte/ Ioan. Pico de la/ Mirandola/... In Vinegia. MDXXXVI. He consultado uno de los ejemplares poseídos por la Biblioteca Nacional de Florencia (Sav. 129; Sav. 435/2).

[26] Felipe Díaz-Jimeno, *op. cit.*, pp. 276 y 278.

[27] *Relecciones teológicas del Maestro Fray Francisco de Vitoria*, ed. crítica... por el P. Mtro. Fr. Luis G. Alonso Getino, Madrid, Imprenta La Rafa, 1935, III, p. 299.

providencialistas de Pico», habría representado, en opinión de Díaz-Jimeno, «una respuesta apropiada a lo que quizá se hubiese considerado como devaneos demonológicos de Vitoria»[28].

Me permito sugerir aquí unas consideraciones adicionales que, lejos de contradecir la explicación de Díaz-Jimeno, sólo pretenden completarla de alguna manera. En la perspectiva que indico, se vislumbrará, si no me equivoco, detrás de la ocurrencia que alguien tuvo de divulgar, en la Salamanca de aquellos años, la obrita del discutido —y ya por entonces en el *Índice*— dominico italiano, una muy acertada intuición psicológica y cultural. En efecto, tanto la afirmación preocupada, que hacía Savonarola, de la dramática efectividad del pacto demoníaco que se ocultaba detrás de todos y cada uno de los gestos de los astrólogos y demás supersticiosos —tan lejana del olímpico distanciamiento con que tratara el asunto Vitoria—, como la amenaza de la hoguera, que se reservaría a los supersticiosos impenitentes, iban a caer —como semilla en tierra fértil— en un ambiente hondamente perturbado por los relatos, que cada día se leían o se escuchaban, de cronistas y misioneros procedentes de las Indias. Estos relatos descubrían a la atención atónita de la cristiandad la extensión inconmensurable de la idolatría en el Nuevo Mundo y homologaban, tácita o explícitamente (las más veces, explícitamente), los ritos abominables de los indios —y las prácticas mágicas y supersticiosas que con aquéllos enlazaban— con el dominio que ejercía el Demonio sobre tantos millones de ánimas y con su perverso y obstinado propósito de oponerse a la predicación del Evangelio, que amenazaba su imperio.

No olvidemos que justamente en esos años había ido acalorándose la discusión sobre los medios más oportunos a adoptar para la conversión de los infieles, y que se habían multiplicado las juntas de teólogos y sabios encargadas de sugerir soluciones viables; por no poner más que dos ejemplos bien conocidos, en 1542 Carlos V había congregado en Valladolid una junta, ante la cual Las Casas expuso los *Remedios* que conceptuaba aptos para las circunstancias americanas (el octavo de estos *Remedios* se publicaría en 1552); y la propia Salamanca se preparaba a asistir, al año siguiente de la publicación del opúsculo que nos ocupa, a la memorable disputa entre el mismo Las Casas y Ginés de Sepúlveda.

Nos queda por reseñar someramente, en las páginas que siguen, las líneas argumentales que, con referencia al tema que desarrollamos, emergen de la inmensa documentación cronística: si no me engaño, veremos así perfilarse y definirse un protagonismo del Diablo, dentro de la historia humana, que nunca sospecharon los siglos anteriores; también percibiremos la paulatina formación de un clima psicológico de asedio, por decirlo de algún modo, gracias al cual la cristiandad llegó a concebirse a sí misma como una ciudadela rodeada por todas partes por las tropas del Enemigo, del «sagaz perturbador del género humano», si queremos citar a Cervantes a través de Mauricio Molho.

---

[28] Felipe Díaz-Jimeno, *op. cit.*, p. 278.

3. Se suele repetir, a raíz de lo afirmado por Leonardo Olschki en un artículo de 1943[29], que Pérez de Oliva fue el primero en abordar en lengua vulgar —dentro de una dedicación historiográfica reducida pero significativa, que recientemente ha vuelto a llamar la atención de los investigadores (pienso en el ensayo de María Luisa Cerrón)[30]— los temas de la conquista y colonización de América que tanta perturbación iban a suscitar, un poco más tarde, en las conciencias europeas. Sabemos con seguridad que el humanista cordobés escribió la *Historia de la inuención de las Yndias* entre 1525 y 1528 y la *Conquista de la Nueua España* probablemente en el mismo período de tiempo. Ahora bien, aun siendo posible que la tajante afirmación de Olschki no sea completamente cierta, puesto que Oviedo publicó el *Sumario de la natural historia de las Indias* en 1526, declarando en la dedicatoria que tenía entre manos y bien avanzada ya la redacción de la *Historia general y natural*[31], es perfectamente aceptable la conclusión a la que llega la estudiosa apenas recordada:

> Si... tomamos en cuenta lo temprano de sus [las dos obras históricas de Oliva] fechas de composición más la circunstancia de haber sido escritas desde suelo español por un estudioso que nunca pisó tierra americana, hemos de concluir que su valor testimonial es, a pesar de todo, de primer orden, pues transcriben la reacción de un humanista ante un acontecimiento histórico cuya trascendencia no muchos europeos de su tiempo fueron capaces de observar.[32]

De entre las consideraciones de Oliva, destaca la hipótesis (que Oviedo transformará en certidumbre, y que se considerará luego como un sólido argumento para justificar la dominación colonial española) de una remota, y rápidamente olvidada, predicación del Evangelio en tierras americanas. Al comienzo de la *Inuención* dice, en efecto, nuestro humanista que Colón fue «escogido de Dios para que diesse passada a su santa ley, por el mar Océano, a otras gentes que nunca la conocieron o la tenían ya oluidada»[33]; e insiste, en la *Conquista de la Nueua España*: «que de todo [los indios] auian menester nueua informacion para renouar el estado de sus antepassados, que por oluido tenian ya corrompido, y que aparejados estauan a oir y cumplir aquellas cosas»[34].

---

[29] Leonardo Olschki, «Hernán Pérez de Oliva's *Ystoria de Colón*», en *The Hispanic American Historical Review*, XXIII, 2, mayo 1943, pp. 167-96.

[30] María Luisa Cerrón Puga, «Un capítulo de la historiografía humanista en España: Pérez de Oliva ante el descubrimiento de América», en *Studi Ispanici*, Pisa, Giardini, 1990, pp. 17-54.

[31] Hernán Pérez de Oliva, *Historia de la inuencion de las Yndias*, estudio, ed. y notas de José Juan Arrom, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965, pp. 22-3.

[32] María Luisa Cerrón, *op. cit.*, p. 24.

[33] Hernán Pérez de Oliva, *op. cit.*, p. 41.

[34] William Atkinson, «Hernán Pérez de Oliva. A biographical and critical Study», en *Revue Hispanique*, LXXI, 1927, pp. 309-484 (p. 466). El texto de la *Conquista* se publica en apéndice (pp. 450-75) con el título de *Algunas cosas de Hernan Cortes y Mexico*, título de mano muy posterior que el editor ha encontrado en el ms. de la Biblioteca de El Escorial por él reproducido. M. L. Cerrón considera muy oportunamente (*op. cit.*, pp. 36-7) como probables antecedentes de las citadas de Oliva afirmaciones análogas que emitió uno de los asesores de la Junta convocada por Carlos V en Burgos en 1512 (Matías de Paz, *Del dominio de los Reyes de España sobre los indios*, ed. de S. Zavala, trad. de A. Millares Carlo, México, FCE, 1954, p. 221).

Ya en relación más estrecha con nuestro tema, nos toparemos, en Oliva, con la descripción de las prácticas adivinatorias que en la isla Española enlazaban con los ritos religiosos:

> Este señor [el Dios en que creían]... tenía muchos seruidores, yntérpretes de su voluntad, que dezían zemes; los cuales en aquella ysla muchas vezes aparecían en diuersas figuras feas, cuyas ymágenes aquellas gentes... acatauan como moradas de aquellos espíritus en cuyo onor las hazían. De do muchas vezes auían respuesta a preguntas que hazían de lo venidero...[35]

Entre los pronósticos que recibieron de sus ídolos, cita a continuación Oliva el que pudo interpretarse como alusión a la próxima llegada de los Españoles; y, para que no nos quepa la menor duda acerca del papel del Maligno en acaudillar la resistencia de las poblaciones americanas ante la conquista espiritual y temporal que se les quería imponer, añade: «Parece que el Demonio malo hazía ya congetura de la yda de los nuestros, y quería que aquellos sus engañados le ayudassen a llorar su huyda»[36].

A partir de Oviedo empieza a plantearse el acuciante problema del porqué Dios permitió, a raíz de la conquista española, la muerte de tantos aborígenes y la consecuente desolación de las tierras americanas. En el libro III de la «Primera Parte» de la *Historia general y natural de las Indias*, libro que debió de escribirse antes de 1535 —siendo ésta la fecha en que salió de la imprenta la llamada *editio princeps* de la obra, que contenía tan sólo la «Primera Parte» y, aún ésta, sin los añadidos posteriores[37]—, no vacila el cronista en enumerar las causas naturales y psicológicas que podían explicar la «destruición» de los pueblos recién conquistados; sin embargo, también elabora, insertándola a renglón seguido, una interpretación teológico-moral de lo sucedido, que, a su manera de ver, tiene más peso y fundamento que las otras. En tal perspectiva, la desaparición de poblaciones enteras la causaron, pues, «los pecados de los descomedidos cristianos que gozaban de los sudores de aquestos indios», pero aún más, y en medida mucho mayor sin duda, «los grandes y feos e inormes pecados e abominaciones destas gentes salvajes y bestiales»; y tanto es así que el olvido del Evangelio (que, como sabemos, habría sucedido a una primordial predicación cristiana entre los indígenas) llega a configurarse —a los ojos del cronista— como el merecido castigo de estas culpas:

> De que infiero que, no sin grande misterio, tuvo Dios olvidados tantos tiempos estos indios, e después, cuando se acordó dellos... viendo cuánta malicia estaba sobre esta tierra toda..., consintió que se les acabasen las vidas...[38]

---

[35] Hernán Pérez de Oliva, *op. cit.*, pp. 112-4.

[36] *Ibid.*, p. 114.

[37] Sobre problemas de cronología en la redacción y publicación de los diversos fragmentos de la *Historia general y natural...* se pueden consultar las breves orientaciones de Isaías Lerner en su artículo «La visión humanística de América: Gonzalo Fernández de Oviedo», en *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 1992, pp. 3-22.

[38] Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, ed. y estudio prel. de J. Pérez de Tudela Bueso, B.A.E., CXVII, Madrid, 1959, p. 67 (Primera Parte, III, 6).

Más tarde, en el libro V de la «Primera Parte» (escrito, según afirma, en 1548), retoma el tema desde una perspectiva más resueltamente religiosa, dado que la exposición le lleva a hablar ahora de los ritos y supersticiones indígenas. Habiendo asentado una vez más, en el prólogo, que la destrucción de la Española debe considerarse como «culpa e castigo... principalmente fundado en los delitos e abominables costumbres e ritos desta gente»[39], ofrece la prueba de su aserto, identificando sin más su religión con un culto demoníaco. Sus ídolos representan

> la figura abominable e descomulgada del demonio..., con muchas cabezas e colas, e diformes y espantables, e caninas e feroces dentaduras, con grandes colmillos, e desmesuradas orejas, con encendidos ojos de dragón e feroz serpiente.

Los indios tienen «auríspices [*sic*], o agoreros adevinos» encargados de interpretar los pronósticos de sus ídolos o *cemís* —llamándose a veces, ellos mismos, *cemís*—, y *cemí* «es el mismo que nosotros llamamos diablo»[40]. El arte de la adivinanza y de los pronósticos, sigue Oviedo, está relacionado, entre los indios, con la medicina y la magia (y cita a este propósito a Plinio XXX, 1, que había afirmado la existencia de la misma relación en la antigua Persia, inventora —con Zoroastro— de la magia), siendo prueba de ello la circunstancia de que, entre los antillanos, «sus médicos principales son sus sacerdotes adevinos, y éstos... les administran sus idolatrías y ceremonias nefandas y diabólicas»[41].

Las referencias a Plinio, y a muchos otros autores clásicos y medievales, de que está entreverada la *General Historia*, presentan un extraordinario interés, y vale la pena detenerse un momento en ello. El constante remitir a la antigüedad no sólo confirma lo que ha vuelto a recordarnos lúcidamente Marinella Pregliasco en su reciente libro[42], es decir que en los primeros tiempos se leyó a América como un palimpsesto, descubriendo en su paisaje y en las costumbres de sus pueblos reminiscencias grecorromanas y medievales, sino que es indicio de la creencia de Oviedo en lo que podríamos llamar poligénesis de las culturas: si las prácticas divinatorias de los indios son comparables a las de los antiguos Persas descritas por Plinio, sus hábitos sexuales se parecen a los de los antiguos Tracios, pintados por el Abulense[43]; y hasta los «diabólicos» sacrificios humanos fueron practicados antaño «en el medio del mundo, o lo mejor dél, que es

---

[39] *Ibid.*, p. 111 (Primera Parte, V, proemio).

[40] *Ibid.*, p. 112 (Primera Parte, V, 1). Insiste más abajo en que es el propio diablo quien habla a veces con sus fieles por medio de un indio viejo disfrazado de *cemí*: «En el cual es de pensar que el diablo, como en su ministro, entraba e hablaba en él; y como es antiguo estrólogo, decíales el día que había de llover, o otras cosas de las que la Natura tiene por oficio» (*ibid.*, p. 123).

[41] *Ibid.*, p. 113. De origen e inspiración diabólicos son también, para Oviedo, el concubinato y la sodomía entre los indios (*ibid.*, pp. 118 ss.): ejemplo iluminante, al cual sería fácil añadir más, del paulatino extenderse de la obsesiva sombra demoníaca hacia terrenos ajenos a la religión, a los ritos y a las supersticiones propiamente dichas, e incluso tan humanos como lo son el amor y la sexualidad.

[42] Marinella Pregliasco, *Antilia. Il viaggio e il Mondo Nuovo (XV-XVII secolo)*, Turín, Einaudi, 1992, espec. pp. 19-34.

[43] Gonzalo Fernández de Oviedo, *op. cit.*, p. 122.

Italia», donde vivieron Cíclopes y Lestrigones[44]. Sin embargo, y paradójicamente, el alarde de cultura que ostenta Oviedo no le induce a la comprensión y a la tolerancia, sino que por el contrario le lleva a reducir tantas y tan dispares manifestaciones culturales al común denominador de la omnipresente perversidad demoníaca. Así lo muestra al homologar la serpiente que, según le dijeron, estaba esculpida en un templo del Perú con la que figuraba en los templos de Esculapio e incluso con la que indujo a la tentación a nuestros progenitores:

> [en] Durazo, alias Epidauro... estuvo... un templo hermosísimo en honor de Esculapio..., cuya estatua era en forma de serpiente. Y de aquí se me ha puesto en la memoria (segund el curso grande de la idolatría destos indios) que en honor deste Esculapio debía ser aquella memoria de la casa del gran príncipe Atabaliba..., dentro de la cual está una sierpe muy grande de piedra... Y el que dubdare desta mi sospecha acuérdese que el mismo demonio que mostró a idolatrar los antiguos, ese mismo es el maestro que esa misma condenada idolatría ha sembrado entre aquestos indios. Y el más antiguo simulacro o imagen del diablo es aquesta de la sierpe, en figura de la cual fueron engañados nuestros primeros padres.[45]

Evocando la polémica a distancia entre Las Casas y Motolinía, entramos en lo más vivo de las disputas entre las órdenes religiosas respecto al problema, ya aludido, de la «destruición de las Indias» y a la cuestión del regimiento político de las colonias: dadas las limitaciones de tiempo y de espacio, quiero tan sólo ceñirme a ilustrar la recurrencia de una serie de metáforas, tomándola como cifra simbólica de la dramática implicación de personas y grupos en temas de notable trascendencia. Había empezado el franciscano Toribio de Motolinía, quien, al llegar a la Nueva España en 1524, se había dedicado a una intensa actividad de predicación y organización misionera, cuyos primeros frutos literarios (anteriores a 1540) fueron la *Historia de los indios de la Nueva España* y los *Memoriales*. En esas páginas hablaba con indignación, acudiendo a una imagen bíblica, de las diez plagas que asolaran la meseta mexicana como consecuencia de la llegada de los españoles, siendo la cuarta de ellas la encomienda, que se les había impuesto a los indios a manera de célula básica de su organización política y social[46].

Sin embargo, el ardor metafórico de Motolinía hubo de enfriarse de repente al enterarse de que Las Casas, miembro da la orden rival de los dominicos, se había servido, en su *Octavo remedio* dirigido a Carlos V (opúsculo publicado en 1552, como ya dije), de una imagen parecida a propósito de la misma institución político-social:

> Que tener los españoles los indios encomendados haya sido gobernación y regimiento nocivo, diminutivo y destruitivo de todas aquellas gentes, y por consiguiente malo, pésimo y tiránico..., poco trabajo podremos tener en probarlo a Vuestra Magestad... Pues

---

[44] *Ibid.*, p. 169.

[45] *Ibid.*, p. 218.

[46] Pierluigi Crovetto, *I segni del Diavolo e i segni di Dio. La «Carta al Emperador Carlos V» (2 gennaio 1555) di Fray Toribio Motolinía*, Roma, Bulzoni, 1992, p. III. Las citas de la *Carta* de Motolinía, que inserto a continuación, proceden de la excelente edición que ofrece Crovetto en el volumen indicado.

¿qué pestilencia tan mortífera y barredera pudiera haber venido del cielo que hobiera así yermado y abrasado más de dos mill y quinientas leguas de tierra llena de hombres...?[47]

No le quedaba más remedio a Fray Toribio que apresurarse a restaurar el sentido propio de cuantas palabras se remitieran a morbos y epidemias, dado que su empleo metafórico se había revelado tan peligroso. Y lo hizo precisamente en la *Carta* de 1555 dirigida al mismo Emperador, la cual marca un viraje completo en su actitud mental y donde apunta una vez más, como hiciera Oviedo, a la responsabilidad moral de los indios en procurarse a sí mismos tamaños azotes:

[De] diez años a esta parte falta mucha gente destos naturales, y esto no lo han ca[usado ma]los tratamientos, porque ha muchos años que los indios son bien tratados...; mas halo causado muy grandes enfermedades y pestilençias que en est[a Nueva] España ha habido... Cuál [sea la cau]sa, Dios es el sabidor... [Si la] causan los grandes pecados e idolatría que en esta tierra había, no lo s[e]...[48]

Se contrapone en esta contienda, que vemos simbólicamente cifrarse en el valor, propio *vs* figurado, de algunas palabras, el profetismo del dominico Las Casas al triunfalismo, no desprovisto de matices apocalípticos[49], de los franciscanos que habían acompañado y apoyado a Cortés en su política de «pacificación» novohispana. Lo cierto es que, abandonando el radicalismo proindigenista de sus anteriores posturas, Motolinía nos presenta, en la *Carta* (y volvemos así a nuestro tema principal), el paso del infierno precortesiano («Sepa Vuestra Magestad que cuando el Marqués del Valle entró en esta tierra, Dios Nuestro Señor era muy ofendido..., y el demonio, nuestro adversario, era muy servido con las mayores idolatrías y homeçidios más crueles que jamás fueron»)[50] a la «edad de oro» cortesiana[51].

Hacia finales del siglo, prescindiendo ya de disputas y condicionamientos dictados por circunstancias contingentes, el P. Acosta esboza, en la *Historia natural y moral de las Indias* (1590), su teología de la historia (o historia de la redención, que queramos decir), igualmente lejana de los opuestos milenarismos de franciscanos y dominicos: trátase de un modelo abierto, para entendernos, del devenir histórico, que renuncia a teorizar el inminente fin del mundo sin por eso abandonar la belicosidad terminológica y metafórica

---

[47] *Obras escogidas de Fray Bartolomé de Las Casas. V. Opúsculos, cartas y memoriales*, ilustración prel. y ed. por J. Pérez de Tudela Bueso, B.A.E. CX, Madrid, 1958, p. 79.

[48] Pierluigi Crovetto, *op. cit.*, p. 18.

[49] Ver los comentarios de Crovetto (*ibid.*, espec. pp. 40-3), quien, a propósito de los matices apocalípticos, cita a Georges Baudot, *Utopía e historia en México*, trad. esp., Madrid, 1983, pp. 100-1.

[50] Pierluigi Crovetto, *op. cit.*, pp. 5-6.

[51] La definición es de Crovetto, *ibid.*, p. III. No está desprovisto de interés anotar cómo Gerónimo de Mendieta —discípulo de Motolinía, pero más cercano a la línea de Las Casas— vuelve más tarde a utilizar con valor metafórico, y otra vez a propósito de la encomienda, palabras como «pestilencia», etc., cerrando así de alguna manera el círculo semántico que ha llamado nuestra atención (el capítulo 37 del IV libro de su *Historia eclesiástica indiana* se titula por ejemplo: «De la mayor y más dañosa pestilencia de los indios, por el repartimiento que de ellos se hace para servir de por fuerza a los españoles», *cf.* Pierluigi Crovetto, *op. cit.*, p. 183).

que hace pensar, como he dicho, en la psicología de una ciudadela sitiada. Según Acosta, el poderoso resorte que pone en marcha la historia universal es «la soberbia del demonio tan grande y tan porfiada, que siempre apetece y procura ser tenido y honrado por Dios». Este «tan malvado apetito de hacerse Dios» llevó a Satanás a sembrar la idolatría y las supersticiones en la casi totalidad del mundo antiguo, hasta el punto de que en el extendido océano del paganismo «apenas le quedó a Dios un rincón de su pueblo Israel». En la plenitud de los tiempos vino la redención, y «el fuerte del Evangelio [sigue Acosta] le venció y desarmó [a Satanás], y entró por la fuerza de la cruz las más importantes y poderosas plazas de su reino». No le quedó entonces otro recurso al Demonio que acometer a «las gentes más remotas y bárbaras, procurando conservar entre ellas la falsa y mentida divinidad, que el hijo de Dios le había quitado en su Iglesia, encerrándole como a fiera en jaula». Por esto la idolatría, que trata de perder a los hombres induciéndoles a «adorar por Dios a la criatura», o a los ídolos o a las estatuas, ya «extirpada de la mejor y más noble parte del mundo, retiróse a lo más apartado, y reinó en esta otra parte del mundo [las Indias], que aunque en nobleza muy inferior, en grandeza y anchura no lo es»[52].

4. En el propio umbral del siglo siguiente, la enciclopedia del jesuita Martín del Río, *Disquisitionum magicarum libri sex*, publicada en tres tomos en Lovaina entre 1599 y 1600 (muchísimas las ediciones y reimpresiones sucesivas; recientemente se ha traducido parcialmente al español)[53], condensa en síntesis extremista e intransigente todo lo que hasta entonces se había pensado, especulado y escrito acerca de aquellas artes y ciencias cuyo ejercicio y general difusión se imputaba a la voluntad del Espíritu Maligno. La intransigencia de Del Río se manifiesta tanto a nivel filosófico como de teología de la historia. Desde el punto de vista filosófico, el jesuita enlaza con las postreras y más conservadoras posturas de Pico, según las cuales, como sabemos, los cielos sólo son causas universales y no nos dispensan más que luz y movimiento: como consecuencia de lo cual llega a una contraposición tan tajante entre astronomía y astrología que las compara respectivamente a la esposa legítima y a la barragana (la astrología es, escribe, *tam dissimilis priori [es decir, a la astronomía], quam pellex coniugi iustae*)[54].

En cuanto a la conceptualización del devenir histórico, Del Río radicaliza la actitud de Acosta, dándonos la sensación de considerar definitivamente cerrado el angustioso cerco que las fuerzas del Mal han logrado crear alrededor del único baluarte firme, la fe, o mejor dicho, la Iglesia católica. Ya en el prólogo afirma el jesuita, aludiendo a la omnipresencia de las supersticiones:

---

[52] José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, ed. de José Alcina Franch, Madrid, Historia 16, 1987, pp. 311-3 (V, 1).

[53] *Disquisitionum magicarum libri sex, quibus continetur accurata curiosarum artium, et vanarum superstitionum confutatio... auctore Martino Del Rio Societ. Jesu Presbyt.* ..., Coloniae Agrippinae..., anno MDCXXXIII, p. 12. Transcribo de este ejemplar, poseído por la Biblioteca universitaria de Pisa, los fragmentos latinos; para los fragmentos del prólogo me sirvo de la trad. española: *La Magia demoníaca (Libro II de las «Disquisiciones mágicas»)*, introd., trad. y notas de J. Moya, preámbulo de J. Caro Baroja, Madrid, Hiperión, 1991.

[54] *Disquisitionum*, cit., p. 569.

> No se trata de batirse con delirios de viejas, o con insomnios de ignorantes, como algunos reprochan, sino que ahora hemos de habérnoslas con los mismos demonios, de cuya ayuda y consejo usan los magos, como lo enseña la razón y la experiencia.

Y añade:

> ¿Qué maravilla que se desborde la perfidia al secarse la fe verdadera? Ciertamente hay también otros pecados mortales, causa de este azote divino [la abundancia de brujas y hechiceros]. Pero la culpa principal de esta pestilencia le corresponde a una no sé qué flaqueza y menosprecio de la fe católica.[55]

Antes de la venida del Salvador, continúa, «la idolatría ocupaba casi todo el orbe»; extirpada del Viejo Mundo, sigue dominando en el Nuevo con sus compañeras inseparables, la superstición y la magia, de lo que «son testigos harto elocuentes las cartas y relaciones de los de nuestra Compañía sobre cosas de Indias»[56]. Sin embargo, nuestro jesuita, dando un paso en adelante, entiende que todo el mundo es Indias, adoptando en esto la perspectiva de algunos misioneros que, según han mostrado Pagden y Prosperi, solían asimilar a las Indias de América, no sólo las Indias orientales, sino también cuantas regiones de Europa se consideraran susceptibles de evangelización o reevangelización[57]. De hecho, según Del Río:

> en aquellas regiones donde una vez recibida la predicación del Evangelio luego se enfrió, o cayó en desuso..., o desmayó por completo oprimida por los herejes —como en Africa y Asia entre los mahometanos, en Alemania, Francia y Gran Bretaña entre los herejes, en Italia y otras partes entre católicos harto flojos, de los que llaman políticos—: en esos mismos lugares ha cobrado enorme vigor la superstición mágica... Es un hecho que a las herejías, como la sombra al cuerpo, las acolita la basura mágica: cosa tan evidente que negarla sería protervia.[58]

---

[55] *Magia demoníaca*, cit., pp. 103-4.

[56] *Ibid.*, pp. 104-5.

[57] Anthony Pagden, *La caduta dell'uomo naturale. L'indiano d'America e le origini dell'etnologia comparata*, trad. it., Turín, Einaudi, 1989, pp. 115 ss., 138; Adriano Prosperi, «Il Missionario», en *L'uomo barocco*, Bari, Laterza, 1991, pp. 179-218 (pp. 202-4).

[58] *Magia demoníaca*, cit., p. 105. Hasta en la propia España, «tras el aluvión sarraceno», cobraron vigor la magia y otras supersticiones demoníacas y el mismo Del Río, nos cuenta, pudo ver en Salamanca, «hoy madre de las buenas artes, ... una cripta muy honda, vestigio de una escuela nefanda, que la reina Doña Isabel... apenas hacía un siglo había ordenado cerrar a cal y canto» (*ibid.*, p. 109). Sobre las tradiciones y leyendas relacionadas con las cuevas de Toledo y Salamanca, y su proyección literaria, cf. las pintorescas páginas de Marcelino Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, I, 668 ss.; y, sobre sus ecos espec. en Cervantes, las recientes contribuciones de Mauricio Molho, «Nueva lectura del entremés *La cueva de Salamanca*», en *Lecciones cervantinas*, A. Egido ed., Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, 1985, pp. 31-48, y el artículo cit. en nuestra nota 20.

Palabras con las que, sin matiz alguno y sin la menor vacilación, se incluye a la herejía en el conjunto de las demás supersticiones demoníacas, desafiando todas ellas el huerto cerrado de la Ortodoxia católica[59].

La intransigencia de Del Río parece transigir consigo misma (si se me permite el *calembour*) en dos únicos casos, que remiten ambos —y no me parece una casualidad— a la persona y destino de los monarcas y grandes señores. Por poner un par de ejemplos, el jesuita acepta, por un lado, la creencia popular en el significado profético, en algunos casos, de la aparición de los cometas:

> ([de ella] causa est Dei dispositio hoc pacto volentis admonere homines de imminente publica calamitate, vel morte Regum aut Principum, vt ad poenitentiam et morum emendationem recurramus)[60];

por otro considera el cultivo de la alquimia tan sólo lícito (en conformidad con la antiquísima tradición que la apellidaba *ars regalis*) a los reyes y personas adineradas:

> patet (nisi quae circumstantia impediat) ordinarie hanc artem Principibus, et valde locupletibus esse licitam.[61]

El tema de las predicciones, de los sueños y signos premonitorios —referido a la pedagogía principesca y al aleccionamiento de los ministros— vuelve a presentarse insistentemente en España a partir de la difusión de las obras del historiador francés Pierre Mathieu, o Matthieu (1563-1621), especialmente las que se relacionan con el asesinato (1610) de Enrique IV de Francia, que tan honda impresión hubo de despertar en la Península como en toda Europa. De este escritor, familiarmente conocido, más allá de los Pirineos, como Pedro Mateo, Pedro van der Hammen tradujo, o adaptó, hacia 1622, los *Pedaços de historia*, Juan Pablo Mártir Rizo, en 1625, la *Historia de la muerte de Enrico el Grande* y la *Historia de la prosperidad infeliz de Felipa de Catanea*, a la que antepuso un «Juicio» Quevedo.

En los *Pedaços* reúne el autor un florilegio de sentencias que se inspiran en la actuación política del señor de Villeroy —secretario de Estado que había sido de cinco reyes de Francia— y tienen como fin la formación del perfecto hombre de gobierno y el aleccionamiento del Príncipe. Éste —a pesar de ocupar la cumbre del poder— debe considerar «como està sugeto a los mesmos accidentes que los otros, y quan debalde y sin pensar puede perecer»: fue precisamente lo que le sucedió a Enrique IV, a quien mataron en el momento en que «empeçava a saber reynar, y... lo avia aprendido con la

---

[59] Del Río parece estar pensando en el pasaje en que Oviedo se refiere al domicilio que suelen tomar los demonios en los sacerdotes indios (pasaje que hemos reproducido en la nota 40) al escribir en su prólogo (*La magia demoníaca*, cit., p. 111) que «los demonios tienen casa en los herejes, como otrora en los ídolos»; en efecto, sigue, «el diablo al ver derribados los ídolos en que habitaba, con las propias escrituras divinas se fabricó otros ídolos peores en las almas de los herejes». No podría imaginarse una identificación más clara de la herejía con las idolatrías ni una más cándida admisión de la vuelta del Demonio a Europa gracias a la complicidad de los herejes.

[60] *Disquisitionum*, cit., p. 579.

[61] *Ibid.*, p. 82.

experiencia, a que llamava su gran libro»[62]. La *Historia de la muerte de Enrico el Grande* reserva, por su parte, harto espacio a las reflexiones sobre los sueños proféticos, y los pronósticos en general, que conciernen al destino de los grandes:

> No es bien despreciar, ni estimar todos los sueños. Los de los grandes Principes no son vanos, sobre las grandes resoluciones; despues se conoce que han sido inspirados diuinamente.[63]

Las predicciones, en estos casos —como insinúa el Duque de Vandoma al Rey—, «creerlas, bien es que se prohiban, pero no el rezelo»[64]. Enrique, en efecto, siente un «religioso deprecio»[65] por los pronósticos que le anuncian su muerte inminente y hasta desatiende los ruegos recelosos de la Reina que, a consecuencia de unos sueños interpretados como premonitorios, «por diuertirle que no fuesse por la ciudad hizo todo lo que Calpurnia, por diuertir a Cesar, de la ida al Senado». Por otra parte, casi parece que el Rey «solicita» el encuentro con su propia muerte, en lo que podría reconocerse, en opinión del historiador, un signo sobrenatural, pues es cierto que «el Cielo junta de tal suerte todas las cosas a vn mismo punto, para que resulten conforme su voluntad»[66].

Si, tras la lectura de las páginas de Pierre Mathieu, volvemos a leer el *Marco Bruto* de Quevedo (esta obra, recordemos, empezó a redactarla el escritor hacia 1632, siguió trabajando en ella hasta después de la prisión de San Marcos y la publicó en 1644), nos sorprende el perfecto paralelismo que se establece entre el sino de Julio César y el de Enrique. Un paralelismo desfasado y casi totalmente *in absentia*, desde luego, puesto que por un lado Quevedo no se refiere sino muy de pasada al asesinato del Rey de Francia («algún furioso se ha atrevido a dar muerte a su príncipe en la calle...»)[67], y por otro tan sólo la aislada referencia a Calpurnia a propósito de los sueños premonitorios de la Reina de Francia nos asegura que Mathieu estaba a su vez pensando en los Idus de marzo. Y, sin embargo, nos encontramos con elementos suficientes, no sólo para darnos

---

[62] Cito por la ed. poseída por la BN de Madrid (sign.: U 9071): Pedro Mateo, *Pedaços de historia y de Razon de Estado, sobre la vida y servicios del Ilustriss. Señor Nicolas de Nueva Villa, Marques de VillaReal*, traduzido por Pedro vander Hammen Gómez y León, f. 4rv. El ejemplar no lleva portada, pero el Privilegio está fechado en 25 de enero de 1623. El título de la obra original es el siguiente: *Remarques d'estat et d'histoire sur la vie et les services de Monsieur de Villeroy*, Lyon, C. Cayne, 1618.

[63] *Historia de la muerte de Enrico el Grande... escrita en frances, por Pedro Mateo... y en castellano, por Iuan Pablo Martyr Rizo*, Madrid, por Diego Flamenco, 1625, p. 26v. Cito del ejemplar de la BN de Madrid (sign.: U 4393). El título de la obra original es el siguiente: *Histoire de la mort déplorable de Henry IIII... ensemble un poème, un panégyrique et un discours funèbre dressé à sa mémoire immortelle*, Paris, M. Guillemot et S. Thiboust, 1611.

[64] *Ibid.*, p. 19r.

[65] *Ibid.*, p. 20v.

[66] *Ibid.*, pp. 50v-51r (en la p. 51r, en lugar de «Calpurnia», se lee *Calfurnia*). Gracián, quien cita elogiosamente a Pierre Mathieu en varios pasajes de su obra, hablando de la interpretación de los sueños refiere (*Agudeza y arte de ingenio*, disc. XXXVIII, en *Obras completas*, estudio prel., ed., ... de Arturo Del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967, p. 420) lo que acerca de los de la esposa de Enrique dejó escrito el historiador francés.

[67] Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, estudio prel., ed., ... de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1958, tomo I (*Obras en prosa*), p. 856.

cuenta de que los dos autores leían unas mismas fuentes (las *Vidas* de César y de Bruto, de Plutarco, y el *De vita Caesarum* de Suetonio) a través de una misma clave interpretativa, sino para tener la seguridad del notabilísimo influjo ejercido por el historiador francés sobre Quevedo.

Después de declarar su escepticismo absoluto respecto a las vanidades astrológicas («para conmigo muy desautorizado crédito tiene la astrología judiciaria»)[68], se sale de pronto Quevedo, en tema de pedagogía principesca, con una sentencia muy del estilo de Mathieu:

> Aconsejaré a los príncipes dos cosas: la primera, que no los [los pronósticos de los astrólogos] oigan; la segunda, que si los oyen, por la religión no los crean, y que por la prudencia no los desprecien; que con esto dotrinarán bien el error de haberlos oído.[69]

A la actitud religiosa del cristiano Enrique IV, presente —ella también— *in absentia*, Quevedo contrapone la petulancia y la ligereza del pagano César al precipitarse contra su muerte[70]: ligereza tanto más grave en cuanto que, antes de hablar por boca de su único Hijo hecho Hombre, en la antigüedad Dios solía manifestarse a través de los instrumentos culturales y cultuales de entonces:

> Hablólos por los agüeros que entonces oían; aconsejólos con las aves, con los animales, con los sepulcros, con los sueños; porque ni a César contra Dios le quedase queja de su muerte, ni a los matadores excusa de su delito.[71]

Quevedo sugiere así, como vemos, que la conducta del príncipe ideal debe ser la resultante de la confluencia y el armonioso entreverarse de las virtudes cristianas («por la *religión* no los crean...») con la sapiencia mundana («por la *prudencia* no los desprecien»).

En cuanto a nosotros, si alguna conclusión cabe sacar de las desligadas notas que anteceden, diremos que, por un lado, la incipiente edad moderna parece percibir, con un sentido de emergencia cada vez más alarmado y angustioso, el persistir de creencias en prácticas astrológicas y mágicas, nobles tal vez por su antigüedad, mas contaminadas por la superstición y la charlatanería; por otro, parece reservarse una como válvula de escape al ver encarnada en la figura del príncipe católico la de un mediador entre el cielo y la tierra, único ser capaz de reconciliar armoniosamente la antiquísima herencia sapiencial del paganismo con las exigencias del dogma cristiano.

---

68 *Ibid.*, p. 852.
69 *Ibid.*
70 *Ibid.*, espec. pp. 854-5.
71 *Ibid.*, p. 852.

La invención de una ciencia de las religiones: Las Casas y el universo «no canónico» de los dioses paganos

Ludwig Schrader
Universidad de Düsseldorf

I

Fray Bartolomé de Las Casas (1474-1566) es conocidísimo como «padre de los indios», como protector de «estas ovejas mansas» a las que asaltaron «los españoles [...] como lobos e tigres y leones cruelísimos». Estas pocas palabras, tomadas de la célebre *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1542)[1], caracterizan bastante bien la actitud de Las Casas, sus juicios y prejuicios, actitud que como se sabe, originó un debate teológico, jurídico, político que probablemente no terminó con el Quinto Centenario[2]. Quiero tan sólo mencionar aquel debate que, como tal, no es mi tema.

Lo que quiero intentar en lo que sigue es arrojar alguna luz sobre un aspecto menos estudiado de la obra de Las Casas, a saber sus reflexiones sobre las religiones «indígenas». De ellas trata largamente en su *Apologética Historia Sumaria* [...] *destas Indias occidentales y meridionales*, obra compuesta, según algunos críticos, a partir de

---

[1] Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. de R. Hernández, en *Tratados de 1552. Impresos por LAS CASAS en Sevilla*, ed. de R. Hernández y Lorenzo Galmés, Madrid, Alianza Editorial, 1992 (Obras completas 10), p. 34. *Cf.* A. Carreño, «Una guerra sine dolo et fraude: el P. Las Casas y la lucha por la dignidad del indio en el siglo XVI», *Cuadernos Americanos*, 33, 193, México 1974, pp. 119-139, y A. Saint-Lu, *Las Casas indigéniste. Études sur la vie et l'œuvre du défenseur des indiens*. Séminaire interuniversitaire sur l'Amérique espagnole coloniale, Paris, L'Harmattan, 1982. Siguen siendo fundamentales los trabajos de M. Bataillon, entre ellos «Le "Clérigo Casas", ci-devant colon, réformateur de la colonisation» (1952), en M. B., *Etudes sur Bartolomé de Las Casas* réunies avec la collaboration de R. Marcus, Paris, 1966 (Thèses, mémoires et travaux 5), pp. 1-94.

[2] *Cf.* G. Díaz Díaz, *Hombres y documentos de la filosofía española*, vol. 2, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 200-217.

1527 (o sea, en La Española) y concluida en 1550, o bien, según otros, sólo a partir de 1552 (es decir, después del regreso definitivo de Las Casas a España[3]). Sin entrar en esta discusión, cabe preguntar si el obispo de Chiapas disponía en América del impresionante aparato erudito en que se basa la *Apologética Historia*. (Parece mentira lo que dicen Hurtado y Palencia a ese respecto, caracterizando a Las Casas, en 1925, como «un espíritu *algo leído*, penetrado de las ideas de la Edad Media, que ocultaba su incapacidad literaria y política bajo una capa de rancias preocupaciones, fatigando al lector con citas de teología escolástica»[4].) Es la *Apologética Historia* una de las obras lascasianas publicadas muy tarde: la primera edición es de 1909[5].

Me limitaré, pues, a analizar la concepción «comparatista» que tiene Las Casas de las religiones americanas, en particular la azteca, la maya y la incaica, concepción que por una parte tiene la misma base que las demás ideas y demostraciones «antropológicas» o «etnológicas» de Las Casas: el alto grado de racionalidad del indio como consecuencia forzosa del ambiente físico que lo había creado[6]; pero por otra parte, tal concepción rebasa los límites del espacio americano, precisamente por sus aspectos comparatistas por no decir: universales.

Claro que tendremos que evitar el peligro del anacronismo. La «ciencia de las religiones» de Las Casas no tiene su origen en un anhelo de saber decimonónico, objetivista; tampoco es Las Casas un investigador empírico, por detalladas que sean sus descripciones. Sin embargo, la *Apologética Historia*, además de ser una enorme compilación de materiales no siempre imprescindibles, obedece a un sistema claramente visible, sistema moderno —quizás involuntariamente—, moderno aunque derivado de principios escolásticos (Santo Tomás es autoridad citada con bastante frecuencia). Lo

---

[3] *Cf.* L. Hanke, *Bartolomé de Las Casas. An Interpretation of His Life and Writings*, The Hague, Nijhoff, 1951, p. 66 (composición a partir de 1527); la segunda tesis en E. O'Gorman, «Génesis de la *Apologética Historia*», *Revista de historia de América*, 61-62, 1966, pp. 159-166; *cf.* J. L. Phelan, «The *Apologetic History* of Fray Bartolomé de las Casas», *The Hispanic American Historical Review*, 49, n° 1, 1969, pp. 94-99, y C. Contreras, «Las Casas y la *Apologética*», *Estudios Filológicos* 14, Valdivia 1979, pp. 19-31.

[4] J. Hurtado y J. de la Serna y A. González Palencia, *Historia de la literatura española*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, p. 431; la cursiva es mía.

[5] Bartolomé de Las Casas, *Apologética Historia Sumaria cuanto á las cualidades, dispusición, descripción, cielo y suelo destas tierras, y condiciones naturales, policías, repúblicas, maneras de vivir e costumbres de las gentes destas Indias occidentales y meridionales, cuyo imperio soberano pertenece á los Reyes de Castilla*, ed. de M. Serrano y Sanz, Madrid, Bailly-Baillière, 1909 (NBAE 13).

[6] O'Gorman, loc. cit., p. 164. *Cf.* Venancio Diego Carro, «Los postulados teológico-jurídicos de Bartolomé de Las Casas [...]», en *Estudios Lascasianos. IV Centenario de la muerte de Fray Bartolomé de Las Casas (1566-1966)*, Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, 1966 (Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla 175), p. 158: «Lo principal para Las Casas se cifraba en presentar al indio y a los pueblos indígenas en pie de igualdad con los españoles y demás pueblos europeos, dentro del campo de los derechos. Es una idea que repite mil veces, como repite sus argumentos. Por eso disimula y calla, atenúa y disculpa los defectos, vicios y crímenes de los indios, con los de sus gobernantes, reyes, príncipes y caciques, que tanto exageraban sus contrarios. Quien lea su *Apologética Historia*, con sus idílicas y ponderativas descripciones, tan difíciles de creer en todos sus detalles, se convencerá de esto. Sus noticias sociológicas, políticas, etnológicas, arqueológicas y humanas no tienen otra finalidad, aunque en ellas tengamos una valiosa aportación al conocimiento de los tiempos precolombinos, según el sentir de los investigadores modernos.»

moderno, pienso yo, consiste en que Las Casas quiera tomar en serio las culturas americanas, incorporándolas en un cosmos nuevo, cosmos ya no integrado únicamente por la herencia clásica y, me atrevo a decirlo así, la cultura y la geografía cristianas. En este sentido Las Casas es antípoda de Colón: Colón trata de comprobar la veracidad de muchos datos geográficos, zoológicos, botánicos, «antropológicos» ofrecidos por la tradición clásica y la Biblia —la situación del Paraíso Terrestre, las sirenas, las amazonas, etc.—, considerando todo lo nuevo que encuentra —sin pensar en un continente nuevo, es verdad— como algo ya conocido en principio. Las Casas, empero, se ve enfrentado con un mundo que realmente no es el de antes de la Conquista.

He dicho que la *Apologética Historia* ofrece ciertos aspectos por los cuales rebasa lo puramente americano. Uno de ellos es el siguiente. En la *Apologética Historia* vemos repetirse, «mutatis mutandis», un fenómeno que ya creemos conocer: el encuentro del cristianismo con la mitología grecorromana, siria, etc., o mejor dicho, con las religiones «paganas» mediterráneas, ya que no se trata sólo del Olimpo y sus dioses como temas literarios —en Homero, por ejemplo—, sino de lo que conocemos menos bien los literatos: se trata de religiones practicadas, con sus templos, sacerdotes, sacrificios y ritos. Veremos que Las Casas está perfectamente informado sobre tal situación de la cristiandad temprana; se da cuenta del paralelismo en que él se encuentra y conoce y utiliza las estratégias hermenéuticas empleadas por los teólogos cristianos para «neutralizar» las religiones paganas, reconociendo al mismo tiempo la existencia de ciertos valores éticos y otros logros morales e intelectuales que poseían las culturas paganas.

Otro aspecto sobre el que quiero llamar la atención, antes de exponer más detalladamente las descripciones y argumentos de Las Casas: aquel encuentro entre el cristianismo y las religiones americanas no fue un acontecimiento momentáneo, rápidamente superado. Pensemos en la birreligiosidad o el sincretismo tan frecuente aun hoy en día en América, por ejemplo en Santo Tomás de Chichicastenango en Guatemala —quizás sea este el ejemplo más espectacular entre todos, con el culto que se rinde al panteón de los mayas en plena iglesia católica. Encuentros de esta índole son todo menos meramente históricos —y todo menos meramente turísticos—, al contrario: teólogos centroamericanos contemporáneos, tanto católicos como protestantes, atribuyen valores prefigurativos a las religiones «indígenas», ya no llamadas simplemente paganas. Así, los obispos de Guatemala, en una carta pastoral publicada —no por casualidad— poco antes de la llegada del Papa Juan Pablo II a Santo Domingo el día 12 de octubre de 1992, dicen cosas francamente revolucionarias acerca de las culturas precolombinas, por ejemplo:

> Es clara la presencia de Dios en los pueblos y culturas de nuestro Continente. Guatemala no es la excepción. Encontramos ya presente[s] las «semillas del Verbo» [...]. La Palabra era la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo (Jn 1,9). Para el pueblo maya, la religión daba la explicación satisfactoria del cosmos y de la vida. Los ritos religiosos ocupaban un lugar preeminente en su vida familiar y social. Veían en la

> naturaleza la manifestación de Dios. Por ello agradecían sus dones. En sus fiestas celebraban el sentido de la vida.[7]

La idea es, lo repito, revolucionaria, pero también es cierto que los obispos siguen las huellas de Las Casas, su colega de Chiapas, quien, hace cuatro siglos, ya tuvo la misma convicción.

II

Hablemos ahora más detenidamente de las bases teóricas de las que parte Las Casas en su *Apologética Historia.* Ya hice alusión a la racionalidad que reconoce Las Casas en los indios y sus culturas. Es más: Las Casas expone, con gran aparato de citas tomadas tanto de Aristóteles, Cicerón, Boecio y otros filósofos antiguos, como de San Agustín, Santo Tomás y otros teólogos cristianos, que

> [...] tanto quiso y amó Dios a las criaturas racionales, que son los hombres, que a su imagen y semejanza quiso criar, y con su visión propria determinó graciosamente beatificar; lo cual ser no podía sin que los hombres, mientra [*sic*] en la vida corporal duraban, cognosciesen y amasen a Dios. De aquí fue poner la benignidad divina en cada ánima de los hombres, al instante de su creación, una *lumbre natural intellectual* y cognoscimiento por ella, puesto que confuso, y juntamente [es] un ímpetu —por otro nombre apetitu— e inclinación natural de cognoscer que hay Dios y criador, y que se debe buscar para le servir e adorar como a Dios y señor (71, VII, pp. 633-634; el subrayado es mío).[8]

El hombre tiene, pues, «natural cognoscimiento de Dios, aunque confuso» (73, VII, p. 643). No puede vivir «sin algún dios falso o verdadero»; de ahí el origen de la idolatría (74, VII, p. 644). Repito que es impresionante la erudición de Las Casas; tiene por consecuencia cierta extensión de su texto ... Con todo, lo interesante es que en este

---

[7] *Quinientos años sembrando el Evangelio. Carta Pastoral Colectiva de los Obispos de Guatemala. 15 de agosto de 1992*, Km. 30.2 Autopista Antigua Guatemala, Publicaciones O.M., 1992, p. 5; *cf.* en particular pp. 42-48. *Cf.* también un artículo de la teóloga protestante E. Tamez, del Seminario Bíblico Latinoamericano de San José de Costa Rica, sobre Quetzalcoatl y el dios de los cristianos, publicado en *Vida y Pensamiento*, 1991; E. Tamez va mucho más lejos que los obispos católicos cuando dice: «Tenemos ante nosotros la revelación no sólo mediada por la cultura hebraica o judía, sino también por otras culturas como las de nuestros antepasados». Dispongo sólo de una versión alemana: «Allianz oder Kampf der Götter? Quetzalcoatl und der Gott der Christen», *Evangelische Kommentare*, 1992, no. 10, pp. 582-587. *Cf.* en este contexto también el interesante artículo de A. Huerga, «Sobre una teoría del Padre Las Casas: la emigración de la Iglesia a Indias», *Escritos del VEDAT* 11, Valencia 1981, pp. 253-269.

[8] Cito por la siguiente edición, indicando capítulo, volumen y páginas arriba en el texto: Bartolomé de Las Casas, *Apologética Historia Sumaria*, ed. de V. Abril Castelló, J. A. Barreda, B. Ares Queija y M. J. Abril Stoffels, 3 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1992 (Obras completas VI-VIII). Además de la edición citada en la nota 5, hay otras dos: la de J. Pérez de Tudela Bueso, 2 vols., en *Obras escogidas*, Madrid, Real Academia Española, 1958 (BAE 105. 106) y la de E. O'Gorman, 2 vols., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1967. El primer volumen de la edición de 1992 ofrece un «Estudio preliminar» y una «Introducción», ambas de admirable riqueza. Las religiones indígenas son tratadas por B. Ares Queija pp. 211-213 de una manera más bien general, como «un hecho social y cultural».

marco teológico-filosófico, que como tal no tiene nada nuevo, Las Casas confiera una prioridad muy clara a los habitantes de «nuestras Indias» (103, VII, p. 789; *cf.* 126, VII, p. 895). He aquí el motivo fundamental de lo que hoy llamaríamos el «método comparatista» de nuestro autor, quien, sea dicho de paso, no ignora la terminología de la comparación sistemática. Al contrario: con cierta frecuencia encontramos en su obra expresiones como «Cotejémoslos» (127, VII, p. 898), «debemos cotejar los unos a los otros», es decir «los templos de los antiguos idólatras y los de los modernos que en estas Indias hallamos» (132, VII, p. 919), «¿Y que comparación puede haber [entre un templo romano y otro peruano]?» (133, VII, p. 924), «cotejemos estas indianas gentes con ellos [los sirios] y con los troyanos» (192ª, VIII, p. 1257), etc.

Prioridad de los indios en cuanto a la «lumbre natural»: según Las Casas, los indios no sólo no carecen «de aquella lumbre y cognoscimiento y apetitu natural» (127, VII, p. 896), sino:

> tuvieron muchas menos fealdades que otras afamadas y políticas naciones de las antiguas, y con menos heces de errores en su idolatría (*ibid.*),

y

> tuvieron más razón y discreción y honestidad que las más de todas cuantas naciones idólatras antiguamente hobo, bárbaras, griegos y romanos [...] (*ibid.*),

y además

> tienen [...] muncha menor dificultad para ser traídos y convertidos a nuestra santa fe que munchos de los idólatras gentiles pasados (*ibid.*).

Muchos indios, por ejemplo los de la isla Española, tenían ya la idea «de haber un solo Dios, y no muchos» (*ibid.*). Es más,

> se puede suponer que la intinción principal que los idólatras tuvieron fue hacer sacrificio a sólo Dios verdadero [...], o a aquel Dios que tuvo o fingió tener por verdadero (183, VIII, p. 1216).

Se ve claramente que Las Casas se esfuerza por comprobar, o al menos por sugerir con gran insistencia, que sus queridos indios ya eran monoteístas. No tiene problemas, para citar otro ejemplo, en hablar de lo que ellos «con sus sacrificios, *de Dios o de los dioses* alcanzar pretendían» (179, VIII, p. 1198; el subrayado es mío). También la mentalidad que Las Casas atribuye a los indios, hace pensar en un cristianismo anticipado: subraya el temor de haber cometido un pecado, la inclinación por la tristeza, y no sorprende leer que

> son de muy fuerte imaginación, tan mansos, tan pacientes, tan humildes y tan de noble complexión, porque sanguinos (177, VIII, pp. 1189-1190 y nota).

Tampoco sorprende que Las Casas los considere como particularmente serios y diligentes en sus cultos, de modo que,

> quitados los sacrificios horrendos y sangrientos que ofrecían, [...], todo lo demás de hacerse y complirse dentro de nuestra universal iglesia y aprenderse dellos era dignísimo (191, VIII, p. 1255).

Ya es algo: suprimanos los sacrificios, y todo el resto nos puede servir de ejemplo... Las Casas va, pues, bastante lejos. Va más lejos aún cuando habla de los sacrificios humanos en un capítulo anterior. Los describe con gran exactitud y, si el término es lícito aquí, con objetividad, para dedicar luego sólo unas breves líneas al comentario: los sacrificios humanos son una costumbre «horrible y abominable», es verdad, pero se hacen «por religión», y con todo, hay cosas peores, a saber la costumbre de matar a los papás sólo «por ser viejos» y comerse sus carnes (178, VIII, p. 1195).

Creo haber caracterizado la convicción teórica más importante de Bartolomé de Las Casas: la relativa cercanía entre los indios y el cristianismo, afinidad basada en la «lumbre natural». Las Casas expone esta idea conociendo perfectamente los otros «modelos hermenéuticos» que el cristianismo había elaborado para explicar, o mejor dicho: para «neutralizar» la mitología grecorromana, apoyándose en parte en la filosofía de la misma antigüedad. Antes de comparar más o menos sistemáticamente la mitología clásica con las religiones americanas —templos, sacrificios, sacerdocio—, Las Casas trata detenidamente a los dioses antiguos, incluyendo a los de Egipto. Si concede a los indios algo así como un presentimiento de las verdades cristianas, las religiones mediterráneas son para él mera idolatría, error, «ceguedad y miseria» (75, VII, p. 652). Echemos una breve ojeada sobre esta parte de la *Apologética Historia*. Veremos cómo Las Casas emplea aquellos instrumentos hermenéuticos para condenar violentamente lo que él llama la «insensibilidad», la «opinión errada» o, repetidas veces, la «ceguedad de la gentilidad antigua», ceguedad debida a la falta de «lumbre de fe» (76, VII, p. 657; 78, VII, p. 665; 80, VII, p. 675). De tal manera realza, al menos indirectamente, la superioridad e inocencia de los indios.

En cuanto a Egipto, Las Casas se sirve de una variante de lo que podemos llamar la «teoría de la corrupción». Quiere decir en este caso que Cham (Ham), hijo de Noé, «nigromántico y en muy feos vicios viciosísimo» (75, VII, p. 652), abandonó la religión de su padre y como él y sus hijos «poblaron a Egipto» (*ibid.*), dieron origen a la ignorancia de Dios en este país. Las Casas se vuelve realmente rabioso cuando habla de

> la gente y nación egipciaca, procedida de la generación de Cham, que adoraban el cabrón hidiondo por la fetidísima y sucia causa que alegaban, y ésta es por ser lujuriosísimo y siempre andar en el acto venéreo ocupado, como los griegos a Príapo por aquella parte del cuerpo por la cual todos los animales nacen (76, VII, p. 657).

Aquí la teoría de la corrupción[9] coincide con otra actitud crítica que excuso nombrar: es la condena moral. Los dioses paganos, por inmorales, no pueden ser dioses, argumento importante utilizado ya por el cristianismo temprano y, naturalmente, por Las Casas quien a cada paso aprovecha la oportunidad para expresar el asco que le da, por ejemplo, Baco, «hombre torpísimo, muelle y afeminado, dado a todos los vicios nefandos» (78, VII, p. 665). Lo interesante es que el Padre Las Casas, por grande y seguramente muy sincera que sea su furia, no deje de dedicar páginas y páginas a la descripción bastante detallada de lo que tanto odia. Sus fuentes son excelentes. Para dar una impresión de cómo Baco era pintado en la antigüedad, se sirve de nada menos que el manual del autor llamado «Albrico», *De deorum imaginibus*[10].

Es natural que Las Casas conoce otros tipos de «recepción» de la mitología, actitudes que en la historia concreta de tal recepción aparecen, en la grandísima mayoría de los casos, reunidas, es decir que la posible contradicción entre ellas es más bien teórica. Naturalmente, pues, para Las Casas como para tantos otros teólogos, entre ellos San Agustín que cita en este contexto, la «idolatría» de los paganos es «obra de arte mágica o ilusión de los demonios» (74, VII, p. 645). Es este uno de los casos no muy frecuentes en que Las Casas adapta un juicio negativo sobre los dioses paganos mediterráneos para caracterizar las religiones americanas: en ciertos ayunos practicados en La Española, a los indios

> les venían o les aparecían ciertas formas o imaginaciones de lo que deseaban saber, o —a lo que es de creer — que el demonio se las ponía y pintaba por los engañar [...] (167, VIII, p. 1155).

Lo mismo vale para el llamado euhemerismo, es decir la tesis que los dioses paganos no fueron dioses, sino hombres venerados por sus méritos que se habían ganado como

---

[9] Para otros aspectos de esta teoría, tomada en serio aun en pleno siglo XVIII, *cf.* mi artículo «Feijóo und die Deutung der Mythen», en S. Jüttner (ed.), *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*. Internationales Kolloquium an der Universität-GH-Duisburg vom 8.-11. Oktober 1986, Frankfurt am Main / Bern etc., Peter Lang, 1991 (Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache 2), pp. 287-304.

[10] Un verdadero clásico en el campo de la «sobrevivencia» de la mitología grecorromano es J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, trad. del francés [¡1940!] de B. F. Sessions, Princeton, Princeton University Press, 1972 (Bollingen Series. 38); sobre «Albricus», *cf.* pp. 170-183. No es mi propósito analizar las fuentes de Las Casas. Me permito remitir al lector al vol. I de la edición de 1992. J.-A. Barreda ofrece una «Documentación bibliográfica de la Apologética», pp. 215-233, con una lista de las obras eruditas utilizadas por Las Casas; observa: «Las fuentes bibliográficas de la *Apologética* nos sitúan ante un Las Casas *humanista*, cultivador de la historia y la literatura clásica en su dimensión más universal» (p. 215). En lo que a la documentación sobre México y Centroamérica se refiere, *cf.* J. B. García, «Las fuentes utilizadas para México y la Nueva España en la Apologética Historia», *ibid.*, pp. 235-259, con «Tabla de análisis»; *cf.* p. 241: «La documentación usada en la *Apologética* refleja ya el conocimiento de un texto como el *Popol Vuh* —o al menos parte de él— [...]». Y para el Perú, véase L. López-Ocón Cabrera, «Las fuentes peruanas de la Apologética Historia», *ibid.*, pp. 261-282, igualmente con «Tabla de análisis». Gracias a la edición de 1992 (*cf.* nota 8) y a J.-A. Barreda disponemos ahora de una «Bibliografía lascasiana de la *Apologética Historia*» en el vol. I, pp. 221-233; las ediciones citadas no son siempre contemporáneas.

«héroes de la cultura» y luego considerados dioses erróneamente. Las Casas cree que aun en América hubo este error:

> Veneraban y adoraban también por dioses a los hombres que habían hecho algunas hazañas señaladas o inventado cosas nuevas en favor y utilidad de la república, o porque les dieron leyes y reglas de vivir o les enseñaron oficios o sacrificios o algunas otras cosas que les parecían buenas y dignas de ser satisfechas con obras de agradecimiento (122, VII, p. 878).

Y no le faltan ejemplos. Sobra decir que nuestro dominico está al tanto de la función de muchos dioses como dueños de los planetas (p. e. 84, VII, p. 696) y también de la interpretación alegórica de la mitología, tan corriente, por no decir tan dominante tanto en la Edad Media como en el Renacimiento. Es casi curioso, dada la dominancia de la explicación alegórica de la mitología clásica, ver con qué reservas se sirve Las Casas de ella, aprovechando en seguida la oportunidad para defender a los indios. Hablando de aquella fea historia de Júpiter y Saturno, dice lo siguiente:

> La tercera razón que me movió a detenerme y traer aquí estos pedazos de fábula fue para que si entre los sabios antiguos, que por sabios eran tenidos, se fingían ficciones que parecían desvaríos, las cuales empero tenían sus morales y prudentes significaciones por las cuales los poetas sapientísimamente, a componerlas se movían, como es el cortamiento de los miembros del Cielo y nascer Venus de la sangre y espuma de la mar, ninguno de los que poco saben se maraville que aquestas indianas gentes digan que los españoles fueron espuma de la mar y los llamen *viracocha*, que quiere decir «espuma o grosura de la mar», como las gentes naturales del Perú dicen según los españoles que poco del lenguaje saben. Pero según la verdad que verdaderamente alcanzan solos los religiosos. Porque la estudian y trabajan de penetrar las lenguas para convertir a Dios aquellas gentes, *viracocha* quiere decir «criador de todas las cosas», el cual nombre pusieron a los españoles luego que los vieron creyendo que venían del cielo y eran sanctos [...] (103, VII, p. 793).

III

Las Casas sabe, pues, de qué habla. Domina, por decirlo así, las diferentes teorías que servían para integrar a los dioses paganos al mundo cristiano —de nada menos se trataba. Aun la crítica más acerba permitía hablar de ellos. Ahora veremos más de cerca cómo procede nuestro dominico para comprobar su tesis que, aunque siendo paganos como los griegos y romanos antiguos, los indios americanos son superiores a los paganos europeos. No es sólo la afirmación que disponían prácticamente de la «semilla del verbo», para citar otra vez a los obispos de Guatemala, sino gracias a una comparación relativamente sistemática, Las Casas sabe llegar a las demás conclusiones que ya no nos sorprenden.

En lo esencial, los capítulos que dedica, dentro de la *Apologética Historia*, a la «mitología comparada», funcionan así: descripción, por regla general larguísima, de una actividad o de un sector religiosos en la antigüedad clásica, por ejemplo: los templos; luego: «Referidos los templos de la antigua gentilidad, [...], refiramos los que entre estas

gentes [americanas], en las tierras donde los había, hemos visto y experimentado» (130, VII, p. 911), y finalmente: «Representados los templos de los antiguos idólatras y los de los modernos que en estas Indias hallamos, consiguientemente debemos cotejar los unos a los otros [...]» (132, VII, p. 919). Las Casas no niega la riqueza y buena construcción de los templos egipcios, griegos y romanos, pero hablando de los de la Nueva España y del Perú, su entusiasmo no tiene límites (y el autor con frecuencia olvida su propio esquema, anticipando sus elogios): «Los templos que en término de buenas cuatrocientas leguas de tierra de [l]a que llamamos Nueva España tenían edificados y la grandeza y edificios dellos, sería imposible ni encarecellos ni numerallos» (130, VII, pp. 911-912).

Es interesante ver cúales son las características de los templos de una y otra parte que destaca Las Casas en sus descripciones. Son, en efecto, como ya se puede deducir de las últimas citas, la cantidad, la altura, las riquezas de las que disponía un templo y, naturalmente, el adorno arquitectónico:

> [...] parece haber habido más templos principales y señalados en sola la Nueva España, en tiempo de su infidelidad, que en todo el resto de la tierra que antiguamente se sabía del mundo. Porque ni en Roma ni en Tebas ni en Menfis ni en Atenas, que fueron ciudades nominatísimas y donde rebosaba la religión y rito de los ídolos e idolatría, no se lee que hobiese tantos y en común tan principales templos, que pasaban de trecientos, como había en la ciudad de Cholola (132, VII, p. 919).

Y si el templo de Diana en Efeso tiene sus indudables maravillas, si es «uno de los milagros del mundo hechos por artificio humano», ofrecen más artificio aún los templos americanos:

> [...] más ancho y más luengo era el templo mexicano, pues tenía un tiro de ballesta [...] en cuadro. Para en lugar de las ciento y veinte y siete colunas que aquél [el de Éfeso] tenía de sesenta pies de alto, podrían recebirse muchas partes maravillosas de los edificios que en éste de México había y en los de las otras ciudades de su comarca. Y si esto no basta, será *bien tomarse en cuenta las piedras no ciento y veinte y siete ni quinientas solas*, pero innumerables, de veinte pies de largo y de doce de ancho y de más de una vara de medir en alto, puestas en el templo del sol que estaba en el valle de Yucay, cuatro leguas de la real ciudad del Cuzco abajo [...] (132, VII, p. 921).

Etcétera, etcétera. No puedo leerles el libro entero, pero creo que se ve cuán «materialmente» Las Casas observa las cosas. Si no me equivoco, esta particularidad no se explica sólo por su afán de exponer sus conocimientos acerca de los nuevos milagros del mundo, tampoco por su general predilección por los indios, sino por la siguiente teoría, ya mencionada brevemente al principio: el que más y mejor sacrifica, más religioso es, o en palabra de Las Casas:

> [...] porque aquel hombre o aquella gente que de mejores y más preciosas y costosas y más de sí amadas cosas ofrece a Dios sacrificio, y con mayor cuidado y solicitud y diligencia y trabajo, parece naturalmente formar y tener mejor y más noble y digno concepto y

> estimación natural y cognoscimiento de la excelencia, nobleza, dignidad y merecimientos de Dios y de la deuda que las criaturas le deben [...] (183, VIII, p. 1216).

Tal idea, basada al menos parcialmente en «el filósofo» (*cf.* 141, VII, pp. 961-962 y 143, VII, pp. 968-969, donde se alega también el comentario de Santo Tomás), va junta con otra, no menos importante: «para la obligación de ofrecer sacrificios *a Dios verdadero o falso, si es tenido y recibido por verdadero, ninguna diferencia hay*» (*ibid.*, p. 1215; el subrayado es mío). Nos encontramos, pues, de nuevo, ante la «lumbre de la razón natural», y como ella está más desarrollada, según Las Casas, entre los indios, los sacrificios de estos últimos son más valederos. Llamo la atención sobre las largas y eruditas descripciones que da Las Casas de los sacrificios griegos y romanos, ordenados por dioses, con especial acento en los «humanos sacrificios, o por mejor decir, inhumanos» (161, VIII, p. 1126), con una «rebaja» que se le concede a Hércules:

> Dícese que Hércules fue el primero que ofreció a Saturno sacrificios sin sangre y hizo ley por la cual revocó la costumbre que había de ofrecer hombres (161, VIII, p. 1127).

Hércules, lo digo de paso, goza de cierto prestigio en las obras de Las Casas, quizás porque es —euhemerísticamente— una especie de héroe nacional para España; piénsese en la muerte de Gerión (103, VII, p. 792).

Las Casas habla con verdadero alivio de los sacrificios de los gentiles americanos:

> Bendito sea Dios que me ha librado de tan profundo piélago de sacrificios como aquellos gentiles, que ignoraron tantos tiempos el verdadero sacrificio [...]. De aquí adelante, según la orden que traemos, será bien referir los sacrificios destas nuevas naciones nuestras, que vulgarmente llamamos indios (166, VIII, p. 1151).

Son estas líneas otro signo también de lo sistemáticamente que procede Las Casas o al menos se esfuerza por proceder. En el párrafo siguiente subraya lo que ya sabemos, es decir que aun en su práctica religiosa, en sus sacrificios, «las gentes de aquesta isla [Española] y todas las de su circuito tenían delgado, débil y confuso cognoscimiento de Dios, aunque más limpio o menos sucio de las horruras de idolatría que otras munchas» (*ibid.*). Y luego se dedica a caracterizar los ritos de la Española y de Cuba (donde no había muchos ídolos), de la Florida, etc. Describe con bastante detención los sacrificios humanos de Tenochtitlán, y lo hace sin la menor crítica (a diferencia de otro pasaje ya aludido más arriba). Es casi macabra la exactitud «científica» de tal descripción:

> Entonces, uno de los sacerdotes y ministros principales de aquello, llamado tlamacazque o tlenamacaque, con una piedra de pedernal de hechura de un hierro de lanza jineta, como el pecho estaba muy teso y con muncha fuerza y ligereza, *como estaba ya muy experto en aquel oficio*, abríalo fácilmente y sacábale el corazón [...] (170, VIII, p. 1165; el subrayado es mío).

No sorprende que Las Casas utilice la terminología católica para caracterizar las fiestas y los sacrificios americanos. Cholula, por ejemplo, es una ciudad modelo «por

votos y romerías, santuario» y una fiesta celebrada el primero de mayo en honor de Quetzalcoatl, con un «terrible ayuno» (173, VIII, p. 1174), y no tiene reparos en hablar de la «cuaresma» (p. e. 178, VIII, p. 1192). Desgraciadamente, los indios se emborrachan en muchas fiestas, al igual que los europeos (180, VIII, p. 1203).

Las Casas se interesa hasta por la organización práctica del culto. Después de un estudio de los «deputados ministros», sus oficios y sus jerarquías de los paganos europeos (134, VIII, p. 928) pasa a la situación «entre aquestas nuestras indianas gentes» (138, VIII, p. 947). Lo que le gusta particularmente, son las dos clases de jóvenes que en la Nueva España estaban consagrados al culto, unos «de gente ciudadana, que servían en las cosas más exteriores», otros, «hijos de señores caballeros», en las interiores. Además hace mención de una especie de escuela donde iban

> munchos hijos de señores nobles y generosos [...] permanecían en los templos hasta que era tiempo de casarse, según las leyes y costumbres del templo. Mientra allí estaban se llamaban *tehutlamacax*, de *tehu*, que es dios, y de *tlamacax*, que es mancebo o doncel, cuasi donceles de Dios. Estos eran doctrinados por el maestrescuela en las cerimonias del culto divino y en las leyes del pueblo temporales, y en las virtudes, para que huyesen los vicios, según la estimación que ellos podían tener de la virtud por la lumbre de la razón natural (139, VII, p. 952).

Una descripción de esta índole sirve, naturalmente, de por sí para demostrar cada vez más las afinidades entre los paganos de la Nueva España y el cristianismo. Las Casas no cesa de expresar su convicción de manera muy explícita. Los «ginasios» de los indios eran superiores a los de los griegos, casos de homosexualidad eran la rara excepción (*ibid.*, pp. 952-953), y añade:

> Alguna más señal de virtud y aun de seguir mejor el dictamen de la razón natural y de más político regimiento era ésta que no la de los griegos (*ibid.*, p. 954).

IV

Doy por terminado este vistazo que hemos echado sobre ciertos detalles de la comparación que hace Las Casas entre el paganismo americano y el cristianismo. Tiene razón O'Gorman cuando dice: «La conclusión final de tan extraordinario esfuerzo es, claro está, que los indios americanos no solamente revelan en sus instituciones, religión y costumbres una plenitud de entendimiento en todos los órdenes de la vida humana, sino que igualaron y en muchos casos superaron a los más pulidos entre los antiguos gentiles»[11]. Tal juicio se refiere a la *Apologética Historia* entera. La religión es mencionada, eso sí, pero es vista en función de la civilización, de la cultura. De ahí que no se haya subrayado con bastante insistencia hasta dónde Las Casas va. Nos quedan algunos puntos importantes a ese respecto.

---

[11] E. O'Gorman, «La *Apologética historia*. (Incitación a su lectura)», *Revista de la Universidad de México*, XX, 10, 1966, p. 4.

Ya he citado aquellas «actitudes hermenéuticas» que servían para neutralizar a los dioses paganos. A veces da la sensación de que no se trata únicamente de una simpatía muy grande, sino de una especie de prefiguración. Me refiero primero a Quetzalcoatl, tal y como lo presenta Las Casas. Es conocida la profecía según la cual Quetzalcoatl volvería desde oriente, gran ventaja para los primeros españoles. Pero esta profecía, en mi contexto, no es lo esencial. Lo esencial parece que es la tendencia de Las Casas a describir a este dios pagano como si fuese el único. No lo dice así, es verdad, ni puede decirlo porque antes de tratar de Quetzalcoatl habla de otros dioses. Pero la tendencia sí que la hay; Quetzalcoatl es caracterizado casi como un precursor de Jesucristo:

> era hombre blanco, crescido de cuerpo, ancha la frente, los ojos grandes, los cabellos largos y negros, la barba grande y redonda. A éste canonizaron [los de Cholula] por su sumo dios y [...] le ofrecieron suaves y devotísimos y voluntarios sacrificios por tres razones: la primera, porque les enseñó el oficio de la platería [...]; la segunda, porque nunca quiso ni admitió sacrificios de sangres de hombres ni de animales [...]; la tercera, porque vedaba y prohibía con mucha eficacia las guerras, robos y muertes y otros daños que los hiciesen unos a otros (122, VII, pp. 879-880).

Es más: sólo a este Quetzalcoatl le llamaban «nuestro Señor», porque su señorío «fue suave y no les pidió en servicio sino cosas ligeras y no penosas» (*ibid.*, p. 880). Con toda prudencia quiero mencionar que la ecuación aquí sugerida tiene un equivalente moderno en el libro de Xokonoschtletl, *Nuestro único dios es la tierra*; el autor se dice azteca, el libro nació en Alemania de entrevistas que se le hicieron. En el capítulo «Dioses no, pero símbolos de la creación» leemos que Quetzalcoatl es símbolo de la sabiduría. «Otras naciones tienen también sus símbolos de la sabiduría, cada una el suyo propio: es "Cuculán" entre los mayas, "Viracocha" entre los quechua, "Buddha" entre los hindúes, "Christos" entre los griegos»[12]...

Las Casas conoce casos aparentemente más «claros» aún. Dice que en Yucatán, «cerca» de su obispado de Chiapas, encontró a un clérigo que le contó lo siguiente: un cacique que,

> inquiriéndole de su creencia y religión antigua que por aquel reino solían tener, le dijo que ellos cognoscían y creían en Dios que estaba en el cielo, y que aqueste Dios era Padre y Hijo y Espíritu Sancto. Y que el Padre se llamaba Izona, que había criado los hombres y todas las cosas; el Hijo tenía por nombre Bacab, el cual nació de una doncella siempre virgen llamada Chibirias, que está en el cielo con Dios; [...].

Sigue casi todo el resto de la historia, con la cruzificación, la subida al cielo a los tres días; lo que falta es la resurrección de los muertos. Y la historia continua: un grupo de veinte hombres —misioneros— llegó «antiguamente». «El principal dellos se llamaba Cocolcán». Las Casas es prudente:

---

[12] Xokonoschtletl, *Unser einziger Gott ist die Erde. Weg, Weisheit und Geschichte der Azteken*, Freiburg im Breisgau, Aurum, 1988 (Edition 2000), p. 82.

> Si estas cosas son verdad, parece haber sido en aquella tierra nuestra santa fe notificada; [...]. Finalmente, secretos son estos que sólo Dios los sabe (123, VII, pp. 882-883).

Lo interesante no es, naturalmente, la veracidad de esta historia, sino el que Las Casas la declare «harto nueva en todas las Indias». No quiere, pues, comprobar que la verdadera religión estuvo en todas partes, mal comprendida, disfrazada etc., sino guarda cierto respeto, no sin dudas, ante aquella narración. Creo que el mismo respeto lo merece él.

La misma prudencia la guarda ante otras narraciones de parecida índole, por ejemplo ante la pretendida llegada de Santo Tomás al Brasil, y sobre todo, una historia que le contaron de Guatemala, «donde tuvieron noticia del Diluvio». Antes de él, «adoraban por Dios al Gran Padre y a la Gran Madre que estaban en el cielo, y lo mismo después del Diluvio». En una visión se les dijo «lo que agora nosotros les decimos ser Dios». Nació un dios en la provincia de la Vera Paz que llamaron «Exbalanquén» (probablemente es el héroe Xbalanqué del *Popol Vuh*[13]) «que fue a hacer guerra al infierno y peleó con toda la gente de allá y los venció y prendió al rey del infierno y a muchos de su ejército». Se puede pensar en Jesucristo. Las Casas no lo hace, seguramente porque aquel Exbalanquén inició los sacrificios humanos (124, VII, p. 884).

Resumo: partiendo prácticamente de su predilección por los indios, teóricamente de la teoría de los climas y de la idea de la lumbre de la razón natural, Las Casas no sólo esboza, en el marco de una temprana «historia cultural de las Indias», algunos rasgos interesantes de la mitología pagana, sino escribe un verdadero manual de aquellas religiones indígenas, comparándolas con la grecorromana, también con la egipcíaca. Lo hace con una simpatía muy evidente por las primeras, sin dejar de describir largamente las segundas. Y lo hace con admirable erudición. No pretendo contestar definitivamente a la pregunta si Las Casas es medieval o renacentista —pregunta muy general, por cierto, que no permite ver los rasgos medievales del Renacimiento, precisamente en cuanto a la mitología—, y sé que se ha podido decir de él:

> He should not be regarded as a precursor of democratic liberal pacifism and modern egalitarianism. He should be viewed for what he was, a late medieval theologian who had no understanding of or sympathy for the rising current of nationalism.[14]

Su punto de vista principal es claramente cristiano y misionero: los indios tienen más razón natural que otros paganos, por lo tanto se pueden fácilmente convertir al cristianismo. Pero esto no es todo: quizás «malgré lui», Las Casas va relativamente lejos en reconocer a las religiones indias como tales religiones, inclusive los sacrificios humanos que trata de explicar —para Las Casas, el que más sacrifica, más religioso es.

---

[13] *Cf.* Agustín Estrada Monroy (ed.), *Popol Vuh*. Versión actualizada, basada en los textos quiché, castellano y anotaciones al manuscrito de Fray Francisco Ximénez, o.p., México, D.F., Costa / Amic Editores, ^{3}1988, p. 68. (nacimiento), pp. 82-98 (lucha contra los Señores; ¡de Xibalba!).

[14] Phelan, loc. cit., p. 98.

Reconoce con prudencia las «semillas» del Verbo, y saca, como he dicho al principio de esta conferencia, nuevas consecuencias de la Conquista.

BIBLIOGRAFÍA

Las Casas, B. de, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. de R. Hernández, en *Tratados de 1552. Impresos por LAS CASAS en Sevilla*, ed. de R. Hernández y Lorenzo Galmés, Madrid, Alianza Editorial, 1992 (Obras completas 10).

——, *Apologética Historia Sumaria cuanto á las cualidades, dispusición, descripción, cielo y suelo destas tierras, y condiciones naturales, policías, repúblicas, maneras de vivir e costumbres de las gentes destas Indias occidentales y meridionales, cuyo imperio soberano pertenece á los Reyes de Castilla*, ed. de M. Serrano y Sanz, Madrid, Bailly-Baillière, 1909 (NBAE 13).

——, *Apologética Historia Sumaria*, ed. de J. Pérez de Tudela Bueso, 2 vols., en *Obras escogidas*, Madrid, Real Academia Española, 1958 (BAE 105. 106); ed. de E. O'Gorman, 2 vols., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1967; ed. de V. Abril Castelló, J. A. Barreda, B. Ares Queija y M. J. Abril Stoffels, 3 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1992 (Obras completas VI-VIII).

Bataillon, M., «Le "Clérigo Casas", ci-devant colon, réformateur de la colonisation» (1952), en M. B., *Études sur Bartolomé de Las Casas* réunies avec la collaboration de R. Marcus, Paris 1966 (Thèses, mémoires et travaux 5).

Carreño, A., «Una guerra sine dolo et fraude: el P. Las Casas y la lucha por la dignidad del indio en el siglo XVI», *Cuadernos Americanos*, 33, 193, México 1974, pp. 119-139.

Contreras, C., «Las Casas y la *Apologética*», *Estudios Filológicos* 14, Valdivia 1979, pp. 19-31.

Díaz Díaz, G., *Hombres y documentos de la filosofía española*, vol. 2, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 200-217.

Diego Carro, Venancio, «Los postulados teológico-jurídicos de Bartolomé de Las Casas [...]», en *Estudios Lascasianos. IV Centenario de la muerte de Fray Bartolomé de Las Casas (1566-1966)*, Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, 1966 (Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla 175).

Estrada Monroy, Agustín (ed.), *Popol Vuh*. Versión actualizada, basada en los textos quiché, castellano y anotaciones al manuscrito de Fray Francisco Ximénez, o.p., México, D.F., Costa / Amic Editores, tercera edición, 1988.

Hanke, L., *Bartolomé de Las Casas. An Interpretation of His Life and Writings*, The Hague, Nijhoff, 1951.

Huerga, A., «Sobre una teoría del Padre Las Casas: la emigración de la Iglesia a Indias», *Escritos del VEDAT* 11, Valencia 1981, pp. 253-269.

Hurtado, J. y la Serna, J. de y González Palencia, A., *Historia de la literatura española*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925.

O'Gorman, E., «Génesis de la *Apologética Historia*», *Revista de historia de América*, 61-62, 1966, pp. 159-166.

——, «La *Apologética historia*. (Incitación a su lectura)», *Revista de la Universidad de México*, XX, 10, 1966, p. 4.

Phelan, J. L., «The *Apologetic History* of Fray Bartolomé de las Casas», *The Hispanic American Historical Review*, 49, n° 1, 1969, pp. 94-99.

Quinientos años sembrando el Evangelio. Carta Pastoral Colectiva de los Obispos de Guatemala. 15 de agosto de 1992, Km. 30.2 Autopista Antigua Guatemala, Publicaciones O.M., 1992.

Saint-Lu, A., *Las Casas indigéniste. Études sur la vie et l'œuvre du défenseur des indiens*. Séminaire interuniversitaire sur l'Amérique espagnole coloniale, Paris, L'Harmattan, 1982.

Schrader, L., «Feijóo und die Deutung der Mythen», en S. Jüttner (ed.), *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*. Internationales Kolloquium an der Universität-GH-Duisburg vom 8.-11. Oktober 1986, Frankfurt am Main / Bern, etc., Peter Lang, 1991 (Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache 2), pp. 287-304.

Seznec, J., *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, trad. del francés [1940] de B. F. Sessions, Princeton, Princeton University Press, 1972 (Bollingen Series 38).

Tamez, E., «Allianz oder Kampf der Götter? Quetzalcoatl und der Gott der Christen», *Evangelische Kommentare*, 1992, n° 10, pp. 582-587.

Xokonoschtletl, *Unser einziger Gott ist die Erde. Weg, Weisheit und Geschichte der Azteken*, Freiburg im Breisgau, Aurum, 1988 (Edition 2000).

GENERAL

Dios como arquetipo actancial en los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco (Segovia, 1589): retórica y resorte dramatúrgico del emblema-predicación

Christian Bouzy
Universidad de Estrasburgo

Sacados a luz en Segovia en el año 1589, los *Emblemas Morales*[1] de Juan de Horozco, en aquellos entonces arcediano de Cuéllar, desarrollan una triple temática orientada según tres ejes principales: Dios, Príncipe y Muerte. Nos interesaremos aquí únicamente por el primer elemento de esta trilogía, tras la cual se perfila una interrogación fundamental sobre la vida, demostrándose así que los libros de emblemas pueden ser algo más que meros manuales de moral.

Hablar de Dios a los feligreses desde lo alto de su cátedra fue una de las tareas sacerdotales habituales de Juan de Horozco y, a raíz de la constatación que acabamos de hacer, tenemos motivos para pensar que el arte del emblema no distaba mucho del arte de la predicación. No cabe reservarle la exclusiva a Juan de Horozco en esta aproximación entre las dos formas expresivas, pero sí la primacía, como declara Aquilino Sánchez Pérez:

> Juan de Horozco no fue, seguramente, el primero que vio la utilidad del emblema para la predicación; pero sí el primero que compuso una obra de tal género con fines que responden a una tal convicción. Otros autores, posteriormente seguirán la misma pauta, incluso expresándola con plena claridad.[2]

---

1 Juan de Horozco, *Emblemas Morales,* Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.

2 Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española*, Madrid, SGEL, 1977, p. 101.

Se desprende claramente que el emblema formaba parte para Juan de Horozco del ejercicio oratorio, de la misma manera que fue un ejercicio de retórica en los colegios de los jesuitas. El emblema es el momento preliminar a la predicación propiamente dicha, es decir, el momento en que el predicador busca la inspiración, ordena sus argumentos y escoge las figuras estilísticas con que adornar su pensamiento. Estas son las tres primeras partes de la *techne rhetorike* aristotélica: *Euresis*, *Taxis* y *Lexis*[3].

Para decir verdad, es tanto en la estructura como en la función del mensaje emblemático donde se encuentran las semejanzas entre el emblema y la predicación. En efecto, el emblema es al mismo tiempo una evocación (o hipotiposis) y una parábola (o apólogo), seguida de una glosa, encargada de comentar y explicar la parte alusiva o enigmática. Esta glosa, de evidente estructura oral, es la parte donde se encierran los dos últimos elementos constitutivos de la *techne*: *Hypocrisis* y *Mneme* con sus numerosas citas. Finalmente, al poner por obra toda esta retórica, Juan de Horozco trata de llevar al auditor-lector-espectador por los caminos de la salvación. En esta estrategia dialéctica, el personaje de Dios aparece como la *summa auctoritas*, a la vez fin y medio de esta *suasoria* predicadora y predicativa, ya que es a un tiempo «la Force thématique orientée» (el León) y «le Représentant du bien souhaité» (el Sol), según la terminología de Étienne Souriau[4].

Es en este punto preciso donde la dramaturgia del emblema se reúne con una dramaturgia de la palabra en el sentido de histeria y de ritual, tal como la define Roland Barthes[5]: Dios es matriz de todas las cosas y producto de esta matriz, es sujeto y predicado, alcanzando así el estatuto de «arquetipo actancial», tal como lo designamos, de manera algo sacrílega, o de «archi-actante», para utilizar la expresión de Greimas[6]. Cabe preguntarse, sin embargo, cómo juega esta doble pertenencia estructural y funcional del «actante-Dios» a la predicación emblemática. O sea, ¿cómo representa Juan de Horozco en sus emblemas, concebidos como sermones, al personaje «Dios», principio y medio de este principio?

Por cierto, el futuro obispo de Sicilia no puede sino respetar los dogmas, exceptuando algunas consideraciones sincréticas en las que Júpiter y Dios tienden a ser confundidos. Trataremos, pues, analizando algunos emblemas vistos como elementos de una predicación, de descubrir qué concepción tenía nuestro eclesiástico de Dios.

Desde luego, para Horozco, Dios es principio de potencia espiritual, pero es también principio de potencia temporal, por ser Él quien nombra a los reyes, sus representantes en la tierra (lámina I, grabado 1):

> Siendo el estado de los Reyes y Príncipes ordenado de Dios, para que en su lugar rigiesen y gobernasen el mundo, muy debido les es el respeto y la honra (f. 7 v°).

---

3 Aristóteles, *Retórica*, Libros I y III.

4 Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, pp. 83-117.

5 Roland Barthes, «L´ancienne rhétorique», *Communications*, n° 16, Paris, Seuil, 1970, p. 197.

6 Véase Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 184.

Grabado 1

Grabado 2

Grabado 3

Grabado 4

LÁMINA I

Esta ambivalencia divina es característica de un principio que actúa con sus propios medios. Por otra parte, a nivel retórico, esta cita contiene una de las figuras más significativas de la oratoria —el entimema aristotélico o silogismo abreviado—, al declarar el autor «ya que Dios nombra a los Reyes [siendo Dios respetable, término del silogismo eludido], les debemos el respeto».

El objetivo de Juan de Horozco es, entonces, considerar a Dios en su doble dimensión esencial y funcional, o sea, por un lado, revelarnos su aspecto divino, y por otro lado, su aspecto humano. Pero este intento se hace con el fin de utilizar imágenes conceptistas que conmuevan tanto al lector-espectador de los emblemas como al auditor de la predicación; por ejemplo, la imagen de las manos de Dios que son también las manos de Cristo: «[...] pues, vuestras manos me formaron / y para reformarme se enclavaron» (f. 13 r°; lámina I, grabado 2).

Así, a lo largo de la obra, tanto en las partes poéticas como prosaicas, el autor va repitiendo lo mismo que solía declamar, sin duda, a los fieles en su sermón dominical, y la imagen de la mano de Dios sigue apareciendo como un *leitmotiv*:

> Todo apellida Dios, y en cada cosa,
> se nos muestra su mano poderosa (f. 15 r°).

> Todo es engaño y flaqueza [...] de manera que es menester la mano de Dios para librarse (f. 34 v°).

> La Fe nos enseña que estamos debajo de la mano de Dios, que es autor de la vida y de la muerte (f. 86 v°).

Esta mano de Dios de donde proceden todos los bienes (lámina I, grabados 3 y 4):

> pues de la mano de Dios ninguna cosa puede venir que no sea muy buena (f. 14 r°).

> Y así guardarse alguno será en vano
> si Dios no le guardare de su mano (f. 35 r°),

pero que puede lanzar asimismo los rayos, a imitación de Jupiter (lámina II, grabado 1) o la saeta de la venganza divina:

> [...] ejecuta Dios las penas en los que merecen su castigo [...], y para esto suele mostrar el arco de su divina venganza, antes que despida la mortal saeta (f. 41 v°).

> Y porque Dios quiere para sí la venganza, y el que la busca por su mano la halla contra sí de la mano de Dios [...] (f. 96 v°).

Así se encuentran las dos imágenes tradicionales de Dios bondadoso, quien protege a los justos (lámina I, grabado 4), y de Dios vengador, quien castiga a los pecadores (lámina II, grabado 1). Más allá del tópico teológico, cabe discernir tras esta oposición un resorte propio de la dramaturgia de la palabra que se ve complementada por una dramaturgia de la figura. Parece que Juan de Horozco se dio cuenta de la fuerza dramática

Grabado 1

Grabado 2

Grabado 3

Grabado 4

LÁMINA II

encerrada en esta oposición, ya que la repite nuevamente, mostrándonos, sea un Dios benévolo, que reparte generosamente sus liberalidades: «Bendito el que da sólo porque quiere / y dando a manos llenas no zahiere» (f. 53 r°; lámina II, grabado 2), sea un Dios vengador, que aplica la ley del talión (lámina II, grabado 3):

> es señal de la muerte no vengada
> que de la tierra y aun del cielo
> espera venganza, tal según ley ordenada
> del mismo Dios que quien matare muera (f. 95 r°),

no dejando a nadie el derecho de la venganza: «y como Dios quiere que la venganza se la deje a él» (f. 96 r°).

Podemos suponer que, según la lectura del evangelio del domingo o, quizás, según su humor, Juan de Horozco insistía en su predicación bien sobre el Dios vengador del Antiguo Testamento, bien sobre el Dios misericordioso del Nuevo Testamento.

Además, se advierte entre el Libro II y el Libro III de los *Emblemas Morales* una evolución significativa: aparece Dios Padre más bien en aquél, Dios Hijo más bien en éste. Esta evolución se vincula estrechamente con la oposición entre Dios vengativo y Dios bondadoso. Parece que, después de utilizar el argumento del temor a Dios, Juan de Horozco quiere valerse del argumento de la compasión: el hombre, conmovido por la misericordia de Dios cuyo hijo se sacrifica para rescatar la humanidad, acaba arrepintiéndose, según el ejemplo de San Jerónimo que se golpea el pecho con una piedra, arrodillado delante de la imagen de la Cruz: «Cuando os miro mi Dios de amor herido / y por mi culpa en una Cruz clavado» (lámina II, grabado 4).

Este lírico empuje de amor, de asombrosa resonancia teresiana, va completado en la glosa por un razonamiento digno del mejor predicador:

> Decimos la razón que hay de echar de ver cuán terrible cosa es la deuda en que nos pone la ofensa que contra Dios se hace, pues sólo con pago de infinito valor se puede satisfacer de rigor de justicia; y no habiendo este caudal sino sólo en el hijo de Dios, quiso [Dios] por su inmensa bondad y misericordia satisfacer por nosotros, no con una pena como bastara, sino con la mayor que hay en el mundo, que es la muerte afrentosa, muerte de Cruz clavado en ella, después de atormentado de tantas maneras (f. 125 v°).

Se notará con interés que la predicación, y su adecuada dramatización, está en la glosa y no en el emblema propiamente dicho, el cual es más lírico y está orientado en un sentido estético debido a su iconicidad. Algunos detalles propios de la técnica oratoria lo confirman, por ejemplo, las notas y citas puestas en el margen de la glosa, que indican las grandes articulaciones de la argumentación, como en la predicación, y sirven de puntos de referencia mnemotécnicos a un predicador que no quiere aprenderse de memoria todo el sermón. Así, pues, la glosa es el elemento que añade a los *Emblemas Morales* esta dimensión de *ars sermocinandi*. Sin embargo, no se puede hablar a su propósito de verdadero tratado de oratoria, sino más bien de una gigantesca homilía dividida en un centenar de capítulos en los que el nombre de Dios aparece numerosas veces, con insistencia, incluso dentro de un mismo emblema (lámina III, grabado 1):

Grabado 1

Grabado 2

Grabado 3

Grabado 4

LÁMINA III

Al fin se acaba todo y toda cosa
que no sea para Dios se vuelve en nada;
sólo Dios permanece en quien reposa
el alma, para Dios sólo criada (f. 143 r°).

Ahora bien, hechas estas primeras constataciones, cabe comparar más detenidamente la glosa en los *Emblemas Morales* con el sermón de uno de los más famosos predicadores de la época, el dominico Fray Alonso Cabrera, que tenía la carga de «predicador de los Serenísimos y Católicos Reyes Don Felipe II y Don Felipe III». Es obvia la semejanza entre ambos géneros, particularmente en lo que se refiere a las citas de autoridades antiguas; son los mismos autores bíblicos y paganos quienes surgen preferentemente: San Pablo, San Marcos, Epicteto, Virgilio, Horacio, Ovidio, etc.

Asimismo, el estilo del sermón de Cabrera es metafórico y sentencioso, y el tema de la predicación, como en un emblema, arranca a menudo de un ejemplo poético, o de una sentencia que se glosará en el comentario. He aquí un ejemplo de la verba lírica del predicador real:

Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
Frigidus, oh pueri, fugite hinc, latet anguis in herba. (Virgilio, Eglog. 3)

¡Oh mozos que cogéis las flores y los mezgados y fresas que nacen, las hierbas humildes y que no se levantan de la tierra, huid aprisa de aquí, que está la víbora ponzoñosa y mortífera escondida en la hierba! Díjose en otro propósito, y no es fuera del que vamos tratando: ¿A cuántos hace el demonio burlas pesadísimas y con carnazas de buenas apariencias ase en anzuelos de gravísimas culpas?[7]

Y sigue por el estilo, cita tras comentario y comentario tras cita. Sólo les falta a estos sermones la imagen visual para que se conviertan en auténticos emblemas. Sin embargo, la potencialidad icónica es tal que la imaginación mental sustituye fácilmente al soporte mediático ausente; huelga decir que Fray Alonso Cabrera escogía sin duda sus *excerpta* poéticas en razón de su iconicidad, elemento que, por su fuerza pragmática, formaba parte del arsenal retórico.

Semejantes predicaciones, lo mismo que las glosas de los emblemas, están constituidas de una retahíla de citas eruditas, escogidas entre las sentencias de los autores griegos, latinos o de la Biblia, sentencias que pueden tener afinidades entre sí, como declara el mismo Cabrera:

Vixit obscure; natus, moriens, ignoratus est: Esta sentencia es de Epicuro. A lo cual parece que aludió Job: *Utinam comsumptus essem, ne oculus me videret. Fuissem quasi non essem, de utero translatus ad tumulum.*[8]

---

[7] Nueva Biblioteca de Autores Españoles, *Sermones del P. Fr. Alonso de Cabrera,* Madrid, Bailly-Baillière, 1906 (*Predicadores de los Siglos XVI y XVII,* tomo I), p. 61a.

[8] *Ibidem*, p. 91a.

Las semejanzas estructurales entre ambos géneros existen, por cierto, pero resulta difícil decir en qué medida el emblema copia la predicación o lo contrario. En cuanto a la imagen de la serpiente escondida en la hierba, símbolo del vicio, se ve con frecuencia en la literatura emblemática[9], pero es verdad que se trata de un auténtico *topos* de la literatura en general, estrechamente vinculado con la imagen de la serpiente tentadora del Génesis.

Por otra parte, se nota en estas predicaciones que la temática divina se centra más bien alrededor de la figura de Cristo que del Padre, como vemos en el Libro Tercero de los *Emblemas Morales*. El personaje de Cristo es mucho más emblemático que el de Dios Padre, ya que su representación figurada no plantea problemas dogmáticos; Cristo puede representarse sea «en carne y hueso» (lámina III, grabado 3), sea simbolizado por la Cruz (III, 12; III, 34; III, 48). Así, pues, asistimos a una emblematización del Evangelio, y el testimonio que nos da Juan de Horozco a propósito del milagro de la enferma que se sana y salva sólo por su fe en Cristo, puede interesar en la medida en que la glosa de este emblema nos permite descubrir las relaciones que el sacerdote entabla con el *Corpus Christi*:

> Y conforme a esto se ordenó la presente pintura en memoria de este milagro, y para recuerdo de todos los fieles, y en especial de los sacerdotes a quien es dado el tratar con Dios, y tocarle no solo en el ruedo de sus vestiduras, sino en su mismo sagrado cuerpo, y tocándole con sus manos llegarle a la boca, y gustarle, y comerle hecho manjar del cielo y pan de los Ángeles (f. 190 r°).

En estos términos plantea Juan de Horozco el misterio de la Santa Eucaristía de manera ortodoxa, presentando a los sacerdotes como personas privilegiadas a quienes les es dado tratar con Dios. En este caso, el discurso cobra un matiz más teológico, sin perder por eso las consabidas metáforas que ya se habían vuelto catacresis («manjar del cielo», «pan de los Ángeles»).

No obstante, la figura emblemática que domina esta gigantesca homilía de cien capítulos es la de la Cruz (lámina II, grabado 4; lámina III, grabado 2), símbolo a la vez del sacrificio divino y de la salvación del hombre (la dualidad simbólica sigue siempre presente), y, más particularmente, la Cruz rodeada por la serpiente de metal que Dios mandó edificar por Moisés en el desierto para que sanara las heridas de los hebreos (lámina III, grabado 4). Esta famosa serpiente de bronce, «en que se vio con admirable símbolo y jeroglífico la figura de Cristo» (f. 198 r°), es una serpiente sin veneno, representación emblemática de Cristo como declara Juan de Horozco: «Esta serpiente significa a Cristo por ser serpiente de metal que no tenía veneno, como Cristo no tenía pecado» (f. 198 v°).

Al mismo tiempo, esta serpiente significa también al hombre que se rescata, al eliminar todo el veneno que tenía cabida tanto en su alma como en su cuerpo:

---

[9] Respecto a la recurrencia de la figura de la serpiente en los libros de emblemas, véase Arthur Henkel y Albrecht Schöne, *Emblemata Handbuch zur SinnbildKunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1971, pp. 628-662.

> habiéndonos de crucificar con Cristo los que somos serpientes, también significará esto la figura, para que nos enseñe que, dejando el veneno, seamos por la penitencia serpientes arrastrando el pecho por la tierra (f. 198 r°).

La salvación del hombre pasa por el arrepentimiento frente a la Cruz, como en el caso de San Jerónimo, quien se lastima la parte del cuerpo que corresponde a tal sentimiento: el pecho. Éste es un ejemplo característico de la dualidad simplificadora que tanto le gustaba a Juan de Horozco, dualidad de la que se valía como resorte retórico y dramático.

Con la polivalencia simbólico-teológica de la serpiente, el ciclo del pecado ya está cerrado: la serpiente es a la vez el origen y el fin del pecado. Entonces, el arcediano Juan de Horozco puede terminar la glosa del último emblema sagrado de la obra por la imagen del árbol, otro símbolo teológico que forma un ciclo dentro de la Biblia —desde el árbol que lleva la fruta tentadora hasta el árbol de la Cruz redentora—, y aparece también constantemente a lo largo de sus emblemas:

> arrimándonos siempre a este árbol del paraíso, y no del bien y del mal, sino del mal y del bien, porque si el otro tenía primero el buen gusto, y por esto era el árbol del bien, después tenía el descubrimiento de la culpa y el castigo, y así era árbol del bien y del mal. Mas el árbol de la Cruz es al contrario, porque tiene primero el disgusto y lo amargo de lo que es trabajo y mal de pena; mas, después, tiene el alivio contento y perpetuo descanso (f. 198 v°).

Estos ejemplos confirman hasta qué punto el pensamiento de Juan de Horozco insistía en las dualidades teológicas y simbólicas, olvidándose del tercer término de la Trinidad: el Espíritu Santo. Este apego constante a los antagonismos, a los paralelismos entre dos nociones, es señal en nuestro autor de una visión dualista del mundo, tanto en el aspecto material como espiritual de la vida. Quizás la finalidad de esta percepción del mundo sea oponerse al peligro que representaba un monismo cada vez más potente en este fin del siglo XVI, época que asistía a la llegada de filosofías esotéricas cuyo principal soporte mediático era precisamente el emblema.

En efecto, no hay nada heterodoxo en los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco que se adscribe a la ortodoxia dogmática más nítida. Está claro que su obra, concebida estructural y funcionalmente como una homilía «aux cent actes divers», presenta a la persona de Dios de manera tradicional, haciendo de ella el principal protagonista de la obra. Sin embargo, se puede considerar que los grabados, los poemas y las glosas constituyen las diferentes partes de una dramatización a lo divino, cuyos resortes esenciales se basan no sólo en la iconicidad propia del emblema, sino también en algunos procedimientos retóricos muy característicos de la predicación, entre manierista y conceptista, de aquella época y por los cuales el emblema tiene también puntos comunes con el auto sacramental.

Gramáticos y gramáticas: España en Francia (1600-1650)

Sabina Collet Sedola
Universidad de Córcega

La didáctica del español, lengua extranjera, había empezado a afirmarse en Flandes, en Italia y en Inglaterra ya durante la segunda parte del siglo XVI. En estos países, los primeros intentos de sistematización del castellano en vista de su enseñanza se identifican con la labor de algunos gramáticos españoles residentes en el extranjero, completada por el aporte de lexicógrafos y profesores de lenguas de aquellas naciones. En Flandes, recordamos a Juan Martín Cordero, Cristóbal de Villalón, Gabriel Meurier, Heinrich Hornkens. En Italia, obraron Francisco Delicado, Alfonso de Ulloa, Giovanni Mario Alessandri d´Urbino, Giovanni Miranda. En Inglaterra, el interés por la lengua castellana fue más tardío y se relaciona con los trabajos del fraile jerónimo Antonio de Corro, de Richard Percyvall y de William Stepney.

Por razones históricas bien conocidas, Francia había quedado al margen de la nueva corriente hispanófila, pues sus intereses culturales se dirigían exclusivamente hacia Italia, actitud que perduró hasta bien entrado el siglo XVII. Empero, en 1615, el matrimonio de Luis XIII con la infanta Ana de Austria puso fin a la enemistad entre Francia y España, abriendo el paso a la entrada de la literatura castellana en nuestro país. Se trató de un interés repentino, consecuencia de una moda que surgió, se impuso y declinó en el plazo de un lustro. Al apagarse la curiosidad por «les choses de l´Espagne», los franceses reanudaron casi naturalmente aquella atávica antipatía que había caracterizado las relaciones entre los dos países durante el reinado de Enrique IV de Francia, y la cultura italiana triunfó de nuevo.

La moda del españolismo, a pesar de haber sido relativamente breve, tuvo sin embargo un impacto cuantioso, determinante y, como veremos, irreversible. Pues la labor de los gramáticos españoles y franceses de la época de Luis XIII, llevada a cabo en un clima de diatribas y de rivalidades personales y doctrinales, se halló encerrada en el marco de aquella luminosa toma de conciencia lingüística supranacional que

consideramos una de las más nobles herencias del humanismo renacentista. Es lo que vamos a ver con estas notas, en que nos proponemos poner de relieve los hitos fundamentales de la progresiva afirmación del estudio del español en Francia durante la primera mitad del siglo XVII[1].

En las postrimerías del siglo XVI y al empezar la centuria siguiente, tres gramáticos —N. Charpentier, Jean Saulnier y César Oudin— y un lexicógrafo —Jean Pallet— elaboraron las primeras obras destinadas a la didáctica de la lengua castellana en nuestro país. Su interés iba avivado por el conocimiento que ya tenían del italiano, idioma entonces realmente internacional. Consta que, por aquellas fechas, el público francés iba experimentando un interés creciente por las obras castellanas que salían de las prensas de Venecia, Roma, Florencia y Nápoles[2].

En el dominio meramente lingüístico intervenía también el renombre alcanzado por las obras de los gramáticos y lexicógrafos extranjeros: Antonio de Nebrija, Cristóbal de las Casas, Giovanni Miranda, Heinrich Hornekens.

La primera gramática española publicada en Francia y especialmente concebida para el publico francés es la *Parfaicte méthode povr entendre escrire et parler la langue espagnole*, editada anónimamente en Paris en 1596. Su autor, N. Charpentier, fue un erudito insigne y, tal vez, el primer verdadero hispanista francés. Sabemos que había participado en un complot a favor de España destinado a fomentar la destabilización del nuevo gobierno de Enrique IV. Descubierta la conspiración, el rebelde fue condenado a sufrir el tormento de la rueda y públicamente ejecutado en 1597[3]. Dadas las circunstancias particularmente desfavorables a la difusión de la cultura española, no ha de extrañarnos que la gramática de Charpentier haya sido inmediatamente olvidada. Se trata sin embargo de un libro valioso, que debe poco a los lingüistas del siglo XVI, pese a que no pudo evitar la influencia de Nebrija y de Giovanni Miranda. El tratado de Charpentier se funda en un sistema eminentemente comparatístico, que obliga al lector a referirse a las lenguas italiana, española, portuguesa, latina y griega. El autor subraya incansablemente la importancia de comprender la estructura del idioma mediante el cotejo de sentencias sacadas de las obras de los autores más selectos. También preconiza el conocimiento sistemático de la etimología para facilitar el proceso de memorización de

---

[1] A. Morel-Fatio estudió a los gramáticos españoles y franceses de la primera mitad del siglo XVII en su admirable ensayo *Ambrosio de Salazar ou l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII*, Paris, A. Picard, 1901. Nuestras notas se fundan también en nuestra tesis doctoral de III ciclo intitulada *La connaissance de l'espagnol en France et les premières grammaires hispano-françaises (1550-1700)* (sin publicar).

[2] Venecia fue sin duda el máximo centro editorial durante la segunda parte del siglo XVI y a principios de la centuria siguiente. A menudo salían de sus prensas obras que la Inquisición no había consentido que se publicaran en España. Por lo general, la traducción italiana de las obras de la literatura española precede a la hecha en otras idiomas. Las traducciones en lenguas extranjeras se fundan generalmente en la edición en lengua italiana y no en el texto castellano original. Véase A. Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano*, 2ª ed., Barcelona, Libreria Palau, 1948-1971, *ad voces* Fray Luis de Granada, San Juan de la Cruz, Antonio de Guevara, Pero Mexía, Antonio de Torquemada.

[3] Pierre de l'Estoile, *Mémoires-Journaux*, Paris, 1879, t. VIII (1595-1601), p. 91.

las palabras. Particular interés revisten sus notas sobre las alteraciones fonéticas acarreadas por las inflexiones regionales.

Jean Pallet, médico personal de Enrique II de Borbón, es el autor del primer vocabulario español y francés importante. Su *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* fue editado en París en 1604. A pesar de que aproveche ampliamente el *Vocabulario español-latino* de Nebrija y el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* de Cristóbal de las Casas, la obra de Pallet no es una traducción mecánica de repertorios ajenos, sino un meritorio compromiso en el que los términos franceses y españoles se traducen sin interferencias con el italiano y el latín, que eran las lenguas intermediarias.

Charpentier y Pallet encarnan todavía el ideal humanista, pues escriben movidos por el afán meramente cultural de sistematizar, en una obra nueva, sus propios intereses lingüísticos, que, en realidad, rebasaban considerablemente el ámbito precipuo del castellano.

Contrariamente a los autores mencionados, César Oudin era un lingüista profesional. Intérprete oficial del rey en las lenguas italiana, alemana y española, pedagogo y traductor, Oudin consagró buena parte de su vida a la didáctica del castellano, llegando a alcanzar un merecido renombre que obscureció a todos los profesores contemporáneos. Sus primeras obras, la *Grammaire et observations de la langue espagnole* (París, 1597), los *Refranes o Proverbios españoles* (París, 1605), el *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* (París, 1607) y los *Diálogos muy apacibles* (París, 1608) fueron editados en un momento desfavorable, es decir en un clima político todavía hostil a España. Corregidas y aumentadas, fueron publicadas nuevamente a lo largo de las décadas siguientes, conociendo un éxito extraordinario y durable.

Jean Saulnier, contemporáneo de César Oudin y también intérprete y profesor de lenguas, no tuvo la suerte de imponer su talento frente al célebre colega que ya había publicado sus obras más valiosas. Saulnier había escrito la *Introduction en la langue espagnole* par le moyen de la française, con el propósito de rectificar algunos errores encontrados en la *Grammaire* de Oudin y, sobretodo, de ampliar el capítulo de los verbos, insuficientemente tratados. Al salir de las prensas en 1608, la *Introduction* no gozó del éxito esperado, tal vez a causa de la simultánea publicación de los *Diálogos* de Oudin. Momentáneamente vencido, Jean Saulnier publicará en 1635 un tratado más amplio y más elaborado, fundado en el estudio comparado del italiano, del español y del francés e intitulado *Nouvelle grammaire italienne et espagnole déclarée par nostre langue françoise.*

Consta pues que, a principios del siglo XVII, sólo César Oudin había dejado huellas que iban a ser durables en el dominio del hispanismo francés. Debido al antiespañolismo dominante y a la supremacía personal de Oudin, tan hábilmente defendida, los nombres de Charpentier, Pallet, Saulnier cayeron inexorablemente en el olvido. Su doctrina, sin embargo, fue ampliamente aprovechada, inclusive por el propio Oudin, aunque nadie confiese los despojos perpetrados.

Los rasgos que mejor caracterizan a los primeros gramáticos franceses son su cultura clásica e internacional, el poliglotismo y el empeño que se manifiesta en los manuales didácticos que nos dejaron. Les faltó indudablemente el conocimiento práctico del

castellano: la pronunciación, los verbos irregulares, las locuciones idiomáticas constituían obstáculos con los que, cuando era posible, evitaban medirse. El mérito de haber sistematizado tales aspectos del idioma corresponderá a los profesores españoles que vivieron en Francia entre 1614 y 1620 aproximadamente.

En 1615, las bodas de Luis XIII con Ana de Austria y las de Isabel de Borbón con Felipe IV, al reunir las cortes de París y de Madrid, estimularon el interés de los franceses para con los seres, las cosas, las costumbres de España. Los trámites diplomáticos que precedieron a los eventos, los cambios que acarrearon en la corte de Francia, constituyen los elementos fundamentales para comprender el sucesivo desarrollo de la didáctica del castellano en nuestro país.

Consta efectivamente que, entre 1615 y 1620, la sociedad de la capital se guiaba por modelos madrileños. En los círculos más selectos todos empezaron a hablar, a vestirse, a escribir «espagnolesquement», llegando a excesos que dieron lugar a sátiras abundantemente documentadas[4]. Los libros castellanos seguían interesando al público francés. Las obras que más éxito tuvieron fueron las novelas de caballerías, moriscas, pastoriles y picarescas. Desafortunadamente, aquella prosa recelaba dificultades insuperables para los franceses, poco acostumbrados al uso cotidiano de la lengua y aún menos a los giros de la jerigonza. Los libreros acudieron a los traductores. A este propósito escribe Morel-Fatio:

> Ces traductions pullulent. Il y a à Paris une véritable agence de traducteurs de castillan. Tout ce qui paraît de nouveau à Madrid, les romans surtout, est immédiatement expédié en France.[5]

A pesar de que había entonces en Francia excelentes traductores —el propio César Oudin, Arnaud d´Andilly, G. Chappuys, Nicoleas Herberay, Sébastien Hardy, Nicolas Baudouin, François de Rosset, Vitgal d´Audiguier, Amelot de la Houssaye, Jean Chaplain— el conocimiento de la lengua española era un privilegio que pocos compartían. Los gramáticos franceses y castellanos se esforzaron por facilitar el aprendizaje del idioma a la moda elaborando numerosos manuales bilingües, paremiológicos, conversacionales, lexicográficos.

A partir de 1614, César Oudin, que sin duda debía considerarse la máxima autoridad en materia de enseñanza del español a los franceses, tuvo que enfrentarse con inopinados rivales procedentes de España. Recién llegados a la capital, éstos formaban un grupo heteróclito, marginado, de soldados licenciados, aventureros, hombres de negocios, heterodoxos. Desprovistos de medios de subsistencia aunque no de cultura, los españoles emigrados vivían generalmente al amparo de algún noble, dedicándose a la enseñanza del

---

[4] G. Lanson, «Étude sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII[e] siècle», *Revue d'Histoire de la France*, 3, 1896, pp. 47-70. S. Bertière, «La guerre en images: gravures satiriques anti-espagnoles», en *L'Age d'Or de l'influence espagnole*, Mont-de-Marsan, Ed. Interuniversitaires, 1991, pp. 147-184.

[5] Cit. p. 39. Véase también C. Péligry, «L´accueil réservé au livre espagnol par les traducteurs parisiens dans la première moitié du XVII[e] siècle», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 11, 1975, pp. 163-165.

castellano, siendo este oficio el único que estuviese a su alcance. Con indudable osadía se metieron a intérpretes y maestros de lenguas, aprovechando la demanda de los cortesanos deseosos de ponerse «à la page». Cada profesor se forjó su propio método, adaptando la pedagogía a las circunstancias del momento. Faltos de doctrina en el sentido humanístico del término, los españoles tenían sin embargo un conocimiento del idioma que cualquier maestro francés les envidiaría. Presentaban a sus almunos el aprendizaje de la lengua extranjera como cosa fácil, asequible a todos. Sabían destilar la gramática muy progresivamente y, para evitar el cansancio, alternaban la teoría con la práctica dialogada. Admitían regirse por «la composición del humor y entendimiento e inclinación natural» de sus almunos, empeñándose en enseñar el español sin sufrimiento. De alguna manera, lo lograron. Sus manuales, elaborados apresuradamente, *pro pane lucrando*, o para obsequiar a algún protector, eran generalmente breves; pero contenían el español básico. Atestiguan además la progresiva superación de aquellos obstáculos lingüísticos que ya hemos recordado.

Los gramáticos españoles residentes en París entre 1614 y 1620 fueron Ambrosio de Salazar, Marcos Fernández, Lorenzo de Robles, Juan de Luna y Jerónimo de Texeda. Ambrosio de Salazar fue el pedagogo que más obras produjo y que más larga e incansablemente enseñó —treinta años según él mismo declara[6]. Había venido a Francia durante el reinado de Enrique IV de Navarra. Desempeñó el encargo de secretario e intérprete de la reina y dio clases de español al joven Luis XIII en vísperas de sus nupcias. Durante su larga estancia en París y en Rouen, Salazar vivió modestamente del oficio de maestro de lenguas, explotando también su talento de heráldico. Entre la abundante, aunque mediocre y desordenada, producción de Salazar hay que recordar el extenso *Espexo general de la gramática en diálogos* (Rouen, 1614), que ofrece varias consideraciones lingüísticas totalmente nuevas.

La presencia de Marcos Fernández, aventurero y gramático con pretensiones de innovador, está atestiguada por varias alusiones de sus colegas Oudin y Salazar, aunque el tratado que escribió, intitulado *Olla podrida a la española*, fue publicado en Amberes en 1655[7].

El heterodoxo toledano Juan de Luna tuvo que desterrarse para huir de la Inquisición. Halló amparo en Francia en dos familias de antigua tradición protestante. En 1620, se trasladó a Londres donde acabó su vida como predicador evangélico. Las obras más conocidas de Juan de Luna son el *Arte breve* (París, 1616), los *Diálogos familiares* (París, 1619) y la tan discutida continuación del *Lazarillo de Tormes*, publicada en París en 1620.

El impresor de libros Lorenzo de Robles había venido a la capital por negocios. Mientras los concluía y «por no andar ocioso», empezó, solicitado por el tresorero del rey, a enseñar el español a algunos cortesanos. Su protector se encargó luego de dar a la

---

6 A. de Salazar, *Thesoro de diversa lición*, París, L. Boullanger, 1636; Prél. f. IV.

7 Marcos Fernández, probablemente heterodoxo, se propuso revolucionar la pedagogía no sólo del castellano sino también de las «demás lenguas que tienen cinco vocales», proponiendo una ortografía estrictamente fonética. Véase *Olla podrida a la española*, Amberes, Felipe Van Eyck, 1655.

prensa las notas de Robles, reunidas bajo el título *Advertencias y breve método para saber leer, escribir y pronunciar la lengua castellana* (París, 1615).

Jerónimo de Tejeda desempeñó el encargo de intérprete de lenguas en París entre 1615 y 1629. Sabemos que era castellano, pero desconocemos el lugar de donde era oriundo y los motivos de su traslado a la capital. Posiblemente se relacionen con alguna forma de heterodoxia del autor. Adentrándose peligrosamente en el terreno dominado por Oudin y Salazar, en el cual también rondaba Juan de Luna, Tejeda se propuso llenar las deficiencias halladas en las gramáticas anteriores y elaboró un tratado que intituló *Gramática de la lengua española* (París, 1619). Diez años después, publicó la *Méthode pour entendre facilement les phrases et difficultez de la langue espagnole*, novedoso intento de reunir, en un texto bilingüe, las locuciones idiomáticas del castellano contemporáneo.

Consta que todos los pedagogos mencionados, nacionales y extranjeros, se conocían. Plagios y ambiciones frustradas de todo tipo provocaban rivalidades entre ambos grupos e inclusive entre profesores de la misma nación. Ambrosio de Salazar y César Oudin se enfrentaron en una violenta polémica que duró de 1614 a 1619, en la cual se quedó envuelto también Marcos Fernández[8]. Tampoco faltaron antagonismos entre Oudin y Luna y entre Luna y Tejeda a raíz de expolios que eran muy comunes en la época. En estas contiendas, los profesores de español, naturales de España, hacían valer aquella superioridad natural con respecto a sus colegas franceses, tratando así de minimizar el insuficiente conocimiento que tenían del francés y de las lenguas extranjeras en general. Los pedagogos franceses achacaban a sus colegas españoles la falta de coherencia, método, doctrina y profundidad. Heridos en carne viva, éstos ponían de relieve las incorreciones fonéticas y léxicas de sus rivales, subrayando su incompetencia con respecto a los verbos, sector en el cual, evidentemente, se llevaban la palma.

También importa recordar que los cortesanos franceses preferían utilizar a los pedagogos españoles, más dóciles, menos exigentes, y que enseñaban el «castellano nuevo», es decir, el uso moderno de la lengua. Éstos se expresaban preferentemente en la lengua materna, empleando giros que sorprendían y divertían a la vez, inaugurando por lo tanto aquella tradición didáctica del «español sin lágrimas», de la cual fueron sin duda los iniciadores. Frente a esto, las pulidas oraciones repertoriadas por Saulnier y la tan rigurosamente dispuesta doctrina de Oudin resultaban desabridas, fastidiosas y sus resultados arduos de lograr.

La dinámica misma de tales rivalidades llevó a cada bando a tomar paulatinamente clara conciencia de sus propios méritos, a reconocer sus deficiencias, a medir las cualidades y defectos de sus adversarios. En semejante contexto, franceses y españoles obraron vigorosamente para superar las críticas y confirmar su orginalidad. En 1614, Ambrosio de Salazar había advertido la importancia de considerar los distintos registros de la lengua y las frases idiomáticas. En 1619, Jerónimo de Tejeda hizo el primer intento de clasificación de 196 verbos irregulares, agrupándolos de acuerdo con su irregularidad, lo que permitió una comprensión lógica, y no sólo mnemónica de este espinoso aspecto

[8] A. de Salazar, *Réponse apologétique au libelle d'vn nommé Oudin*, Paris, 1615; y C. Oudin, *Grammaire espagnole*, 5ª ed., Paris, A. Tiffaire, 1619, prel. f. (aiiij).

de la lengua. El mismo publicó, en 1629, el primer repertorio importante de frases idiomáticas en francés y en español. En 1923, Juan de Luna, en su edición de Londres del *Arte breve*, ordenó alfabéticamente 281 verbos irregulares de las tres conjugaciones, continuando así la tarea de Tejeda y reanudando la tradición empezada, en el siglo XVI, en Italia, por Giovanni Miranda. La *Grammaire* de César Oudin, corregida y aumentada, fue editada seis veces entre 1597 y 1630, viniendo a ser el corpus doctrinal más completo y estimable de la época. También el *Tesoro de las dos lenguas*, en el que Oudin había ampliado, merced una conspicua aportación personal, el *Diccionario* de Jean Pallet, quedó insuperado y alcanzó un reconocimiento general, no sólo en Francia, sino también en el extranjero. Así, a partir de la tercera década del siglo XVII, ya se había operado la fecunda fusión del doble aporte nacional y castellano.

Entre 1620 y 1630 el número de los españoles en Francia disminuyó considerablemente y los cortesanos volvieron a su antigua afición por la lengua italiana. Quines deseaban aprender el castellano ya no lo hacían por capricho o por ocupar sus ocios, sino porque el idioma les interesaba. Se trataba pues de una cuestión de libre opción cultural, igual que ocurría con la lengua italiana. Empezó por consiguiente a delinease una forma de didáctica fundada en exigencias sociales y científicas nuevas.

En 1625 falleció César Oudin. Su hijo Antoine, también profesor de lenguas y poligloto, heredó el cargo de secretario e intérprete en la corte. Aunque sus competencias se ilustrasen mejor en el dominio del italiano, este continuó la tradición paterna. Siguió editando las obras del ilustre gramático, revisándolas y poniéndolas al día. Entre los escritos de su cosecha, recordamos el *Recueil de phrases adverbiales* (París, 1647), tratadillo de concepción muy distinta con respecto al de Tejeda. Aquí las formas repertoriadas excluyen ostensiblemente los giros plebeyos o pertenecientes a la lengua de germanía.

Durante la cuarta década del siglo XVII el lingüista francés que parece encarnar la síntesis de todos los aportes considerados es sin duda Jean Doujat. Miembro de la Académie Française, historiador, jurista y talentoso polígloto —sabemos que hablaba el español, el italiano, el alemán, el inglés y el ruso además de conocer el griego y el latín— Doujat hizo alarde de su competencia en la *Grammaire espagnole abrégée* (Paris, 1644). La doctrina de este tratado arraiga en la *Grammaire* de Oudin y en los trabajos de los profesores españoles residentes en París en el momento cumbre del españolismo. Su contenido resulta dispuesto de manera más racional y va acompañado de observaciones nuevas y pertinentes que sin duda influyeron en la sucesiva evolución de la didáctica del castellano en Francia. Notamos por fin que, inclusive para Jean Doujat, la enseñanza del español suponía el previo conocimiento del latín y del italiano. En la *Grammaire espagnole abrégée*, el autor acude constantemente a ejemplos sacados de estas lenguas. Así, pues, la tradición del hispanismo francés, empezada por Charpentier, humanista inmerecidamente olvidado y a quien le tocó abrir la brecha, coronó la primera etapa de su desarrollo con el aporte de otro humanista de quien nadie se acuerda hoy día.

En 1660, las bodas de Luis XIV con María Teresa de Austria avivaron de nuevo el fuego del españolismo. Esta vez la llamarada fue menos violenta, la moda efímera, su impacto superficial. Los cambios observados a lo largo de las décadas anteriores ya habían acrecentado considerablemente la competencia lingüística de los franceses.

Cuando, en 1660, Claude Lancelot publicó en París la *Nouvelle méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la langue espagnole*, nos damos cuenta del formidable paso dado por la didáctica del castellano en nuestro país. Pues en la obra del célebre solitario de Port-Royal, la gramática normativa resulta elaborada según concepciones y estructuras que quedarán fundamentalmente sin cambiar hasta bien entrado el siglo XX.

El soporte cultural renacentista, la progresiva toma de conciencia de los valores culturales europeos, la lengua italiana, la presencia en Francia de naturales españoles, la afición a las novelas castellanas: bastó con el encuentro de tales elementos en la capital francesa durante aquel lustro que duró la moda traída de Madrid por al infanta Ana de Austria para que la tradición de los estudios hispano-franceses quedase definitivamente establecida. Al cabo de tres décadas, la *Nouvelle méthode* de Claude Lancelot lo confirmó admirablemente.

Impacto del Siglo de Oro español en Francia a través de la edición lyonesa

María Ángeles Etayo-Piñol
Lyon

A mediados del siglo XV, Lyon manifiesta un gran dinamismo que le permitirá jugar más tarde un papel político y económico preponderante. Este dinamismo proviene de las Ferias que van a instalarse. Efectivamente, a la demanda de la ciudad, el 9 de febrero de 1420, el Delfín Carlos VII (1403-1461; rey de 1422 a 1461) concede a Lyon dos ferias francas, es decir exentas de impuestos, abiertas a los mercaderes de todas las nacionalidades. Desde 1463, Luis XI (1423-1483) crea cuatro ferias francas por año, de quince días de duración. Dichas Ferias van a permitir a la ciudad tomar un impulso que dará a Lyon la ocasión de ponerse a la altura de los paises vecinos más avanzados y establecer relaciones comerciales con ellos. Así, Lyon va a atraer a los mercaderes extranjeros —sobre todo italianos y alemanes— que desarrollarán el comercio, la banca y la imprenta.

La actividad económica de la ciudad, cada vez más importante, atrae las riquezas, y por lo tanto, también a los eruditos. De hecho, Europa entera adquirirá pronto la costumbre de darse cita en Lyon. Del comercio de mercancías procede el comercio del dinero, que los banqueros florentinos, genoveses o alemanes[1] van a traer. Será en Lyon donde se establecerá la primera letra de crédito y donde se concentrará la actividad monetaria de Europa, durante bastante tiempo.

Pero no se observa en esta ciudad ninguna actividad intelectual particular que haya podido impulsar la creación de la imprenta[2]. En 1473, tres años después de París, esta nueva técnica aparecerá en Lyon gracias a Barthélemy Buyer, antiguo estudiante en París, hijo de una familia lyonesa de abogados, que hizo fortuna más tarde en el comercio de

[1] Los Gadagne, Bondi, Bonvisi, Kléberger....

[2] Efectivamente, en Lyon no hay ninguna universidad.

libros. Su mérito fué comprender las posibilidades que la nueva técnica ofrecía e introducir el libro como mercancía.

Los intercambios de mercancías y de dinero, la confrontación de las ideas y de las artes en Lyon van a crear un clima excepcional en el que se despiertan las actividades más variadas y enriquecedoras tanto del punto de vista material como intelectual, donde se va forjando una nueva cultura europea a la cual España va a contribuir de manera considerable. En este contexto, el libro adquiere una enorme importancia, de tal manera que ya desde finales del siglo XV la calidad de la edición lyonesa, tanto por su diversificación como por sus altas cifras de producción, sitúan a Lyon, en este ramo de actividad, en el tercer rango de las ciudades europeas, después de Venecia y París.

Si en los años 1460-1480 Lyon cuenta unos 30.000 habitantes, hacia 1520 esta cifra dobla. Además, sin ser controlada ni por el Parlamento ni por la Universidad, la edición lyonesa va a revelarse innovadora y a presentar un dinamismo que no puede ofrecer París. En este marco, va a jugar un papel decisivo en la difusión de las nuevas ideas de la época, publicando abundantes obras para el extranjero en general y para España en particular.

Nos podemos preguntar pues cuáles han sido las relaciones entre Lyon y España en el mundo de la edición en una época en que España está en el apogeo de su actividad cultural.

La ciencia es vehiculada a través de los libros y la bibliografía es una manifestación y un elemento clave del discurso científico. Así, hemos querido conocer la naturaleza y la extensión de esta cultura española y en qué medida y por qué medios ha sido difundida.

El estudio de 818 obras de autores españoles que se encuentran en el fondo antiguo de la Biblioteca Municipal de Lyon ofrece informaciones preciosas[3] cuyo estudio cualitativo, numérico y detallado —el número elevado de las ediciones de las obras del fondo, sus reediciones, frecuentemente numerosas, la diversidad de ciudades donde han sido impresas, etc.— nos ha permitido constatar la existencia de obras de temas muy diferentes, es decir: literatura, ciencias, medicina, farmacia, historia, teología y relatos de misiones y de viajes.

Después de esta clasificación por temas, hemos tratado de medir el impacto de los autores y de sus obras, buscando las diferentes ediciones de cada obra, aparecidas en Francia, en España y en el resto de Europa en los diferentes campos que acabamos de citar. Después de una ennumeración global, hemos podido establecer el cuadro siguiente:

	En Lyon	En el resto de Francia	En España	En el resto de Europa
Literatura: 710 ediciones (15,82%)	141 ediciones 19,86%	261 ediciones 36,76%	135 ediciones 19,01%	173 ediciones 24,37%

[3] M. A. Etayo-Piñol, *L'édition espagnole à Lyon aux XVI^e et XVII^e siècles. Selon le fonds ancien de la Bibliothèque Municipale de Lyon Part-Dieu*, Tesis, 1991, Universidad Jean Moulin, Lyon III.

Ciencias: 287 ediciones (8,62%)	52 ediciones 13,44%	107 ediciones 27,65%	85 ediciones 21,96%	143 ediciones 36,95%
Medicina-Farmacia: 245 ediciones (5,46%)	55 ediciones 22,45%	48 ediciones 19,60%	37 ediciones 15,10%	105 ediciones 42,85%
Misiones-Viajes: 115 ediciones (2,56%)	22 ediciones 19,13%	13 ediciones 11,30%	16 ediciones 13,91%	64 ediciones 55,66%
Historia: 25 ediciones (0,56%)	25 ediciones	-	-	-
Teología: 3.007 (a) (66,99%)	530 ediciones 17,62%	532 ediciones 17,69%	673 ediciones 22,38%	1.272 ediciones 42,31%
TOTALES	825 ediciones 18,37%	961 ediciones 21,40%	946 ediciones 21,07%	1757 ediciones 38,14%
TOTAL	4.489 ediciones	en los siglos	XVI y XVII.	

(a) Por lo que concierne a los autores en teología, hemos tomado solamente una muestra de veintiseis de los 236 que figuran. Si estos 26 autores han producido 1.757 ediciones, teniendo en cuenta la representatividad de nuestra muestra, 236 hubieran debido producir unas 16.000 obras, sólo en teología.

Es decir, que tan sólo Francia ha editado, por lo menos, un 40% de la producción total europea de obras españolas; mucho más, proporcionalmente hablando, que el resto de Europa (39%) y que, por supuesto, España (21%).

El estudio numérico de estas ediciones muestra que los diferentes campos de la cultura española han tenido un impacto real en Europa y más precisamente en Francia en los siglos XVI y XVII.

Por consiguiente, Francia es, en Europa, el centro neurálgico de un mercado importante de las ideas que vienen de España. Absorbe la parte más importante de dicho mercado, asimila y difunde el saber español en un periodo clave en el que el pensamiento y los hombres evolucionan. El papel de Francia en Europa en el campo de la edición de obras españolas es capital. Lyon juega en este contexto un papel incontestable.

Estas relaciones comerciales entre Lyon y España, ya conocidas en el mundo de la edición, han comenzado muy pronto. La primera fecha de edición de la primera obra de nuestro fondo es 1477 y corresponde a la obra de Rodrigo Sánchez de Arévalo titulada *Speculum vitæ humanæ*[4].

[4] Rodrigo Sánchez Arévalo, *Speculum vitæ humanæ*, 1477, en casa de Guillaume le Roy, pour Barthélemy Buyer, in-fol., 114 p.

Si no tomamos en cuenta más que las reediciones de las 818 obras de nuestro estudio, podemos establecer un cuadro que pone en evidencia los años durante los cuales ha habido el mayor número de ediciones y las lenguas de éstas.

Fechas	N° vols.	Latín	Francés	Español	Italiano
1477-1500	14	13	1	-	-
1500-1525	18	16	2	-	-
1525-1550	26	24	-	2	-
1550-1575	54	27	19	4	4
1575-1600	97	66	30	1	-
1600-1625	200	164	31	5	-
1625-1650	165	149	16	-	-
1650-1675	190	171	19	-	-
1675-1700	54	39	15	-	-
TOTALES	818	669 (81,78%)	133 (16,26%)	12 (1,47%)	4 (0,49%)

Constatamos que, después de un comienzo discreto, la edición española en Lyon va a duplicarse a partir del año 1525, y esto, por periodos de veinticinco años, para llegar a una producción máxima durante el periodo 1600-1625. De 1625 a 1650, se observa una baja relativamente modesta, si se considera el estado de las relaciones entre Francia y España en ese momento, para volver a subir, de 1650 a 1675, casi al mismo nivel que durante el periodo comprendido entre 1600 a 1625. El último cuarto del siglo XVII registra una baja considerable que se acelerará más tarde. Este cuadro nos permite constatar que es sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando Francia se interesa verdaderamente por las obras de autores españoles, ya que el periodo más importante de producción es el comprendido entre 1575 y 1625.

La producción más importante es la de los libros de teología, escritos en latín, y esto, desde la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, los contactos han debutado en literatura por la novela sentimental con las obras de Diego de San Pedro y Juan Flores. Las novelas de caballerías de Amadís, Palmarín y Primaleón así como el modelo de hombre perfecto de Corte propuesto por Guevara —y Gracián, posteriormente— presentan en su conjunto un ideal de hombre como amante, héroe y príncipe que

influenció fuertemente la alta sociedad francesa, principalmente en un periodo comprendido entre 1526 y 1621.

Estos modelos siguen teniendo una gran actualidad en Francia, incluso hasta 20 ó 30 años después de que España haya dejado de editarlos, olvidando su pasión por ellos, y nos podemos entonces preguntar si no han supuesto un factor de retraso tanto en los modos de vida franceses como en la conceptualización del ideal medieval, introduciéndolo de lleno en el siglo XVII.

Las ediciones de las primeras obras relativas a la ciencia de la navegación y al conocimiento de las nuevas tierras no son muy numerosas, pero su importancia es capital ya que dan cuenta del interés que Francia tiene por hacerse con el control de los océanos, lo que le hubiera permitido más tarde tanto el control del comercio mundial como la hegemonía política con la que todos los países soñaban. Las ediciones de relatos de viajes revisten una importancia especial, ya que tienen un carácter pionero, puesto que informan a los lyoneses tanto de la evolución de la lucha contra los últimos brotes del Islam en España, en pleno siglo XVI —con la batalla de Vélez Malaga, por ejemplo—, como del avance misionero en Japón y China, de la que encontramos igualmente una detallada descripción e, incluso, la rectificación de los mapas existentes hasta entonces.

Las obras de farmacia y medicina de autores españoles son innovadoras y muestran la aportación española en la evolución de la medicina del Renacimiento, ya que han participado en las primeras disecciones de cadáveres humanos al margen de la enseñanza oficial, antes incluso que Vesale (1514-1564). Estas obras han contribuido igualmente a inculcar la nueva tendencia de hacer de la observación clínica la base de todo diagnóstico. También han podido acentuar otra nueva tendencia que caracteriza la Europa del Renacimiento, es decir volver a recurrir a los textos originales de Hipócrates, volviéndolo a tomar como modelo del saber médico. Han participado igualmente con sus reflexiones al debate existente a lo largo del siglo XVI entre la medicina clásica, a base de hierbas, y la nueva tendencia química. Todo esto sin contar la obra de Monardes Alfaro que da a conocer por primera vez en Europa las plantas procedentes de las Indias Occidentales, cuya importancia conocemos bien, tanto en farmacia como en la variación de las costumbres alimentarias en Europa.

Por otra parte las numerosísimas ediciones de la obra de Mexía dan cuenta de un nuevo giro en la presentación de una enciclopedia que se distingue de las preexistentes en que las diferentes disciplinas ya no están impregnadas de teología, como se hacía hasta entonces. Por otra parte, algunos pensadores españoles, como Huarte de San Juan por ejemplo —muy editado en Francia entre 1580 y 1670— establecen un vínculo entre el pensamiento escolástico y las nuevas ideas del siglo XVIII.

Por fin, Lyon edita en muchas ocasiones por primera vez las obras de los teólogos españoles que elaboran una ciencia teológica profunda y diversificada, abordando los nuevos problemas planteados por la filosofía del derecho y las cuestiones relativas al Derecho de Gentes que comenzaban a ser estudiadas en España por primera vez, como consecuencia de las conquistas y que dieron lugar a la creación de las bases de lo que llamamos hoy día el Derecho Internacional.

De esta manera, estos autores españoles permiten realizar la reestructuración de toda la teología católica y el renuevo del catolicismo en Europa.

Así, Lyon aparece, en Francia y en Europa, como un auténtico centro neurálgico que, gracias a la nueva técnica de la edición, asimila y transmite las ideas que vienen de España, puesto que absorbe proporcionalmente la parte más importante del mercado, publicando las obras de autores españoles (frecuentemente, antes incluso que París) no solamente en latín, sino también en francés, español e italiano.

El hecho de que una parte considerable de las ediciones de estos libros se haya hecho en francés prueba que los franceses leían esta importante producción española, que les gustó y que se impregnaron de ella. Igualmente, constatamos un número elevado de ediciones españolas en el resto de Europa. Por todo ello podemos afirmar que la cultura española ha tenido una influencia real en Europa en general y en Francia más precisamente, colaborando así, de manera considerable, en la creación de una cultura común específicamente europea.

Metáforas contextuales en la literatura hispanoamericana

Roxana Gardes de Fernández
Universidad Nacional de Misiones, Argentina

HACIA LA MEMORIA SIMBÓLICA

La literatura hispanoamericana representa un proceso configurativo de sucesivas rescrituras sobre el trasfondo de la literatura española. Motivos de *El Quijote*[1] instalan, para el lector hispanoamericano, campos de imágenes peculiares.

La recepción —la comprensión y organización de mundos y campos semánticos— por un lector situado en el contexto de la historiografía americana, le otorga dimensión metafórica.

Intentaremos explicar cómo funcionan en la estructura de cierta narrativa de fuente histórica, los *injertos* de la literatura del Siglo de Oro y cómo esos *injertos* potencian en la recepción, el mecanismo analógico de la metáfora.

La narrativa de fuente histórica —estructurada por un proceso de transferencia de núcleos semánticos de un sistema simbólico (disciplinar) a otro— potencia en la lectura una organización doble: leer el *qué* a través del *cómo* de la historiografía, leer el *qué* a través del *cómo* de la literatura. El *acontecimiento* del texto se produce por superposición de hipótesis interpretativas orientadas desde una y otra matriz de relaciones de referentes, en un movimiento doble.

En la literatura hispanoamericana la narrativa de fuente histórica ejemplifica un proceso de conceptualización cambiante, una trayectoria que va desde la confianza y aceptación de lo codificado por la historiografía, a la conjetura y relativización, en un proceso configurativo que distancia progresivamente el esquema historiográfico. En ese

[1] La proyección de *El Quijote* en la literatura hispanoamericana puede rastrearse desde *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* de Juan Montalvo hasta las creaciones más recientes «Pierre Menard, autor de *El Quijote*» de Jorge Luis Borges y «El nacimiento de Dulcinea» de Marco Denevi.

marco se explica la creación de Augusto Roa Bastos como expresión de un programa: hacer de la literatura un punto de encuentro en el que los textos constituyan el estímulo a un diálogo en la memoria simbólica[2]. Frente a la literatura testimonial paraguaya los pasos de su creación ejemplifican aspectos de este programa: complementar, relativizar y re-probar, metaforizar la historiografía. Oponer a la historia oficializada el trasfondo de la intrahistoria (lo autóctono de la simbología indígena) en *Hijo de hombre* (1960).

Oponer a la historiografía sobre el dictador Gaspar Rodríguez de Francia la imagen cambiante en el mito que lo ha sobrevivido. Representar la metáfora de «El Supremo» en la inestabilidad, en el vacío conceptual del *Yo. Yo el Supremo* (1974) relativiza la visión recortada y pretendidamente objetiva, en el giro circular de una conciencia que suma, en un prisma interpretativo, la tradición cultural americana.

En la complejísima estructura que superpone líneas argumentales, destinadores, voces, formas discursivas, actualiza un dato histórico como una clave. El nombre «Sancho» usado por el personaje histórico para su escriba y transferido al diálogo alucinante de la ficción literaria, potencia en la memoria literaria del lector una inferenciación en cadena. El mecanismo analógico del símbolo restituye la contraparte de la figura Sancho-Patiño. El trasfondo del imposible paralelo —El Supremo Dictador/Quijote— implicando al lector en ese complejo perceptivo entre sombrío y luminoso, entre mito y utopía, fábula e historia, entre el déspota ilustrado y el caballero andante de lo absoluto. El lector americano actualiza el trasfondo de su ser dual desde su saber en su memoria simbólica.

Si *Yo el Supremo* propone, desde la clave de la pluma recuerdo, el proceso de representación descentrada que deconstruye en el esquema refractante de una conciencia todas las líneas de la cultura de América (lenguaje, historia, literatura) en el giro desestabilizador de la escritura y del recuerdo, *Vigilia del Almirante* (1992) vuelve del revés la trama de la historiografía.

Roa Bastos se instala en el acto literario de las crónicas de Indias. En esa trasmisión de inventarios desde el límite de la vieja cultura, sobrescribe reiteradamente los núcleos informativos del diario de Colón: desde la literatura precedente (pagana y cristiana), desde las crónicas posteriores, desde la literatura del Siglo de Oro (Cervantes, Calderón de la Barca)[3].

---

[2] Consideramos notas del programa de Augusto Roa Bastos a través de su caracterización en: 1) «Imagen y perspectiva de la narrativa latinoamericana», en Juan Loveluck, *Novelistas hispano-americanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1976; 2) «La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual», en Saúl Sosnowski y AA. VV., *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Bs.As., Ediciones de la Flor, 1986, pp. 117 a 138; 3) «La poesía de Josefina Plá», *Revista Hispánica Moderna*, XXXII, 20.

[3] En nuestro programa teórico consideramos la creación de Augusto Roa Bastos teniendo en cuenta su concepto de literatura como proceso de comunicación. Desde ese marco diferenciamos etapas sobre la *imagen del receptor posible* y las marcas estructurales pertinentes. Desde el receptor local en el contexto mítico paraguayo previsto para *Hijo de hombre*, al receptor lucidísimo de *Yo el Supremo*, al receptor hispanista previsto para *Vigilia del Almirante*, hay todo un proceso de metaforización de la historia y aceptación de la herencia cultural europeo-hispana. En ese marco, toda la tradición literaria se entreteje en *Vigilia del Almirante*: la literatura clásica (motivos del *Agamenón* de Esquilo, motivos de *La Eneida* de Virgilio), la literatura cristiana (motivos de los «Salmos» de la Biblia), las fabulaciones de las crónicas

Hijo de hombre instala al lector americano en la memoria de una simbología autóctona. En *Yo el Supremo*, el lector queda implicado en la dualidad simbólica americano-hispánica, configura y reconfigura, *re-prueba, vuelve a probar* la historia de su contexto cultural bifronte.

El acontecimiento textual de *Vigilia del Almirante* proyecta la tradición literaria hispánica en la metáfora de la vigilia: descubrimiento/encubrimiento de América.

AMPLIANDO INDETERMINACIONES

El nuevo mundo se representa por la crónica indiana en la (con)fusión de la fábula y profecía, mito y utopía, historiografía y leyenda[4].

El nuevo mundo existe para Europa como un presentimiento, una percepción y una designación. La premonición encubre la percepción. Para Colón, el nuevo mundo existió en anticipaciones fabulosas, en su proyecto, en la escritura de su «Diario», «Relaciones» y «Cartas» —entre profecía y fábula.

Roa Bastos refracta al extremo esta tensión analógica de las crónicas. Por un esquema de estructuras superpuestas: escrituras sobre escrituras que se enciman indefinidamente.

Podríamos fijar un centro en los escritos de Colón. El «Diario de Viaje» o el «Libro de las Profecías» (a su vez documentos testimoniales de un trasfondo que mezcla documentos[5] y fábulas) funcionan como la línea estructural de base[6].

---

indianas, motivos de las «historias de caballería», etc. *Cf.* Augusto Roa Bastos, *Vigilia del Almirante*, Bs.As., Sudamericana, 1992.

[4] Enrique Pupo Walker señala que es limitado el material teórico sobre la conceptualización de la historia en la edad media. La narración histórica se caracteriza con un dilatado margen de ambigüedad. No hay un deslinde efectivo de las categorías narrativas. No se diferencian qué sucesos puede transmitir la historia y cómo pueden diferenciarse de los que transmite la ficción. Esa fusión conceptual dificulta el deslinde. Por otra parte, desde una concepción integradora —que focaliza los hechos moralizantes— es común la absorción de lo mítico en la historia. La primera escritura sobre América responde a un anhelo de revelación (revelar América a Europa), al mismo tiempo de instauración o acto inaugural de europeización. Con respecto al primer objetivo, la focalización de América desde el saber de España dio lugar a la expansión imaginaria de la escritura; el segundo objetivo inserta la realidad americana en el mundo teológico de la tradición bíblica, y en las fabulaciones y el legado imaginario de la antigüedad pagana. El proceso escritural de las crónicas, enmarcadas en la intencionalidad de revelar el descubrimiento y hacer inteligible el nuevo mundo, establece un sistema de comparaciones que vincula las figuras de los descubridores con héroes clásicos. Este proceso de ficcionalización de la historia traslada la nueva realidad a los esquemas de pensamiento de la cultura europea. *Cf.* Enrique Pupo Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982.

[5] Roa Bastos incluye en *Vigilia del Almirante* toda la información documentada que cita Colón en sus «Relaciones» y «Cartas». Las referencias a las fuentes de información que orientaron su empresa se constata también por la historiografía. Las influencias de Plinio, del Cardenal Pierre d'Ailly a través de *Imago mundi*, de Silvio Eneas Piccolomini y de su *Historia Rerum*, de Marco Polo, de la carta geográfica de Torricelli, las informaciones del piloto Alonso Sánchez de Huelva.

[6] Si bien la línea argumental de base gira en torno a los viajes del descubrimiento sobre la «Relación», el «Memorial» y las «Cartas» que documentan a los Reyes de España los hechos de la empresa del descubrimiento, Roa Bastos completa esta línea argumental con los datos biográficos del Almirante, sus antepasados (Guillaume de Casenove o Christophe Coullon), sus amores (Simonetta Lualdi, Felipa Moñiz, Beatriz Enríquez de Arana, Beatriz Amores de Bobadilla), sus benefactores (Fray Juan Pérez, Fray

El relato de la crónica, preescrito en las imágenes anticipatorias que circulaban sobre América, se ramifica en voces, memorias, puntos de vista, en una dimensión hacia el pasado —por la inclusión de la fábula en la fábula, acumulación del mundo cristiano y del pagano[7]— y se proyecta y refracta hacia el futuro en sucesivas escrituras y sobrescrituras. El «Diario de Viaje» sobreescrito por Fray Bartolomé de las Casas, por Hernando Colón; sobrescrito en la información de los cronistas posteriores, y reescrito en los metatextos de las historiografías actuales, aparece en un esquema de *prisma polifacético*, cóncavo-convexo, que refracta y proyecta. Retrotrae hacia atrás y proyecta hacia adelante la historia primera, en el sin tiempo del proceso siempre actual y circular de la escritura.

En efecto, la estructura de *Vigilia del Almirante* homologa el esquema incierto de la crónica (entre historiografía y fábula) y amplifica las incertidumbres de la historia.

Las referencias negadas y contradictorias sobre la biografía de Colón, su personalidad bifronte, sus engaños, el propósito declarado y el real; la falacia de la empresa (encubrimiento de un descubrimiento ya realizado); la percepción de Indias sobre la realidad de América, un viaje sobre el viaje y los documentos de otro. En síntesis, los aspectos inciertos de una empresa ya realizada.

El proceso de escritura refracta la incertidumbre. Las indeterminaciones se suceden y amplifican, oponiendo a la seguridad expresiva de la historiografía un proceso de relativización gradual hasta la dilución del ser y de los hechos.

La memoria-desmemoria se tensiona entre el mito y la utopía, sumando todos los títulos y todos los honores en una sola acción : «Un viaje es todos los viajes». A la línea de la crónica le agrega el laberinto interpretativo de los cronistas posteriores[8]. El proceso de enunciación refracta el procedimiento de la crónica: discursos directos alternan o se desplazan por discursos indirectos, la voz del narrador —su yo de escritura— se desplaza en multiplicidad de destinadores —otras voces, otros conceptos desde el pasado o el futuro (viajeros y cronistas posteriores a Colón).

Su «yo» es el «yo» del «otro», «los otros», «...finge escribir una historia para contar otra...» (VdA,81), en un proceso incierto de reemplazos. Se anuncia un destinador y otro asume la palabra —en la confusión de enunciaciones directas o indirectas. Las palabras —signos de escrituras superpuestas— entretejen una telaraña, cada palabra es otra

---

Antonio de Marchena), es decir, las vivencias salientes de la biografía y la empresa por un sistema de documentación que abarca fuentes primarias —C. Colón, *Libro de las Profecías*, Madrid, Testimonio Compañía Editorial, 1984; Hernando Colón, *Historia del Almirante Don Cristóbal Colón*, Madrid, Testimonio Compañía Editorial, 1984— y fuentes secundarias —Paolo Emilio Taviani, *Los viajes de Colón*, Instituto Geográfico de Agostini, Barcelona, Teide, 1989.

[7] Roa Bastos reescribe la sobrescritura del «Diario de a bordo». Estructura la línea argumental sobre el compendio del «Diario» realizado por Fray Bartolomé de Las Casas, y sobrescribe las visiones del Almirante relatadas desde los profetas bíblicos y los Padres de la Iglesia (San Isidro, Santo Tomás, San Anselmo, Scoto, San Agustín). No faltan tampoco las autoridades de la ciencia: Aristóteles, Tolomeo, Plinio, etc. *Cf.* Cristóbal Colón, *Los cuatro viajes del Almirante y su Testamento* —relación compendiada por Fray Bartolomé de Las Casas— Bs.As., Austral, 1963.

[8] Roa Bastos introduce informaciones sobre los hechos relatados por el Almirante en sus «Relaciones», en el «Memorial» o en las «Cartas». Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco López de Gómara, Bartolomé de Las Casas, Pedro Mártir de Anglería, el ermitaño Juan Ramón Pané, etc.

palabra, es información de otra información. El Almirante rescribe a los profetas, a los sabios; los cronistas posteriores reescriben al Almirante; el narrador rescribe a todos desde la literatura posterior, desplazando las visiones (distancias de enfoque) en un proceso circular de superposición y anulación en la memoria-desmemoria de las referencias.

Este proceso de enunciación descentrada expresa, en el juego de un caleidoscopio, el «encubrimiento de la historiografía».

En ese encubrimiento, Colón es el otro (el piloto que anticipó su empresa y los sucesivos descubridores posteriores) y la empresa se diluye en pérdidas y equívocos. La pérdida paulatina de todos los títulos y honores, el desconocimiento y el equívoco (Colón desconoce su propia hazaña, la posteridad le niega el nombre del continente y el mérito del descubrimiento)[9].

Pero la paradoja de la configuración simbólica niega y confirma. Anula al ser en la dispersión (una hazaña repetida mil veces) y lo confirma en esa misma experiencia, en la trayectoria de la escritura, en las palabras que otros han dicho, en la sucesión de formas discursivas y en la evolución del lenguaje (desde el del medioevo al actual).

El proceso de escrituras superpuestas de *Vigilia del Almirante* intercala las líneas. Roa Bastos sobrescribe el diario y los documentos de Colón con expresiones de *El Quijote*. Superpone las líneas argumentales de la novela cervantina a las que describen los momentos claves de la biografía de Colón.

La sobrescritura inserta fórmulas cervantinas, expresiones de *El Quijote* en el discurso del narrador roabastiano y en el discurso —en estilo directo— del Almirante. Y el injerto (insinuado en motivos mínimos) se amplía sucesiva y gradualmente. Interpola planos de ficción, incluye —bajo la misma fórmula— a personaje y autor (Alonso Quijano y Don Miguel).

La superposición de líneas argumentales acercan figuras y distancian campos semánticos. Hacen coincidir las expresiones por la repetición de un término y las distancian por la oposición de otros.

La configuración del injerto suma las notas de uno y otro personajes y desplaza el final hasta la sustitución del testamento. Ese «...yo desmesurado y carismático [que] aparece al trasluz...» (VdA,210) de la gran hazaña, abandona su imagen (el descubridor, el Almirante), y descubre su ser, el sí mismo y el hecho, en el no deseo, en la renuncia final de Quijote[10].

La escritura del diario de Colón es el no lugar del ser, en la suma de todas las notas que socavan la imagen.

En la recepción, la comprensión del texto como organización de mundos —universos de sentido— acontece por un juego de determinaciones que sustentan la coherencia. El

---

[9] La estructura de *Vigilia del Almirante* amplifica el registro de los documentos de Colón y de la historiografía posterior sobre las sucesivas negaciones: «El pobre Almirante y su desaforada hazaña náutica no fueron más que un instrumento ciego de los cambios profundos que se estaban produciendo en los imperios de occidente». *Cf. Vigilia del Almirante*, Parte XXVI «Libro de las Memorias», p. 215.

[10] La confrontación de *Vigilia...* con *El Quijote* revela un mecanismo peculiar de transferencias. Por un lado se inscriben párrafos de *El Quijote* y expresiones del personaje en el marco semántico de la crónica, y por otro se inscriben expresiones de la historiografía en el discurso cervantino transcripto.

proceso de relativización gradual de la historiografía implica al lector en el proceso del encubrimiento.

Un diagrama abstracto del proceso de lectura de *Vigilia del Almirante* permite distinguir recorridos alternativos y superpuestos desde hipótesis interpretativas a los marcos de referencias ubicables en uno u otro sistema disciplinar (la historiografía o la literatura).

Las comprensiones alternativas diagraman un complejo proceso perceptivo que estructura el texto I —desde el universo de la crónica y la historiografía— y el texto II —desde el mundo literario.

Pero, en el proceso de comprensión, una vez instituido el percepto de las formas historiográficas (I) y el de los motivos literarios (II), no desaparecen, se transforman en instrumentos y marcos determinantes de la nueva percepción. Las marcas —identificaciones— de un sistema se interpretan desde las marcas —señales identificatorias— del otro.

El lector queda implicado desde una y otra expectativa en un juego analógico por el cual crea un campo semántico y le opone la perspectiva del otro. Opaca su significación, se distancia, se indetermina.

El texto se niega en ese complejo perceptivo. El acontecimiento es un espacio de indeterminación que refracta la dilución del ser. El lector queda implicado en la incertidumbre, en la indeterminación del «*no texto*».

CONTRADETERMINACIÓN Y METÁFORA

Intentamos focalizar el acontecimiento del texto en ese trayecto de la indeterminación a la determinación, centrar nuestro asedio sobre ese pasaje a la contradeterminación metafórica.

Un diagrama abstracto permite visualizar la lectura de la indeterminación como una experiencia de comprensión por movimientos inferenciales que, en círculos concéntricos, desplazan significantes, contagian referencias; ese diagrama permite también observar el proceso desde la alternativa de una clave y cómo en *Vigilia del Almirante* los nombres figurados en la literatura hispana funcionan como claves.

La clave vuelve del revés el proceso de indeterminación. El nombre de una figuración literaria —Quijote, Sancho, el Ama, la Sobrina— es, para un lector competente[11], una suma de notas precisas. Instala en la memoria literaria el principio organizativo de un campo de imágenes, orienta expectaciones de determinación, potencia significaciones.

Entonces, el texto organizado primero empieza a girar. Estallan las figuras hipotéticas. Saltan o flotan en la superficie de un trasfondo que las rechaza, que las contradetermina.

[11] En nuestro programa teórico «lector competente» es aquel cuyo contexto de conocimiento está en equilibrio cognoscitivo con la imagen del receptor actuante en el programa de creación. Con respecto a *Vigilia...*, un lector es competente, está en equilibrio cognoscitivo, si conoce la historiografía de América, las crónicas de Indias y la literatura hispánica.

El proceso de lectura vuelve sobre sí mismo. La inferencia gira determinando, desde el revés, la contraparte, el trasfondo referencial de cada figura.

Desde la tradición literaria cervantina un campo de imágenes quijotescas como trasfondo de «caballero navegante»: el marco semántico de «en un lugar de [...] cuyo nombre no quiere acordarse, [...] de complexión recia, [...] seco de carnes, cara alargada y enjuta...» o el trasfondo semántico de «verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo el que fue loco caballero navegante ...» y el trasfondo de «...vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño, ni en mi cabeza vuelan más los pájaros del Mar Tenebroso [...] Yo fui loco y muero cuerdo»[12].

Entonces, desde una expectativa de determinación, desde ese horizonte de espera, la comprensión de *Vigilia del Almirante* organiza gradual, abarcativamente, el campo imaginario de *El Quijote*.

Un receptor competente instala el contexto de comprensión en su memoria literaria hispánica.

Desde ese trasfondo configura, al leer, la trayectoria cultural de América en la historia del Almirante. El sinsentido de sus viajes y la contraparte de sus búsquedas: la búsqueda de oro y su renuncia (del mito del «vellocino de oro» al de la «edad de oro»), el engaño, el encubrimiento, en el motivo del sueño calderoniano[13], el deseo de gloria (vanagloria) en el motivo del *ubi sunt* («...¿dónde está ese home? [...] ¿qué fue de esa empresa?...» (VdA, 364); la imagen del paraíso («Carta del Almirante...») en el ideal quijotesco-cervantino de la edad de oro[14].

Ese desciframiento de la palabra en la palabra, de una forma en otra forma, de la codificación de una época en la codificación de otra y en otra (la crónica en la codificación medieval, la historia en la codificación cervantina, la configuración literaria actual) dimensiona la experiencia de la metáfora.

La metáfora acontece en el movimiento que penetra la densidad del signo roabastiano a través de formas, niveles y tiempos de escritura de su saber/ser américo-hispano.

La metáfora es una tensión, un punto de riesgo en la memoria simbólica. Acontece en la distancia entre la comprensión efectuada y la interpretación de ese recorrido. Se da en el camino de vuelta, en esa nueva síntesis que arriesga y expande la memoria simbólica.

El lector americano de *Vigilia del Almirante* esboza, desde su contexto bifronte, la metáfora del ser «descubierto/encubierto» americano. Recorre la plurivalencia de su

---

[12] Consignemos algunos ejemplos del proceso de transferencia:

Vigilia del Almirante	*El Quijote*
«En un lugar de la Liguria» (167)	«En un lugar de la Mancha» (I, 1, 23)
«Verdaderamente se muere...» (380)	«verdaderamente se muere y verdaderamente...» (II, 74)
«Vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño...» (381)	«Vámonos poco a poco pues ya en los nidos de antaño» (*ibid*, 294)

[13] Consideremos este párrafo de *Vigilia...*: «...seres ficticios que creen que no lo son [...] Pero sólo su sombra es lo que vemos retroceder [...] la menguada ilusión de una resurrección...», p. 19.

[14] El cotejo de los tres textos: *Los cuatro viajes del Almirante y su Testamento, El Quijote* (I, XI, p. 56) y *Vigilia del Almirante* (XLI, «Natura naturans», pp. 314-315) permite advertir similitudes entre las características asignadas por Colón a los habitantes de América y las que Quijote asigna a la Edad de Oro. En *Vigilia...* se transfieren esas notas.

lenguaje y su cultura, los sucesivos sueños en un insomnio de quinientos años, y se instala en la vigilia metafórica de su contexto —entre la vigilia de Colón y la lucidez de Quijano en la utopía quijotesca. Desde ese horizonte de espera configura la imagen de un *nuevo mundo nuevo* en el ideal quijotesco de Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

Canclini, A., *Cristóbal Colón*, Bs.As., Plus Ultra, 1992.
Cervantes, M. de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Bs.As., Sopena, 1949, t. I y II.
Colón, C., *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*, Bs.As, Austral, 1963.
Gardes, R., *La recepción de la narrativa. De los modelos lecturales a una tipología*, Bs.As.,Vinciguerra, 1992.
Iser, W., *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
Jauss, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
Pupo Walker, E., *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982.
Roa Bastos, A., *Hijo de hombre*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
——, *Yo el Supremo*, Bs.As., Sudamericana, 1985.
——, *Vigilia del Almirante*, Bs.As., Sudamericana, 1992.
Taviani, P. E., *Cristoforo Colombo. Génesis del gran descubrimiento*, Instituto Geográfico de Agostini, Barcelona, Teide, 1989.
Weinrich, H., *Lenguaje en textos*, Madrid, Gredos, 1981.

Título y onomástica en la novela corta y en el drama del seiscientos

Lola González Martínez
Universidad de Lérida

Aun a riesgo de caer en lo excesivamente genérico, puede decirse que la novela corta y el drama del seiscientos se caracterizan por la puntualidad con la que ciertos temas (el amor, los celos, el honor y la venganza), personajes (arquetípicos), historias e incluso modo de distribución de los acontecimientos aparecen en cada uno de los textos[1], puntualidad reiterativa que se hace extensible a los títulos que encabezan estas obras y que formulísticamente expresan de forma condensada y eficaz el tema y avanzan de modo resumido parte del relato que se va a narrar.

Teniendo en cuenta lo anterior, nuestra intención primera fue la de reunir aquellos textos novelísticos y dramáticos cuyos títulos presentasen cierto grado de semejanza en su disposición terminológica o léxica y en su intencionalidad estructural.

Por razones varias e inútiles de detallar aquí nos vimos obligados a estrechar los amplios horizontes trazados y limitar este estudio solamente a dos textos que habrán de servir, por el momento, de muestra aproximativa de lo que puede constituir un análisis más extenso y completo. Los dos textos en cuestión son *La prudente venganza* y *El castigo sin venganza*, ambos del prolífico y genial Lope de Vega.

---

[1] Entre los diferentes elementos estructurales que la novelística corta y el drama del seiscientos comparten destaca por su extraordinaria presencia el tema del honor propuesto, desde la preceptiva literaria, por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* como asunto infalible para seducir al espectador. De la mutua influencia de esos elementos estructurales y de la coincidencia de argumentos e historias en los dos tipos genéricos nos hablan los propios autores, conscientes plenamente de este hecho, en sus obras de creación: «Fenisa, finalmente, creyó a Laura, que parece principio de relación de comedia», *La prudente venganza*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, Ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza editorial, 1968, p. 126. María de Zayas y Sotomayor, impecable cultivadora del género novelístico, confirma esa interrelación en uno de sus textos narrativos: «que se verá un libro y se oirá una comedia y no se hallará en él ni en ella una mujer inocente, ni un hombre falso», *El verdugo de su esposa*, en *Desengaños amorosos*, Ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, p. 200.

La elección de novela y drama vino dada, además de por la semejanza que presentan sus títulos, por la circunstancia de que las dos obras pertenecen al mismo autor, lo cual suscitó nuestra curiosidad por averiguar hasta qué punto las consideraciones realizadas por la crítica acerca de la funcionalidad e intencionalidad estructural y metafórica de los nombres de los personajes[2] se cumplía en dos textos articuladores del casi omnipresente tema del honor, concretamente del honor marital, en los dos géneros de mayor éxito y difusión de la época.

Tanto *La prudente venganza* como *El castigo sin venganza* son dos títulos explícitos que declaran el contenido de la acción dramática antes de que comience el texto. Los títulos indican, por un lado, que una sanción cerrará el relato y, por otro, la naturaleza del castigo, cauto, para el primer caso, justo y objetivo, para el segundo.

En los dos títulos aparece el término «venganza». En la novela los términos «sanción» y «venganza» se identifican abiertamente ya que, como verifica el relato, el afrentado tiene intencionalidad de tomar satisfacción del agravio recibido por medio de otro daño el cual ejecutará con la mayor astucia y cautela que su inteligencia le permita. En la tragedia el título deja claro que la sanción impuesta no es un acto vengativo, es decir, que el castigo que cierra la obra no tiene por objeto la satisfacción de un agravio sino el cumplimiento de una ley que está por encima de quien debe hacer cumplirla, que en la mayoría de las ocasiones se identifica con quien la ejecuta.

Olvidando por un momento que *El castigo sin venganza* relata un caso especial de adulterio, y haciendo abstracción del título para ser considerado momentáneamente primera y única fuente de información para el hipotético espectador que espera ver representada la obra, se podría considerar, a priori, que ésta desarrollará un caso de honor quebrantado que merece la pena capital, justa y objetivamente fundamentada. Desde el título de la tragedia, el espectador puede creer simplemente que asistirá a uno de tantos sucesos de afrenta cuya obligada sanción no perseguirá la propia satisfacción sino el cumplimiento de una ley de índole social y moral que está por encima de consideraciones personales o particulares.

El título de la tragedia de Lope contiene un elemento extraordinariamente atractivo ausente en la novela: la no coincidencia entre lo que éste anuncia y la verdadera interpretación del desenlace final de la obra. En la novela el final coincide y confirma puntualmente lo anunciado por el título. En la tragedia ocurre lo contrario. El espectador queda sobrecogido al descubrir, en el modo de proceder del Duque para dar muerte a los amantes, la más sangrienta y absoluta de las venganzas.

Lope maneja magistralmente el título de su tragedia para desconcertar, sorprender al espectador. En el nivel puro de la ficción dramática, la tragedia de Lope plantea un caso de honor político, de ahí que no quepa hablar de venganza sino de castigo. Sin embargo, en el nivel del espectador, el autor plantea un caso más de cruel e implacable venganza

[2] Jean-Michel Lásperas, en su amplio e interesante estudio sobre la novela corta española del seiscientos, dedica unas páginas de su trabajo a considerar estas dos cuestiones. Aunque su objeto es únicamente la novela corta, lo que dice acerca de ella respecto a los dos elementos mencionados —título de la obra y nombre del personaje— es perfectamente aplicable al drama, sobre todo cuando ambos comparten el mismo tema del honor-marital. *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Université de Montpellier, 1987, pp. 211 y ss. y 291 y ss.

originada por un irreprimible sentimiento de indignación causado por un hecho de traición.

En cuanto a los personajes de la novela y del drama, son arquetípicos, es decir, cumplen una determinada función dramática que viene corroborada por el nombre mediante el cual son identificados.

Tanto en la novela como en la tragedia aparecen el personaje del caballero bajo sus dos formulaciones más frecuentes de caballero-galán y caballero-marido, y el personaje del criado y de la dama.

Marcelo y don Luis, personajes que asumen el papel de marido en la acción, comparten idéntico proceder hacia sus jóvenes mujeres: ninguno de los dos se muestra solícito con su esposa[3]. En el caso del Duque don Luis la indiferencia afectiva es agravada por la humillación que supone su sistemática y pública infidelidad (II; vv. 996-1073). Abandono sentimental y conducta insultante son los motivos principales que empujan a la joven duquesa al precipicio del adulterio.

Lisardo y Federico son los galanes de ambas obras. Los dos son jóvenes, bien nacidos, bien proporcionados, bien entendidos. Los dos están enamorados de damas casadas con las que compartirán igual y fatal destino. En condición social sus damas son sus iguales y en belleza perfectas obras de la naturaleza.

El orden social establecido, representado en cada uno de los matrimonios, es un orden débil que se sostiene por el recato de las jóvenes desposadas.

En la relación amorosa entre galán y dama aparece invariablemente el personaje del criado que en la novela y en la tragedia de Lope desempeñan distinta función dramática. Mientras en la primera ayudan a sus amos a poner en práctica sus deseos amorosos, en la segunda se mantienen al margen de esta acción.

En *La prudente venganza*, Fenisa y Antandro, criados de Laura y de Lisardo respectivamente, encarnan a los terceros en amores. En *El castigo sin venganza*, los criados no intervienen en el desarrollo de la historia amorosa sino que se limitan a ser espectadores que opinan en la acción representada. Tanto Batín como Lucrecia, criados de Casandra y Federico, coinciden en que el matrimonio entre estos dos sería más acorde y conforme a la naturaleza que no entre la joven dama y don Luis, padre de Federico.

Novela y tragedia coinciden en que la transgresión no es descubierta directamente por el afectado; sin embargo, se diferencian en que el desvelamiento del adulterio corre a cargo, en la primera, de un criado, mientras que en la segunda la falta es descubierta por uno de los personajes perteneciente a la esfera de la nobleza.

Antandro, criado de Lisardo, juega un doble papel en la novela: es intermediario junto a Fenisa, criada de Laura, y es denunciador de la agresión moral de la que es objeto Marcelo. Antandro es el personaje que pone en funcionamiento la máquina de la venganza.

---

[3] Los dos caballeros-maridos actúan bajo la preceptiva literaria implícita en la época fundamentada en principio en la poética trovadoresca, que excluía la galantería del matrimonio: «Marcelo reparaba poco en las bizarrías de Laura, pareciéndole no estrechar los pocos años a más grave estilo de recogimiento, con esto, al paso de su descuido, crecía el cuidado de los dos y, a vueltas, el atrevimiento», *La prudente venganza*, *op. cit.*, p. 128.

Marcelo y el Duque valoran y resuelven del mismo modo el agravio recibido. A modo de jueces secretos juzgan y sentencian la ofensa. El adulterio, delito grave, literariamente considerado imperdonable, exige ser castigado con la muerte. Tanto en *La prudente venganza* como en *El castigo sin venganza* los culpables son ajusticiados. Sin embargo, existe una significativa diferencia en el modo astuto de proceder de los dos maridos. Marcelo y don Luis están resueltos a eliminar a los transgresores. Ambos coinciden en que la verdadera causa no ha de ser conocida de nadie («... De tal suerte sea [el castigo] que no se infame mi nombre; / que en público siempre a un hombre/ queda alguna cosa fea»)[4]. La diferencia significativa a la que nos referimos está en que Marcelo, caballero cristiano viejo[5], adinerado y de buena familia, está exento de responsabilidad pública y goza, en este sentido, de cierto anonimato dentro de su colectividad. La ausencia de cargo le permite optar por la «justicia privada» evitando así que el motivo de la eliminación de los causantes de su deshonra trascienda a la opinión pública. Sin embargo, don Luis, Duque de Ferrara, encarnación del personaje del rey, ostentador del máximo poder político y moral, atendiendo precisamente a su cargo ejecuta públicamente a los culpables. Sin embargo, este acto queda invalidado porque el motivo que lo justifica ante los vasallos no es el verdadero. La estratagema urdida para dar muerte a los culpables presenta como víctima inocente a Casandra y como único culpable a Federico, el cual es acusado de un delito de alta traición al haber muerto a la madre del futuro y legítimo heredero del reino. Parapetado en su ministerio, el Duque lleva a cabo un ajuste de cuentas personal que, sin embargo, presenta ante sus súbditos, bajo una falsa versión oficial, como actuación justa y recta del mando que detenta. En este momento, el personaje del Duque rey, representante de la justicia y del orden, es suplantado por el del tirano.

Junto a la función arquetípica desempeñada por los personajes, la cual confirma lo que puntualmente viene anunciado por el título de las obras, el nombre de aquéllos no sólo corrobora dicho anuncio sino que, de la misma forma que el título, organiza las unidades del relato.

En la novela, los diferentes personajes confirman la acción que se narra. Antandro, criado de Lisardo, cumple en la obra una doble función: en un primer momento hace las veces del galán en la comunicación amorosa. No tardará, sin embargo, en traicionar a su amo descubriendo a Marcelo las relaciones prohibidas que mantiene con Laura. La posible etimología del nombre del personaje revalidaría ambas actuaciones en la novela. Así Antandro sería voz compuesta por la partícula griega (αντ-) y por el sustantivo griego (ανδροσ). Ambas unidas significan «sustituto». En la novela se dice de Antandro

---

[4] Son las palabras interiorizadas del Duque (III, vv. 2748-2751), *El castigo sin venganza*, Ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1990.

[5] Marcelo, aunque no posee la nobleza de la hidalguía, cuenta, sin embargo, con la considerada en la época como segunda nobleza, la de la limpieza de sangre: era codiciado de muchos para yerno, porque traía en la frente la quietud (*op. cit.*, p. 128). «"Inquietud" y "agudeza", por un lado, y "quietud", "gravedad" y "sosiego" por otro, tenían una clara significación en la encarnizada lucha inter-castiza de la época. Mientras los últimos vocablos servían para calificar el porte y actitudes de los cristianos viejos, "inquietud" y "agudeza" eran sinónimos de judaísmo», Juan Goytisolo, *Notas sobre «La lozana andaluza»*, en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 41.

que es «secretario» de Lisardo, el depositario de sus sentimientos más íntimos. Antandro, que en un primer momento encarna la fidelidad y la confianza, se vuelve pérfido cuando, al enamorarse de Leonora, sobrina de Lisardo, éste le reprehende y prohibe la relación. De nuevo la etimología confirmaría dicha acción si se tiene en cuenta que (αντα), preposición griega que forma parte del nombre, significa «contra». Avalado, pues, por su nombre, el personaje del criado desempeña la doble función, en la estructura narrativa de la obra, de personaje transgresor del orden establecido, confidente de Lisardo, y restaurador del orden turbado, aliado de Marcelo.

Fenisa, criada de Laura, versión femenina de Antandro en la novela, es la encargada de despertar en su ama el interés por Lisardo. Fenisa, trasunto pálido de Celestina[6], actúa movida por el propio interés. Con su comportamiento incitador y su complicidad en los amores de Laura está engañando a su amo. Conducta interesada y engañosa que vendría dada también en la doble condición etimológica, latina y griega, de su nombre. Mientras su calidad de personaje movido exclusivamente por el interés material vendría expresado por la voz latina «Faenus» que significa precisamente «interés», «lucro», «beneficio», «ganancia», «provecho», su actitud falsa vendría expresada en el término griego (φεναξιζο) que significa «engaño».

Al contrario que Antandro, Fenisa sólo interviene en el nivel narrativo de la transgresión.

En cuanto a los caballeros galanes, Lisardo, nombre típico y reiterativo en la novelística corta del momento, encarna al joven perdidamente enamorado de su dama. La naturaleza vehemente de su sentimiento amoroso vendría recogida y expresada etimológicamente en la voz «Ardo». Mientras que la voz «Lis», de doble ascendencia etimológica, latina y griega, nos estaría hablando de su conducta erótica. La incansable persecución del objeto de su deseo podría estar recogida en la voz griega (λισσομαι) que significa «pedir con encarecimiento a alguien». El carácter de lucha que presenta la conducta del galán podría derivar de la voz latina «Lis», cuyo significado es «litigio», «pleito». Lisardo es personaje transgresor desde el momento en que disputa el objeto de su deseo a su legítimo dueño.

Marcelo, nombre del caballero-marido, es también voz compuesta aunque etimológicamente mucho más simple que cualquiera de los casos mencionados hasta ahora. La voz «Mar» indicaría el excesivo cuidado con el que el marido ejecuta su plan para que lo sucedido no trascienda a la opinión pública. Marcelo representa en la novela el orden establecido contra el cual se atenta y el restaurador sin concesiones de ese orden.

Finalmente, el personaje de la dama recibe una doble denominación: Laura, nombre cargado de connotaciones poéticas, y Belisa. Laura deriva del «Aura» latino que significa hermosa como el sol, espléndida. Así es aludida Laura en su doble estado de soltera, hermosa en su perfecta belleza física, y de casada, hermoseada por los objetos maravillosos que la rodean.

---

[6] «... y cerrando el papel (Lisardo) abrió un escritorio y, dando cien escudos a Fenisa, le abrió las entrañas... y escribiendo un papel le dijo a Antandro que le llevase y, si pudiese dársele a Fenisa, le prometiese grandes intereses y regalos por la fe y confianza de este secreto», *op. cit.*, p. 126.

Siguiendo la convención poética del amor cortés que debía ocultar el verdadero nombre de la mujer amada, Laura es llamada, en una de las composiciones poéticas que le dedica Lisardo, Belisa, nombre que, aparte de ser anagrama de Isabel, podría derivar etimológicamente de «Belis» que significa «amo» o «señor». Bajo ese seudónimo se recogería, de forma comprimida, la complejísima casuística del amor cortés por la que el amado ha de servir incondicional y secretamente a una «belle dame sans merci».

A pesar de la opinión de la crítica[7], las denominaciones que reciben los personajes nobles en la tragedia presentan interesantes connotaciones histórico-aristocráticas e incluso mitológicas. Carlos, nombre que identifica al Marqués Gonzaga, remite a emperadores, reyes, príncipes y nobles. En la obra el Marqués es personaje restaurador del orden alterado y ejecutor de parte del castigo que decreta personalmente el Duque para los amantes. Frente a Federico, que obedece al duque-rey con claras reticencias, don Carlos, con resuelta disposición y sin titubeo alguno, a pesar de que no ignora la verdadera razón que mueve la actuación del Duque, obedeciendo de modo ejemplar, da muerte a Federico. En la tragedia, don Carlos representa al caballero de afianzada personalidad, varonil, esforzado y valiente, cualidades puestas de relieve en la obra cuando es acusado de desleal por Federico (II, vv. 1329-1331).

Junto a don Carlos habría que situar el personaje de la sobrina del Duque, Aurora, que con su desvelamiento de la traición pone en evidencia la alteración del orden establecido. A través de un tercero anónimo, abre los ojos del Duque sacándole de la oscuridad del engaño y dando comienzo al principio del fin de la obra. A partir de este momento la acción experimentará un giro decisivo orientado ya únicamente a la ejecución de la sangrienta venganza en las personas de los transgresores.

En cuanto al Duque, don Luis es personaje polifacético: transgresor en sí mismo del propio estado que representa al asumir sin reservas el papel de rey-galán antes y después de contraer matrimonio. Es precursor por tanto de la caída de ese orden al propiciar, con su abandono, el adulterio de Casandra. Atendiendo a su raíz etimológico-histórica, el nombre del Duque haría referencia, casi de forma única y exclusiva, a una de esas facetas adoptadas por el personaje. Afectaría al personaje del rey-viejo que vuelve triunfante de la guerra, al soldado, al héroe que, a partir de la gran hazaña realizada, será aclamado con gran fuerza. El nombre de Luis remitiría al rey nuevo, al esposo nuevo, en definitiva, al hombre nuevo en el que se convierte el Duque después de su extraordinaria campaña bélica.

En cuanto a Casandra, alteradora del orden establecido, su nombre remite de forma inevitable al personaje mitológico clásico con el que comparte hermosura e incumplimiento de palabra. La Casandra de la tragedia de Lope está obligada como mujer a cumplir la ley de fidelidad impuesta por el matrimonio y como reina a obedecer y respetar a su señor, el Duque. El doble incumplimiento de la norma hará que sea cruelmente castigada.

---

[7] Para la crítica que ha estudiado la onomástica de la novela corta, detrás del nombre del personaje dramático sólo se esconde un papel, no siendo éste susceptible de interpretación metafórica como lo es el de personaje de la novela, sino que es mero nombre que no ejecuta ni significa nada en el desarrollo de la acción. Jean-Michel Lásperas, *op. cit.*, p. 291 y ss.

Y hasta aquí esta breve aproximación a las dos obras, novela y drama de Lope de Vega. Del somero estudio al que han sido sometidas puede concluirse que los dos elementos estructurales, título y onomástica, actúan de forma eficaz y operativa en ambos textos. Coinciden en el papel funcional desempeñado por los títulos, los cuales no sólo son avance del contenido de la acción sino que despiertan amplia expectación en el destinatario. En cuanto al nombre de los personajes, es más operativo y presenta una mayor carga simbólica en la novela que en la tragedia. Sin embargo, hay que advertir que para el caso de la tragedia de Lope el factor onomástico es susceptible de ser interpretado en el mismo sentido, estructural y metafórico, que el de la novela.

En *La prudente venganza* y en *El castigo sin venganza* el personaje y su nombre asumen idéntica función social en cada uno de los órdenes narrativos, pero diferente función dramática en cada una de las obras. Presentan variación en la etiqueta social de un género a otro. En la novela, Lope presenta personajes de la nobleza adinerada y de cierta cultura o intelectualidad urbana. En la tragedia, los personajes son los que corresponden a este género: de la clase social más elevada y mejor, de la aristocracia. Los nombres de los personajes de la novela y de la tragedia también responden a este distanciamiento social. El galán perteneciente a la nobleza urbana se llama Lisardo. El galán aristócrata y cortesano se llama Federico o Carlos, nombres que corresponden a la alcurnia, al rango, al linaje que representan.

BIBLIOGRAFÍA

Bourland, C. B., *The short story in Spain in the seventeenth century with a bibliography of the novela from 1576 to 1700*, University of Illinois, 1927.

Díez Borque, J. M., *Sociología de la Comedia Española del Siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

«El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega, Ed. Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, 1987.

González de Amezúa, A., *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de Archivos, Olózaga, I, 1929.

Laspéras, J.-M., *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier Université, Publications de la Recherche, 1987.

Palomo, Mª. del Pilar, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976.

Pavel, T. G., *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Ottawa, Editions de l'Université, 1976.

Place, E. B., *Manual elemental de novelística española, bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*, Madrid, Victoriano Suárez Editor, 1926.

Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español, I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos, 1965.

Vega, L. de, «*Arte nuevo de hacer comedias*», en *Lope de Vega esencial*, Ed. Felipe Pedraza, Madrid, Taurus, 1990.

«Dum viguit eloquentia, viguit pictura» (De literatura artística y arte literario, con ejemplos del libro segundo de Pacheco)

Victoria Pineda
Universidad Autónoma de Barcelona

Sabemos desde hace años que en el surgimiento de las primeras artes de pintura modernas tuvo mucho que ver —que decir— la retórica[1]. Pero me parece que, desafortunadamente, no se ha hecho suficiente hincapié en cómo esta contribución inicial tomó forma y se plasmó en el lenguaje de la literatura artística española de los siglos de oro. El ejercicio que me propongo es un primer paso: se trata sólo de rastrear dicha presencia retórica en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco.

[1] Principalmente (aunque no sólo) gracias a los siguientes trabajos: Creighton E. Gilbert, «Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino», *Marsyas* 3, 1943-1945, pp. 87-106; Giulio Carlo Argan, «La "Rettorica" e l'arte barocca», en *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, Fratelli Bocca, 1955; John R. Spencer, «*Ut Rhetorica Pictura*. A Study in Quattrocento Theory of Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20, 1957, pp. 26-44; André Chastel, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico* [1959], versión española de Luis López Jiménez y Luis Eduardo López Esteve, Madrid, Cátedra, 1982; Eugenio Battisti, *Rinascimento e Barocco*, [Turín], Giulio Einaudi editore, 1960; Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanistic Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971; D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981; D. R. Edward Wright, «Alberti's *De pictura*: Its Literary Structure and Purpose», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 47, 1984, pp. 52-71; Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988 (sobre todo el capítulo séptimo, «Rhetoric and the Sister Arts»); C. Goldstein, «Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque», *Art Bulletin* 73,4, 1991, pp. 641-652. El viejo trabajo de R. W. Lee, *«Ut Pictura Poesis». La teoría humanística de la pintura* (traducción española de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Cátedra, 1982) menciona el influjo de la retórica, aunque no con el rigor que era de esperar; el apéndice «*Inventio, dispositio, elocutio*» intenta subsanar la falta de fluidez con que se han manejado los conceptos retóricos en el resto de la obra.

El tratado de pintura como género se inaugura en el Renacimiento italiano. Es en los propios textos de los tratadistas, preocupados en un comienzo por dar lustre a la nueva disciplina y, más tarde, asumiendo su origen intelectual, donde podemos empezar a vislumbrar las vinculaciones entre las dos artes. No hay más que asomarse a los tratados de artes visuales para encontrar los testimonios que necesitamos. En España, Gaspar Gutiérrez de los Ríos da, en su *Noticia General para la estimación de las artes*[2] (1600), una síntesis de deudas y paralelismos, explicando, por ejemplo, tres puntos básicos de la teoría retórica que el pintor ha de acatar por igual, a saber, el decoro, la representación de afectos y la persuasión. En su obra están contenidos varios de los motivos que desarrollará la teoría artística del seiscientos, no siendo el menos importante el uso del término «estilo» en pintura.

Bien entrado ya el siglo, en 1633, Carducho[3] volverá a aplicar a la pintura el sentido que «estilo» (p. 139) ya tenía en el contexto de la retórica y que como acabamos de ver había apuntado Gutiérrez de los Ríos treinta años antes[4]. También habla Carducho de la ejercitación del pintor. Atención a los términos: el pintor «propone, arguye, replica y concluye haciendo dibujos...» (p. 139). La proposición, la argumentación, la réplica y la conclusión son naturalmente cuatro de las partes en que se divide un discurso, según la retórica.

Por su parte, los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez incluyen un tratado sobre «la elección de las actitudes» con relación al decoro, donde los términos «actitud» y «acción» se usan con la acepción que el Diccionario de la Real Academia recoge como postura del cuerpo humano «cuando es determinada por los movimientos del ánimo o expresa algo con eficacia». Es decir, lo que la retórica codifica bajo el epígrafe de *actio* y que, además de la postura del cuerpo, examina otros aspectos relacionados con la voz y con la pronunciación. Está claro que lo único que el pintor de Felipe IV está pidiendo es que las figuras aparezcan en el cuadro con unas acciones (con unas posturas) *convenientes*, es decir, adecuadas a su personalidad o a su dignidad, y que no es posible ver en ello —como se ha hecho— una confirmación de «la opinión aristotélica de que la pintura es esencialmente una imitación de la vida humana» o de sus «acciones» (Lee, p. 34).

Datos igualmente significativos para esta historia paralela de pintura y retórica se podrían encontrar en los *Discursos apologéticos* de Butrón (sobre la imitación de afectos), en *El Pincel* de Félix Lucio Espinosa Malo (sobre el poder de persuasión de la pintura) o, ya en el siglo siguiente, en el *Museo Pictórico* de Palomino, entre otros muchos textos.

---

[2] Madrid, 1600. Cito por la antología de Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

[3] *Diálogos de la pintura*, publicados por primera vez en 1633. Veo la edición de Madrid, Manuel Galiano, 1865.

[4] Calvo Serraller ha advertido la gran importancia que tiene la utilización de la palabra *estilo* en Carducho, sobre todo con relación a las fechas, pues «Panofsky llega a afirmar que el uso del término, procedente de la poética y de la retórica, sólo se aplicó a las artes figurativas hacia la mitad del siglo XVII» (obra citada, p.291), aunque no repara en que Gutiérrez de los Ríos se había adelantado en más de treinta años a Carducho.

Es evidente que todas estas artes de pintura se insertan en una tradición que, ya lo hemos visto, nace ligada a la teoría clásica y humanista de la retórica. Desde los postulados iniciales de Alberti hasta el *Arte* de Pacheco median dos siglos cuyo itinerario se podría, muy *grosso modo*, trazar así: en un primer momento la carencia de modelos clásicos con que se enfrentaron quienes querían hablar de pintura[5] los lleva a tener que buscar un lenguaje y unos conceptos teóricos capaces de ratificar la dignidad de su arte; y los buscan allí donde los hay: en los viejos maestros de oratoria. La retórica era, por entonces, «di tutte l'arti reina», como diría más tarde Speroni[6]. Esa situación será la que en 1435 lleve a Alberti a «la audacia de transferir por primera vez a la pintura los marcos abstractos y las ideas de la retórica»[7]. Un poco más adelante, la «dogmática humanística» —por usar otra vez palabras de Chastel (p. 33)— facilitará la codificación definitiva de las fórmulas retóricas en su nuevo ámbito. Es el siglo de los grandes tratados de Varchi, Pino, Dolce, Danti, Lomazzo, Sorte o Paleotti en la península itálica, y de los de Diego de Sagredo, Arfe y Villafañe, Francisco de Holanda o Felipe de Guevara en la ibérica. Ya asimilado el lenguaje y los conceptos, el siguiente siglo, después de las transformaciones originadas por Trento, traerá el cambio de algunos de ellos y su adaptación a una realidad intelectual y artística que se ha dado en llamar *Barroco*.

Es así como llegamos al *Arte* de Pacheco, que según su más reciente editor, es el «libro que más ha influido en la historiografía del arte español»[8]. La obra se estructura en tres libros: el primero trata de la «antigüedad y grandezas» de la pintura; el segundo, de su «teórica y partes»; y el tercero, de su «prática y de todos los modos de exercitarla». El que aquí nos interesa es el libro segundo, en el que Pacheco ha vertido, de la manera ecléctica que le caracteriza, lo que bien podría considerarse un sumario estado de la cuestión teórica, con atención especial al *Aretino* de Ludovico Dolce, cuyo modelo le «aplace seguir» (p. 281). Con la división de Dolce, asumida por Pacheco, tenemos el primer y más obvio paralelismo entre arte de pintura y arte retórica[9]. Éstas son las palabras con que Pacheco adapta al tratadista italiano:

> La suma de la pintura [...] se divide en tres partes: en invención, debuxo y colorido. La invención es la fábula o historia que el pintor elige, de su caudal o del ageno [...] El debuxo

---

5 Lo más cercano de que disponían era quizá la *Arquitectura* de Vitruvio, encontrada por Petrarca, y la *Historia Natural* de Plinio que circulaba hacia 1430.

6 Sperone Speroni, *Dialogi*, Venecia, 1596, p. 137. Sobre la permeabilidad del concepto de elocuencia en las demás artes, ver el clásico artículo de Hanna H. Gray «Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence», *Journal of the History of Ideas* 24,4, 1963, pp. 496-514.

7 Chastel, p. 116.

8 Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 12. En adelante, las citas remitirán a esta edición.

9 Que ya fue observado por Curtius: «[en Pacheco] encontramos nuevamente la tendencia, iniciada en el siglo XV, de fundar el sistema didáctico de la teoría del arte sobre los cimientos de la retórica y de la poética» (*Literatura europea y Edad Media latina*, tr. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 784). El paralelismo no parece haber interesado lo suficiente a Bassegoda, que se limita a mencionar la presencia de la *inventio* retórica en la «invención» de Pacheco y a señalar que «los conceptos de noticia, caudal y decoro son sin duda préstamo de la tradición retórica», aunque «apenas llegan a llenarse de contenido específico» en la versión de Pacheco (p. 279). Sobre esto, ver más adelante.

es la forma con que se representa la mesma historia. El colorido sirve en vez de las varias tintas con que pinta la naturaleza, y se imitan todas las cosas. (P. 281)

Claramente se perciben en esta división los ecos de las tres primeras partes de la retórica clásica: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*[10]. Las subdivisiones que de los tres apartados hace Pacheco no hacen sino confirmar otras tantas donaciones de la retórica. La invención, según él, consta de «noticia, caudal y decoro»; el dibujo, de «buena manera, proporción, anatomía y perspectiva»; y el colorido, de «hermosura, suavidad y relievo» (p. 282). Veremos su relación con diferentes conceptos retóricos.

Noticia, *caudal* y *decoro* son, pues, las tres partes de la invención. La noticia y el caudal, si mi interpretación es correcta, serían manifestaciones de lo que en retórica se llama la *copia rerum*, es decir, la abundancia («caudal») de cosas, de asuntos, de «noticias»[11]. Pacheco recomienda varios caminos para adquirirla: en primer lugar, las «letras humanas, y aun divinas», destacando como «muy propio o forzoso» para el estudio de la pintura el conocimiento «de las letras, para valerse de los historiadores y poetas y de todas las facultades» (p. 284). Eso en cuanto a las «letras humanas»; en cuanto a las divinas, Pacheco las presentará al ilustrar el procedimiento con un ejemplo de la Sagrada Escritura (p. 285). La búsqueda de fuentes temáticas en los autores «de todas las facultades», tan corriente en las *artes* de cualquier disciplina, dio lugar en la pintura a la figura del «pintor erudito», y responde en el sistema retórico al modelo que Quintilano ofrece del orador ideal[12], cuya base ha de estar en la filosofía, tanto natural como moral como racional, pero que también se ha de manejar con el derecho o con la religión e incluso con la geometría[13]. Pero —continúa Pacheco—, si no todos alcanzan a ser doctos, «suplirá mucho el buen juicio y la mucha comunicación con los sabios en todas las facultades» (p. 284), punto que también recomienda Alberti y en el que ya han visto los estudiosos la presencia de Cicerón[14].

A la noción de decoro dedica Pacheco tres capítulos. En sus palabras, «una de las cosas más importantes al buen pintor es la propiedad, conveniencia y decoro en las historias o figuras, atendiendo al tiempo, a la razón, al lugar, al efecto y afecto de las cosas que pinta»[15]. Este mandamiento, obligado para el orador, probablemente le ha llegado a Pacheco vía Alberti-Dolce, pero naturalmente tiene su origen en la retórica

---

[10] Recuerdo las definiciones sólo para tener presente lo obvio de la similitud: *Inventio* es «el descubrimiento de las cosas verdaderas o verosímiles», o sea la búsqueda de argumentos; *dispositio* es «el orden y distribución de los temas» y *elocutio*, «la acomodación de las palabras y sentencias idóneas a la invención» (*Rhetorica ad Herennium*, I,2,3; traducción de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Bosch, 1991, p. 64).

[11] Quintiliano, *Institutio Oratoria*, X,1,5: «Num ergo dubium est, quin ei velut opes sint quaedam parandae, quibus uti, ubicunque desideratum erit, possit? Eae constant copia rerum ac verborum.»

[12] *Institutio Oratoria*, XII,2-3 y I,10,34.

[13] Sobre el influjo de este pasaje en Alberti, Vickers, p. 352. Francisco de Holanda enumera las «sciencias [que] convienen al pintor: letras latinas, traslaciones griegas, filosofía natural, teología, historia, poesía, música, cosmografía, astrología, geometría, matemáticas y perspectiva, fisionomía, anatomía, escultura, arquitectura» (*De la pintura antigua* [1548, tr. esp. 1563], Madrid, 1921, p. 41).

[14] Vickers, p. 342.

[15] Carta a don Fernando de Córdoba transcrita en el *Arte*, pp. 299-300.

clásica: sólo hace falta recordar la recomendación de Cicerón en el *Orator* 21,71[16]. Claro que para la época de Pacheco el término ha ido adquiriendo un nuevo significado, y ahora a «decoroso» como «conveniente» o «adecuado» en general, se le ha sumado el de «honesto», cambio propiciado por las medidas adoptadas en el Concilio de Trento[17]. Relacionado con dichas normas —aunque también en la línea de Alberti y producto de una larga tradición retórica—, Pacheco coloca el principio de «mover los ánimos» junto al del decoro: «De todo lo que habemos dicho se infiere de cuánta importancia sea el decoro y propriedad que diximos al principio, pues demás del intento principal [...], se mueve el ánimo aficionado a la virtud...» (p. 304). De los tres oficios del orador —enseñar, mover y deleitar— el tratadista postridentino carga los acentos sobre el mover y también sobre el enseñar, mientras que por ejemplo para Dolce lo esencial era el deleitar[18]. La consideración de que el arte es el mejor vehículo para transmitir al pueblo las enseñanzas de la Iglesia hace que la pintura adquiera otro matiz retórico al compartir su objetivo con la oratoria sagrada[19]. La crítica ha señalado la importancia que ciertos pasajes de los métodos de predicación han tenido para el arte figurativo. Así que cuando Carducho recomiende claridad a los pintores, usando para ello la fórmula «hablar a cada uno en lenguaje de su tierra y de su tiempo»[20], no habrá hecho sino adaptar para la pintura lo que algún autor como fray Diego de Estella había propuesto para la predicación:

> ...algunos predicadores dicen lo que quieren enseñar tan vizcaínamente que no les entiende la gente común, ni aun los extraordinarios. Tanta falta es ésta como el otro extremo de los que son verbosos, confusos, y palabreros, que ni entienden ni son entendidos.[21]

Debido a su preocupación por el *docere*, ha sido frecuente imputar a Pacheco un cierto alejamiento de los valores «artísticos» en favor de los religiosos. Menéndez Pelayo, por ejemplo, afirma que un «profundo sentido religioso, o más bien ascético

---

[16] «Non enim omnis fortuna non omnis honos non omnis auctoritas non omnis aetas nec vero locus aut tempus aut auditor omnis eodem aut verborum genere tractandus est aut sententiarum, semperque in omni parte orationis ut vitae quid deceat est considerandum.»

[17] Sobre esto, Cristina Cañedo-Argüelles, «La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII», *Revista de ideas estéticas*, 127, 1974, pp. 223-242, y «Arte y teoría: la Contrarreforma y España», *Ethos*, 6, 1982, pp. 15-132.

[18] Vickers, p.357, con cita del *Aretino*: «se'l Pittor non diletta, se ne sta oscuro e senza nome.» Carducho, por su parte, les da a los tres la misma importancia: «pues [la Pintura] es historia legal, que ha de enseñar, mover, hablar y deleitar siempre...» (p. 141 de la edición citada).

[19] «Si en la época del humanismo el fin del arte había sido el de agradar, en la del barroco —término cuya etimología no en vano se ha hecho derivar de una forma alambicada de silogismo retórico— iba a ser el de conmover, persuadir y convencer. Al antiguo "motto" *Ut pictura poesis* sustituía el de *Ut rhetorica pictura*. Posiblemente es este prurito retórico el denominador común que amalgama manifestaciones divergentes y aun contradictorias del barroco europeo...» (Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Prólogo» al libro de Santiago Sebastián *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1981, p. 10).

[20] Citado por Cañedo-Argüelles [1974], p. 230.

[21] Del capítulo XIX del *Modus concionandi* (1586); ver comentario del pasaje en relación a la pintura en Fernando Marías, «A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI», prólogo de *Manierismo* de John Shearman, tr. esp. de Justo López Beramendi, Xarait ediciones, 1984, p. 27.

[...] le mueve a quitar todo valor propio a la pintura, considerándola sólo como una manera de oratoria que «se encamina a persuadir al pueblo... y llevarlo a abrazar alguna cosa conveniente a la religión»[22].

A continuación, los capítulos quinto a octavo del *Arte* se ocupan de la segunda parte de la Pintura, es decir, el «debuxo». Buena manera, proporción, anatomía y perspectiva son los cuatro elementos que, según habíamos dicho, la componen. Ninguno de ellos proviene directamente del arte oratoria, aunque si se considera su naturaleza y se atiende al lugar que ocupan no es difícil percatarse de su relación con la *dispositio* retórica. Una vez averiguados los asuntos que ha de tratar, el orador tiene que estructurar el discurso de modo coherente en función del tipo de oración, de la audiencia a la que va dirigida, o de la materia elegida. De la misma manera, el pintor manejará y dispondrá las líneas, las luces y las sombras de modo que expresen adecuadamente su «invención». De nuevo, Pacheco quiere hacer suyas las palabras de Dolce:

> El debuxo es la forma que da el pintor a las cosas que va imitando (...), y es, propriamente, un revolver de varias líneas por diversos caminos, con las cuales se forman las figuras, donde es necesario que el pintor ponga todo su cuidado... (Pp. 343-344)

El primer componente de esta «principal parte de la pintura» es la buena manera. No encuentro una explicación satisfactoria sobre su inclusión en el dibujo, ya que no es exclusivo de él. Lo que sí está claro —el mismo Pacheco la confiesa— es su filiación con el arte de la escritura («[buena manera] significa lo mesmo que en el escribir la elegancia del estilo, el buen modo de decir», p. 347), aunque, de nuevo, es muy probable que a él le haya llegado por vía italiana y posiblemente ya una vez que el término se ha transferido a la pintura: la *buona maniera.*

La proporción, la perspectiva y la anatomía son tres conceptos técnicos que *per se* no tienen nada que ver con el arte retórico, aunque, en cuanto a su función dentro del cuadro, tienen todo que ver con las técnicas de que el orador se sirve para estructurar su discurso. Tanto es así que el propio Quintiliano había usado una metáfora anatómica para dar a entender la importancia de una buena disposición: un discurso no será un agregado de miembros sueltos, sino que ha de constituir un cuerpo bien formado[23].

Finalmente, el colorido, «tercera y última parte de la pintura», es el elemento correspondiente a la elocución retórica. El uso del término «color», que los rétores tomaron prestado para aludir metafóricamente a las figuras de la *elocutio*, vuelve —con Alberti a la cabeza— a recobrar su sentido original en el ámbito de la pintura[24]. El

---

[22] *Historia de las ideas estéticas*, 2ª ed., Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1901, vol. III, p. 89.

[23] «Neque enim partium est demum dispositio, sed in his ipsis primus aliquis sensus et secundus et tertius; qui non modo ut sint ordine collocati, laborandum est, sed ut inter se vincti atque ita cohaerentes, ne commissura perluceat; corpus sit, non membra.» *Institutio Oratoria*, VII,10,16.

[24] La equivalencia es tan obvia que resulta desconcertante que Vickers, en un análisis por lo demás tan agudo, encuentre que es en la correspondencia de *colorito* (en Dolce) con *elocutio* «where the parallel with rhetoric becomes problematic» (p. 356). Sí lo ha comentado Moshe Barash en *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York, New York University Press, 1978, p.13. Ver sólo el uso de «color» en la *Rhetorica ad Herennium* (IV,11,16) como símil de «figura» y en *De oratore* (III,57,217) como símil de la manifestación externa de los afectos que el orador quiere representar.

colorido presenta a su vez tres componentes esenciales: «hermosura, suavidad y relievo» (p. 396). La hermosura, que no atañe exclusivamente al colorido, sino que afecta a cada una de las partes que se juntan para producir un cuadro, no es definida expresamente por Pacheco, pero según da a entender sería cierta calidad de «buena gracia» (p. 397), de «agradable» armonía: se trata en definitiva de la *venustas*, una de las *virtutes* esenciales del discurso oratorio. En definición de Quintiliano, lo *venustus* es lo que se dice «con gracia»[25]. Seguidamente, «la unión y suavidad es lo segundo importantísimo» (p. 397) al colorido. Con citas de Vasari, Dolce y Leonardo, Pacheco explica que para que los colores de una pintura queden unidos y suaves no se han de producir estridencias que «ofenda[n] a los ojos» (p. 400). El equivalente retórico lo encontramos en la *compositio*, otra de las virtudes elocutivas, que consiste en alcanzar un estilo uniforme evitando encuentros bruscos de sonidos o repeticiones innecesarias[26]. La tercera y última parte del colorido es el relieve o facultad de hacer parecer a la figura «redonda como el bulto y como el natural» (p. 404), para Pacheco «la más importante» (p. 404) de todas, aunque él mismo admite que quizá no sea éste el lugar que mejor le corresponda[27]. Confieso que no encuentro para el «relievo» un paralelo retórico, si bien no se me escapa que el autor de la *Rhetorica ad Herennium* (IV,11,16) aconseja adornar la oración con los *colores* justos, pues así resultará *distincta*, es decir, se «verá» con nitidez, se pondrá «de relieve», mientras que si se colocan con profusión, el discurso resultará «oblicuo», *oscuro*, confuso, enrevesado[28].

Tres notas antes de acabar. La primera: antes dije que Pacheco sigue en su *Arte* la estructura de «las tres primeras partes de la retórica». De la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* ya hemos dado cuenta. A otra, la *actio*, también la hemos visto funcionar en la pintura a propósito de un pasaje de Jusepe Martínez. Y el mismo Pacheco nos brinda hacia el final del segundo libro un párrafo con que poder completar el esquema gracias a la alusión al poder y utilidad de la *memoria*, que es también la parte que nos falta de la retórica:

> Piensa atentamente en las famosas pinturas que has visto, y en las cosas naturales, cotejando lo uno con lo otro: inquiriendo y buscando en aquella retirada quietud lo más perfecto y hermoso, dulce y relevado. Porque haciendo la imaginación este sabroso exercicio, se retiene, guarda y confirma en tu memoria mucha variedad de cosas de las que has visto. (Pp. 407-408)

Segunda nota: hemos dejado sin analizar algunos aspectos de la obra de Pacheco que siguen remitiendo a la tradición retórica, pues de ella toman los conceptos o el lenguaje. Uno de ellos, quizá el más «desbordante», es el de la imitación (de la naturaleza o de los

---

25 «Venustum esse, quod cum gratia quadam et venere dicatur, apparet.» *Institutio Oratoria*, VI,3,18.

26 *Rhetorica ad Herennium*, IV,1218.

27 «Estos preceptos [...] pudieran haber tenido otro lugar, pero hallélos después entre el apartado de mis papeles y para los desta facultad donde quiera tendrán estimación» (p. 410).

28 Caplan (en la Loeb Classical Library) traduce el pasaje: «Distributed sparingly, these figures set the style *in relief*...»; y Alcina: «estas [figuras], si se disponen en número reducido, ponen *de relieve* el estilo al igual que los colores...» (subrayados míos).

modelos); otro, el del «estilo personal» (o preferencia por un determinado estilo según las inclinaciones naturales del artista); un tercero, el de las condiciones y los modos de proceder: el ingenio, el arte y el ejercicio. Futuros análisis podrán desarrollar estos puntos.

Y nota final: aunque no hay ahora tiempo ni lugar para entrar en el terreno de realizaciones concretas, de obras de arte o rasgos pictóricos o escultóricos que pongan de relieve su vinculación con la retórica, no puedo resistirme a mencionar un par de ellos. Uno de los más llamativos desde mi punto de vista es el que detecta en la *terribilità* de Miguel Ángel la presencia de la categoría retórica de la *deinosis* (es decir, presentar las cosas más «terribles» de lo que son) descrita por Quintiliano y más ampliamente por Hermógenes[29]. He aquí otros: el *chiaroscuro* se referiría en última instancia a la figura de la antítesis o contraposición[30]; el diseño de edificios en el *De Re Aedificatoria* de Alberti respondería al esquema *genus grande* para los templos, *genus humile* para edificios domésticos y memoriales como construcción epidíctica[31]; en el desarrollo del Manierismo habrían tenido una importancia decisiva las polémicas que sobre el estilo (en escritura) mantuvieron ciceronianos y anticiceronianos[32]. Y finalmente, saliendo de estilos o tendencias y concretando, elijamos una sola obra de arte. Y pues empezamos con Pacheco, acabemos en su Sevilla, donde a un paso de la catedral hallaremos el mejor ejemplo: ese espléndido «sermón» sobre la misericordia que es el Hospital de la Caridad[33].

---

29 Summers, p. 234.

30 Summers, p. 76.

31 H. Mühlmann, *Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti*, Bonn, 1981. Citado por Vickers, p. 343.

32 Lo que Shearman (obra citada) llama *bembismo*.

33 En «Examples of Charity: Eloquence and Painting at the Hospital de la Caridad» (comunicación del congreso de la College Art Association, Nueva York, febrero, 1994), examino la función retórica de las obras de arte de la iglesia del Hospital.

Las teorías poéticas de Antonio López de Vega

Carlos Vaíllo
Universidad de Barcelona

A la valoración, hace tiempo asentada, como moralista del escritor portugués Antonio Lopes da Veiga —conocido entre nosotros como Antonio López de Vega (h. 1586-h. 1656)[1]—, empieza a superponerse la de su faceta de preceptista literario. Al margen de alusiones sobre todo a sus ideas sobre el teatro, que apreciaron desde coetáneos hasta Menéndez y Pelayo, sólo en las últimas décadas se ha editado parcial o íntegramente el «Diálogo de los poetas», que reúne sus ideas literarias dentro del fundamental, pero no reeditado *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*[2]. La recuperación

[1] Al menos desde la única edición moderna de una de sus obras, escrita en 1655 y dejada inédita, *Paradoxas racionales*, ed. Erasmo Buceta, Madrid, Anejos de la *Revista de Filología Española*, XXI, 1935, con una buena introducción. De esta y sus otras dos obras han sacado buen provecho los estudios sobre la sociedad española del siglo XVII, a menudo contrastando con la tendencia dominante su pensamiento a ratos heterodoxo y avanzado para su tiempo. Aún falta una buena monografía extensa sobre su obra y figura, pero destacan estos estudios: M. Z. Hafter, *Gracián and Perfection. Spanish Moralists of the Seventeenth Century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966, pp. 77 y ss.; P. Garagorri, «Antonio López de Vega, un filósofo de capa y espada», en *Españoles razonantes*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, pp. 11-39; A. M. García Gómez, *The Legend of the Laughing Philosopher and its Presence in Spanish Literature (1500-1700)*, Universidad de Córdoba, 1984, pp. 168-184; J. Savoye de Ferreras, «Antonio López de Vega: un representante del diálogo humanístico en la época barroca», en *Mélanges offerts à Maurice Molho*, París, Éditions Hispaniques, 1988, I, pp. 283-294.

[2] *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo. Descrívese su legítimo filósofo. Diálogos morales sobre tres materias, la Nobleza, la Riqueza y las Letras*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, a costa de Alonso Pérez, 1641, es el texto por el que citaremos directamente (con acentuación modernizada), mediante las siglas *HD* y las páginas correspondientes. El «Diálogo de los poetas» (segundo de los diez que componen la tercera sección, «Sobre las Letras», pp. 146-194), al que nos referiremos con más frecuencia, está reproducido en parte por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, eds., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972², pp. 275-279, y por A. Porqueras Mayo, ed., *La Teoría Poética en el Manierismo y Barroco Españoles*, Barcelona, Puvill, 1989, pp. 285-299; y enteramente por G. Carnero, «Las ideas literarias de Antonio Lopes da Veiga con el texto íntegro de su *Diálogo de los poetas* (1641)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIX, 1983, pp. 333-411 (agradezco al autor la amabilidad

de López de Vega como crítico literario sensible e inteligente probablemente no ha hecho más que empezar, enriqueciendo nuestro conocimiento de la literatura del XVII y reparando un injusto olvido[3]. Dentro de sus limitaciones, el presente estudio pretende contribuir a este rescate en el apartado de su teoría sobre la poesía lírica, para lo que, además del «Diálogo de los poetas», atenderé a pasajes pertinentes del resto de la sección «Sobre las Letras» y al análisis de tres sonetos, agregado a la segunda edición de otra obra suya en prosa, *El Perfeto Señor. Sueño político*[4], que nos permitirá calibrar la coherencia de la práctica con la teoría.

La doctrina se va desplegando de modo dialéctico: a las reflexiones críticas del filósofo lloroso Heráclito, que en las inconsecuencias de ideal y realidad reclama remedios, responden las desencantadas y realistas explicaciones del risueño Demócrito, que podría considerarse portavoz del autor. La constante desvalorización de la condición de la poesía en España ha de contrarrestarse con protestas de adhesión: «ni hablo con particular aversión a la poesía, ni sin noticia de sus primores. Uno de sus amantes e sido ... guiado primeramente de un natural, ni difícil ni abatido, rebolviendo de continuo quanto los Antiguos i Modernos avían escrito de la poética y retórica. Así podéis creer que hablo como de casa, en quanto al conocimiento, y como desengañado, en cuanto al sentir. No como estraño. No como enemigo» (*HD*, p. 160)[5].

No cabe duda de los conocimientos teóricos del autor, aunque no sea fácil rastrear sus lecturas en un texto horro de citas, a diferencia de tantos tratados de preceptiva o comentarios críticos de la época. Estas omisiones se explican tal vez por el carácter independiente y racional de nuestro escritor y por la pobre opinión que le merecen cuantos se ocupan de tareas críticas. Las peleas de los críticos le parecen pueriles cuando no se acompañan de sólidos conocimientos (*HD*, pp. 122, 132). Los críticos presuntuosos son ignorantes del verdadero saber, apenas más que gramáticos preocupados por nimiedades, que hacen vana ostentación de autoridades: «Es esta clase de Doctos ... proterva i obstinada en las disputas, no obedeciendo nunca a la razón más valiente, si le falta arrimo de Autor; i haziendo más caso de argüir i vencer con alegación que con razones, fruslería i pedantería de que devemos reirnos» (p. 139). Concluye con el

---

de enviarme copia de su valioso artículo), en donde se da la numeración original de las páginas para facilitar la consulta.

[3] A ello se refiere A. M. García Gómez: «His contribution to literary criticism and the development of Spanish prose, though acknowledged by some, has not yet been fully appreciated»; «It [*HD*] is a satirical work with copious comments on... literary practice... has attracted some critical attention and then only as far as López de Vega´s views on drama are concerned» (*op. cit.*, pp. 187 y 170, 188). Sin embargo, el panorama crítico ha mejorado notablemente con las páginas de la introducción de A. Porqueras (*Teoría literaria*, cit., pp. 47-50) y sobre todo con las de la extensa y sustanciosa de G. Carnero (art. cit., pp. 333-374), que da cuenta de la recepción crítica del autor y expone sus ideas literarias, valorándolas y comparándolas con otras.

[4] En el ejemplar que manejo de *El perfeto señor. Sueño político, con otros varios discursos, i últimas poesías varias*, Madrid, en la Imprenta Real, 1652 (la primera edición es de 1626), ocupa las páginas 105-123. En las citas, me referiré en lo sucesivo a este texto mediante las siglas *PS*. A continuación, hasta la página 259 reune varias poesías suyas.

[5] En el prólogo «A los Letores» de *El perfeto señor*, para justificar la inclusión de poemas en obra seria, afirma: «que saben los que me conocen que assí en lo teórico como en lo práctico de la poesía he puesto en tiempos passados algún cuidado».

reproche de «que no sirven de otra cosa en la República que de desacreditar el gremio de los Literatos» (p. 144) con ofensas e insolencias. Es obvio que nuestro autor, metido a crítico, evita tales escollos silenciando nombres de escritores y prescindiendo de las citas de autoridades en sus razonamientos, como antes hizo Suárez de Figueroa, pero sin su resentida maledicencia.

Muchas de las ideas expuestas, si no son originales, pueden provenir más bien de diversas influencias asimiladas por López de Vega o pertenecer a un acervo sedimentado de lugares comunes de la teoría poética, completado con la experiencia y el buen juicio del portugués. Se comprueba en la cuestión entonces crucial de la finalidad de la poesía. No deja de sorprender en un moralista —pues eso es básicamente al margen de sus aficiones literarias— que despoje a la poesía de su carga moralizante. Si Heráclito afirma, amparado en la tradición crítica horaciana, que es «más persuasiva la doctrina que se bebe disfraçada i desleida en el dulce licor de los armoniosos versos que la que se da maziza i descubierta en las ceñudas advertencias filosóficas» (p. 158), en páginas sucesivas Demócrito desmonta este argumento. Niega así que la poesía haya incitado a las grandes acciones guerreras ni conservado en la memoria de los doctos «lo fino i sólido de sus estudios» ni producido «discurso o pensamiento levantado en las Ciencias mayores»: mejor cumplen esta función los sermones, «i aun éstos quanto menos afectados, i aun quanto menos pulidos i solo copiosos de piedad, tanto más persuasivos», o los ejemplos de santos varones, vistos o «leídos en la auténtica i sencilla prosa de la Historia sagrada i libros de los santos Padres» (pp. 161-162). En cuanto a la pretensión de transmitir «lo que enseñan los Maestros de las Ciencias metódicamente en sus libros», se pregunta:

> ¿Podrá de allí sacarse más que algún aforismo o sentencia galana que sirva de ornato en un Papel o de pompa en una conversación? ¿Darán essas cadencias i el Número más a la Memoria que esto mismo? ¿Dispondráse el Ingenio, hecho a la materialidad del sonido i armonía de las palabras en el exercicio o lección de los puntos tratados en esta forma para la difícil i rigurosa especulación de las Ciencias? (p. 163)

Pasada la época de los poemas científicos y filosóficos y de los poemas heroicos, ni los griegos ya necesitaron del verso para el conocimiento intelectual o el incentivo de las hazañas (p. 164). La virtud en la poesía sólo sirve «como de conceto, para adorno i autoridad de sus versos» (p. 165).

El autor atribuye ciertamente una función a la poesía. Niega que pueda sacar del poeta «otra utilidad que la delectación i entretenimiento de un rato ocioso» (p. 162), y lo remacha así: «Es una ociosidad literaria, que oy viene sola a encaminarse a entretener los Ingenios, cesando assí la controversia tan reñida de los pasados sobre qual sea su más legítimo fin, el Provecho o la Delectación. A ésta sólo se endereça sin duda» (p. 166). Apoya estos juicios en la realidad: «¿Alabarán más en ellos que la agudeza, el buen lenguaje, el sentir cortesano i quando mucho alguna sentencia moral usurpada a otro mejor dueño o alguna erudición de lo que nada importe saberse o ignorarse?» (p. 168). Por lo demás, también tiene una utilidad la diversión honesta de la poesía: «si a la parte corporal se permiten delectaciones, aun sin respeto a lo útil, grande rigor será el no

permitirlas a lo intelectual en la misma forma... porque si lo es [útil] todo lo que conduze a la natural conservación, i para conseguirla conviene el deleytarse tal vez lícitamente, utilidad viene también a ser el deleyte lícito» (p. 170).

Al asignar esferas distintas y autónomas a la poesía y a diversos discursos doctrinales y especulativos, el autor parece anticiparse a una evolución posterior de la literatura, libre de imposiciones horacianas. Podría haber llegado a esta convicción independientemente, desde el reconocimiento de una mayor eficacia de la prosa —a la que está fundamentalmente vinculada su actividad literaria— en la transmisión del pensamiento. Pero la apreciación de la poesía está lejos de ser peyorativa en el libro, y la crítica del precepto horaciano del *prodesse et delectare* se producía con anterioridad y simultáneamente a la obra de López de Vega, desde el aristotelismo estricto de algunos preceptistas italianos del XVI[6] y como parte de un proceso de modernidad, descrito por M. Mª Pérez López: «el equilibrio se rompió en todos los puntos centrales de tensión del sistema: *ars-ingenium, imitatio-inventio, docere-delectare, res-verba*. El sentido de la evolución hizo que el acento de modernidad recayera en el predominio de los segundos términos de los dualismos enfrentados»[7].

Más concretamente, López de Vega construye sus teorías bajo el impacto de las polémicas literarias sobre teatro y poesía en la España de las primeras décadas del XVII, cuyos rescoldos aún no se han apagado a la hora de escribir. Responde, pues, a fenómenos ya muy asentados en sus días, como la comedia nueva y la poesía cultista, pero que siguen planteando conflictos a las personas de firmes convicciones clasicistas. Como respecto al teatro[8], ante la poesía lírica española de su tiempo el juicio de López de Vega es severo, guiado por la adhesión a los preceptos clásicos, que pocos conocen y aceptan en España (véase *HD*, pp. 147-148); pero también asume algunos aspectos de las innovaciones poéticas que se han impuesto en la práctica.

Con los comentaristas de Góngora —no hay que descartar que los englobe en la censura de los críticos—, en particular los más inteligentes, Pedro Díaz de Rivas y Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute, coincide en resaltar el valor del deleite

---

[6] B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1963, sitúa principalmente en esta tendencia a Castelvetro (1570), pp. 69, 198, 214, esp. 504 y ss., Sassetti (1575), pp. 555, 574 (pero 578), T. Tasso (1576), p. 571, G. Malatesta (1589), p. 332, Riccoboni (1591), p. 676, etc. En general, pp. 562 y ss., donde, no obstante, observa un horacianismo persistente. Cf. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (La tópica horaciana en Europa)*, Madrid, Cupsa, 1977, pp. 331-410, 473-489.

[7] *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Universidad de Salamanca, 1988, p. 34. *Cf.* A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia, 1980, pp. 389-396 y 469-481 (y para el teatro, 530-546). Véase también la edición comentada por este último, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, donde resalta la vigencia de la preceptiva horaciana

[8] Los buenos resúmenes comentados de J. M. Rozas, «Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Prof. Emilio Orozco Díaz*, III, Universidad de Granada, 1979, pp. 151-156, y G. Carnero, art. cit., pp. 357-365, me eximen de entrar en una materia que ya atrajo la atención de varios críticos sobre el autor. El aristotelismo templado por la realidad es muy similar al de González de Salas: *cf.* E. C. Riley, «The Dramatic Theories of Don Jusepe Antonio González de Salas», *Hispanic Review*, XIX, 1951, pp. 192 y ss.

como finalidad de la poesía[9]. Pero, desde luego, no comparte su entusiasmo por la poesía de Góngora y sus seguidores.

En la lírica, «la senda más común de los poetas», quiere mostrarse conciliador al hablar de la división y confusión que reina entre sus filas: «el scisma y contrariedad de bandos en que oy se dividen siguiendo cada uno el caprichoso estilo de su parcialidad, y no el que mandan las leyes comunes del arte, que deviera conformarlos» (pp. 179-180). Ya en 1620, en pleno fragor de la batalla, había manifestado su repugnancia a tomar partido en el prólogo «A los lectores» de su *Lírica poesía*[10]:

> Agradar a todos, en todos los siglos fue imposible; agradar a algunos, aun es dificultoso en éste en que la poesía española está tan adelantada, y la noticia del arte tan escrupulosa que aun pueden temer censuras los más finos rigores della... En esta guerra civil entre el [estilo] antiguo y moderno procuré no hacerme parcial en mis escritos, conformándome con ambos y siguiendo una medianía, segura en todo... En la rigurosa censura de las voces ruego a los críticos que atiendan más al arte que nos enseña cómo se han de juzgar que al peligroso juicio de los oídos, jamás conformes en la aprobación dellas.

Llegado a la madurez, el autor contempla el cisma ya consumado y, menos seguro de la vigencia del «arte» o preceptiva, la mediocridad general de los poetas españoles en aquellos años ya de decadencia. A los anticultistas les reprocha una cortedad y falta de imaginación en detrimento de un lenguaje poético:

> Paliando unos la desmayada i abatida floxedad de su vena, protestan aborrecer la inchada i áspera oscuridad, y tuercen con tal desorden al camino contrario, que en son de buscar i amar lo claro y lo suave se abrazan con lo humilde i sin nervios. I aunque no les falta a vezes la blandura son los sentimientos, las locuciones y las vozes tan plebeyas que la vienen a estragar i hazer ridícula. Nunca levantan el pensamiento a conceto más que ordinario. Nunca excede la elegancia con que le declaran de la que usan en la conversación más doméstica (*HD*, p. 180).

---

[9] Horacio fue invocado por los principales participantes en las polémicas gongorinas: cf. A. García Berrio, *Formación de la teoría...(2)*, cit., pp. 182-210. El abad de Rute, que mantiene una primacía de la utilidad, defiende la importancia del deleite, *Examen del Antídoto...*, en Luis Artigas, *Don Luis de Góngora*, Madrid, 1925, pp. 418, 426. *Cf.* N. Marín, «Las ideas poéticas del Abad de Rute», en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Granada, 1988, pp. 65-91, esp. 85-89. Por su parte, Díaz de Rivas en *Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades*: «Y si la enseñanza es como género a muchas artes, el fin especial de la Poesía será enseñar deleitando... Lo cual confirma mucho el atribuirle casi todos los autores al Poeta el deleitar» (en A. Porqueras Mayo, ed., *La teoría poética...*, cit., p. 140). Asociar deleite con novedad es la aportación más marcada de estos críticos: cf. D. H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985, pp. 74-78. Rechaza el deleite en la poesía de Góngora, Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, ed. M. Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 136-137. López de Vega es más tajante en su apoyo al deleite poético, aunque el concepto de admiración no tiene cabida en su doctrina sobre lírica (cf. para el abad, N. Marín, cit., pp. 79, 89 y ss.). Véase para toda esta problemática Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 19-28.

[10] Cito por B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, III (ed. facs. Madrid, 1888), Madrid, Gredos, 1968, col. 514. Hay breves referencias al autor en las polémicas cultistas en A. Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1971², pp. 49, 53, 54, 109.

Sin referirse a Góngora o algunos de sus secuaces, arremete aun con más fuerza contra los cultistas:

> Yerran los del bando contrario con más brío, pero con brío loco. Es su mayor atención llenar los Versos de vocablos de boato ignorando quantas vezes consiste la Elegancia en saber ayrosamente declinar las cumbres y caminar con paso moderado por lo llano i quánto dista lo túmido de lo grave quanto sea necesario el subirlas. De los pensamientos cuydan poco... Qualquiera locución o palabra común, condenan por humilde, confundiéndolas con las triviales y plebeyas, sin advertir la diferencia que ay de unas a otras; i que como a estas deve huir la decencia, no puede la perspicuidad escusar aquellas... De propósito andan siempre buscando modos de hablar remotos del uso común, aún de los más finos cortesanos, i quando no los hallan, echan mano de la carantoña de la colocación intricada, ya con el Hipérbaton viciosamente repetido, ya con diversas i sienpre estrañas alteraciones. Violentan, duplican, frequentan i arrastran las Metáforas de cien leguas (pp. 180-181).

Estos pasajes revelan un espíritu independiente, quizá no tan raro en aquella época de sedimentación del cultismo, en la que se tiende a actitudes eclécticas. No faltan críticas a las agudezas con que otros trataban de adornar sus versos, como «algún Concetico hilado a lo Sofístico, de que suelen hazer la mayor estimación» (p. 183); en la prosa, desaprueba en la filosofía al «que faltándole la conveniente capacidad tiene todo su caudal en la Agudeza» (p. 294) y del sabio espera que «ninguna fantasía o capricho, en que se halle más de agudeza que de probabilidad, saldrá de su boca, si no fuere por via de chança o relación, i sin vislumbres de que la aprueva» (pp. 382-383)[11]. El mayor empuje en la refutación del cultismo le acerca hasta cierto punto a Jáuregui, quien emplea alguna expresión similar: «Digo que éstos se pierden por lo más remontado, aspiran con brío a lo supremo... La primera raíz del intento alabo y a un tiempo mismo vitupero los engañosos medios y los errados efectos en la ejecución»[12]. Pero sería erróneo clasificarle entre los detractores acérrimos. Su postura se asemeja a la de otro crítico fundamentalmente de prosa, fray Gerónimo de San José, para quien el «crimen de la dificultad y oscuridad en el estilo se condena y exagera por algunos demasiadamente: y aunque yo no le defiendo en todos trances, ni absolutamente...; pero no tan a bulto, y siempre será crimen y vicio la dificultad y oscuridad»[13].

Por otra parte, propone superar la antinomia en una variedad del lenguaje poético que atienda a la cadencia y musicalidad de las palabras, «ya dando lugar a alguna voz menos

---

[11] Una parecida oposición a las agudezas en la elocuencia hallamos en Gonzalo Pérez de Ledesma (José de Ormaza), *Censura de la elocuencia*, eds. G. Ledda y V. Stagno, Madrid, *El Crotalón* (Anejo I), 1985, pp. 61 y ss. Ya en plena estética neoclásica, Ignacio de Luzán recomienda mucha moderación en la poesía de estilo humilde, en *La Poética* (1737 y 1789), ed. R. P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, p. 321.

[12] *Op. cit.*, p. 64. *Cf.* G. Carnero, art. cit., pp. 365-366.

[13] Gerónimo de San José, *Genio de la historia* (1651), ed. Madrid, 1886, pp. 139-140. En general, véase pp. 120-153. Los reparos a la oscuridad se encuentran también en la primera reacción del abad de Rute: cf. E. Orozco Díaz, «Edición y comentario de un texto inédito», en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al prof. F. Sánchez Escribano*, Madrid, Alcalá, 1969, pp. 174 y ss.

selecta o elegante, ya en otra qualquiera forma que a los que menos saben parezca fea. I esto no a bulto i sin causa, sino o por exprimir alguna eficacia o deliquio de sentimiento o por manifestar la vehemencia o remisión de algún Afecto; o también por dexar luzir i subir de punto otras cláusulas vezinas, que por buena razón pidan mayor realce» (p. 181). Más adelante, introduce la teoría de los estilos, que correctamente entendida no supone reservar, como hacen algunos, el ornato retórico al estilo elevado, «siendo tan natural al estilo sumo el valerse más vezes de la propiedad (... de la que se opone a la Metáfora, aunque no de la que excluye vozes estrañas) como propia al mediano i lírico toda la argentería de tropos i figuras, que en este son gala inescusable» (p. 190). La mezcla del lenguaje propio y figurado había sido caballo de batalla de las polémicas literarias y se había reprochado a Góngora[14].

Gracias a los sonetos (malos) que se someten a su examen en *El perfeto Señor*, tenemos ocasión de comprobar cómo aplica sus ideas en un ejercicio de *practical criticism*. En uno de los sonetos tropieza con el vocablo "efigiar", que es una falsa derivación del cultismo "efigie". Aunque en principio admite la introducción de cultismos (especialmente los aceptados por los doctos) en el género épico, por «la obligación que ay de hazerle magestuoso i admirable en todo» (*PS*, p. 110), pone objeciones a su empleo en la lírica por no precisar de la admiración, por atenderse a la «suavidad i manifestación de los afectos» (p. 111), incompatibles con la aspereza de términos extranjeros, y por la brevedad del soneto que resaltará cualquier desvío extraño[15]. Eso no le impedirá, en otro soneto, dar por bueno el cultismo "extintas"[16] (p. 122), aunque no tiene mucho sentido. Ciertamente, le disgusta el empleo de uno de «los modillos de don Luis de Góngora» (p. 115), el esquema «A, si no B»; pero no le molesta menos un vulgarismo: «pudiera pretender el Reino de los cielos por humilde, que, "mayor de los mayores" parece sacado de alguna oración de las Beatas, al modo de Rey de los Reyes, Señor de los Señores» (p. 116).

López de Vega sabe, por otra parte, que no le valdrá el esfuerzo de mediar entre escuelas rivales y de inculcar sensatez a unos versificadores, desaparecidos ya casi todos los gigantes. Quizá piensa en sí mismo cuando escribe: «I si alguno de los pocos que yazen ocultos en el rincón de sus estudios i pudieran governarle [el estado Lírico], osa salir a luz, o con obras o con proposiciones de la legítima doctrina, a unos i a otros se haze odioso, porque ninguno se le conforma» (p. 182). Las reglas del arte, aplicadas sin excesivo rigor y ajustadas hasta cierto punto al gusto del público, son ignoradas a su juicio por la inmensa mayoría. Así señala: «no hallaréis observada alguna de las reglas de los Maestros fuera de lo material que enseñan las Poéticas más vulgares. Ninguno atiende a la prosecución del principal conceto, a la graduación, incremento i novedad de los accesorios, a la congruencia dellos al asunto, al estilo proporcionado a la materia» (*HD*, p. 179).

---

[14] *Cf.* E.M. Wilson, «La estética de don García de Salcedo Coronel...», en *Entre las jarchas y Cernuda*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 174-175.

[15] Oscuridad y brevedad (*braquiología*) van juntas para Salcedo Coronel: «De aquí nace muchas veces la obscuridad de Don Luis, porque es dificultoso ser breve y claro» (en A. Porqueras, *op. cit.*, p. 246).

[16] No figura en las listas de cultismos censurados de D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC, 1950^{2}.

Aquí se encuentra un manifiesto poético de tipo clasicista, mesurado y sobrio, que habrían suscrito seguramente poetas de anteriores promociones, pero también de las futuras neoclásicas. A la vista de sus propias obras poéticas, de habérsele dado poder e influencia, no habría resultado un incremento en la genialidad, pero sí habría puesto tasa a muchas extravagancias de una poesía en clara decadencia.

Resonancias erasmianas en los refraneros de paremiología áurea

Pilar Vega Rodríguez
Universidad Complutense, Madrid

A partir de la edición manuciana de los *Adagios* de Erasmo, la paremiología en lengua vernácula experimenta una transformación considerable. La cuestión de si el refranero español participó singularmente de este influjo es algo que ha suscitado interesantes reflexiones de los críticos entre los que cabría destacar a Louis Combet, partidario de la relación sustantiva de la paremiología erasmista en la formación del canon español y Eleanor O´Kane, defensora del dinamismo autóctono en este mismo proceso[1]. En todo caso, ambos estudiosos de la paremiología se ocupan principalmente de los aspectos metodológicos y funcionales en la trayectoria fundacional de los refraneros castellanos. Tampoco aquí nos detendremos a considerar la posible filiación erasmista de nuestros proverbios, que podría ser objeto de una reflexión en solitario, y de la que sólo apuntaremos la omisión, por parte de la mayoría de nuestros refraneros, de las unidades heterodoxas. La sátira erasmista llega diluida y desviada, por otra parte, al comentario de proverbios comprometedores, *La oración breve sube al cielo, Debajo de lo pardo está el engaño, Sepulcros blanqueados*, etc. Lo cierto es que, en el complejo proceso de dignificación proverbial operado durante el siglo XVI, el proyecto erasmiano de la glosa y comentario de los adagios antiguos, principios quintaesenciados de la más alta filosofía, impregnaría de resello clásico la organización y planteamiento de la paremiología posterior.

La propia transformación del repertorio erasmiano a lo largo de su historia editorial es muestra del prejuicio erudito que sustituye la veneración renacentista por lo popular.

[1] Louis Combet juzga que el repertorio de Erasmo contribuye a la organización de la materia paremiológica según criterios específicos (*Recherches sur le Refranero Castillan au Moyen Âge*, Lyon, Les Belles Lettres, 1971, p. 134). Para Eleanor O´Kane, la influencia de la paremiología autóctona española fue superior y más duradera a la del humanista (*Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, Anejos de la RAE, II, 1959, p. 37).

Desde la edición de París (1579), los *Adagios* de Erasmo incorporan, además de sus preámbulos sobre teoría paremiológica, colecciones latinas de otros autores. Hasta la edición de Colonia (1612), mantienen su distribución en *chiliadas* y *centurias* significándose por esta estructura la innumerable magnitud de la sabiduría. La clasificación ideológico-temática no ha saltado aún a las páginas del volumen y se retiene en el marco de los cada vez más copiosos y variados índices: de proverbios, palabras, hechos notables, *per locos communes, per locos congruentes*, etc. El aprovechamiento de la erudición de las glosas erasmistas llega así a la máxima rentabilidad. La última transformación, que convertirá definitivamente la enciclopedia humanista de Erasmo en una *poliantea*, será precisamente su estructuración temática.

La paremiología española antigua había preferido el ordenamiento alfabético como estado primitivo de las colecciones. La glosa es fenómeno subsiguiente al hecho de la colectánea y suele aparejar algún tipo de clasificación. Estas maniobras ponen de relieve el estatuto autorial del proverbio, insinuado como cita o referente que precisa la pronta localización. En este sentido, el repertorio de Erasmo no hizo sino acelerar una tendencia del propio refranero, desplazando el interés de los comentarios moralizantes a la glosa de erudición variada. El comentario adopta procedimientos muy determinados, inspirados en la glosa jurídica y escolástica: proposición de enunciados, cotejo plurilingüe, etimología, indicación de aplicaciones o contextos del proverbio, calificación de su estatuto (dicho, sentencia, apotegma, etc.), localización geográfica o social, envío a adagios comentados, etc. Las glosas de la paremiología barroca utilizan recursos análogos.

En líneas generales, puede decirse que, en su trayectoria hacia el formato «poliantea»[2], la colección erasmiana modifica estructuralmente los repertorios españoles. El refrán, y su explanación, se han transformado en referentes de la autoridad y tal misión constituye el objetivo prioritario de los refraneros de Juan de Mal Lara[3], Sorapán de Rieros[4], Francisco del Rosal[5], Alamos Barrientos[6], Luis Galindo[7], Alonso de Barros[8], Jerónimo de Caro y Cejudo[9], entre otros. Estas colecciones pierden de vista el carácter popular de los proverbios volcándose en cambio hacia su eficacia argumentativa. Esto se advierte en la progresiva hinchazón de las glosas, la adición de nuevos índices, la organización numérica de las colecciones, la manipulación del primer refrán de los repertorios en forma de pórtico (lugar para los tópicos de la *captatio benevolentiae*), o el encarecimiento de la profesión paremiológica. El cotejo de las sentencias grecolatinas de

---

2 Mann Philips, M., *The adages of Erasmus. A Study with translations*, Cambridge, University Press, 1980.

3 *La Philosophia Vulgar* (Sevilla, 1596), ed. A. Vilanova, Barcelona, 1958-1959.

4 Juan Sorapán de Rieros, *Medicina Española contenida en proverbios vulgares...*, Granada, Martín Fernández Zambrano, 1616.

5 Francisco del Rosal, *Origen de vocablos castellanos*, Córdoba, 1602, ed. Busell Thompson, Londres, Tamesis Books, 1974.

6 Baltasar Alamos Barrientos, *Tácito español iluminado con Aforismos*, Madrid, 1614.

7 *Sentencias filosóficas*, ms. 9777-9781 BNM, (1659-1660).

8 *Proverbios morales de Heráclito, de Alonso de Varros*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1615.

9 *Refranes y modos de hablar castellanos con latinos que les corresponden*, Madrid, Iulián Izquierdo, MDCLXXV.

Erasmo con los correspondientes refranes castellanos resulta, por otra parte, un desarrollo espontáneo, según atestiguan muchos de los ejemplares de los *Adagios*[10]. El fervor por la organización numérica había inspirado la recopilación de Fernando de Arce (1533)[11], en sus *quinquagenae* de refranes rematadas por glosas y fábulas. También en el procedimiento de la recolección es posible localizar las sugerencias erasmistas: empleo de cartapacios, lecturas sucesivas, redistribución en *locos communes* que explican, por ejemplo, las series semialfabéticas apreciables en la organización temática de las *Sentencias filosóficas* de Luis Galindo (1660), fruto de la recolección progresiva. Hernán Núñez[12], por haber logrado reunir la colección más numerosa, será el punto de partida y traslado de Juan Mal Lara, Caro y Cejudo, Sorapán y Luis Galindo, afanados en lograr la glosa de todos los refranes coleccionados por el helenista. La organización de Núñez es aún alfabética, aunque no puede olvidarse que se trata de un repertorio inacabado, cuya glosa no pudo cumplirse totalmente, y cuyo editor final no compartía las aspiraciones del compilador.

No obstante estas dependencias estructurales, es, sobre todo, en los preliminares de estos refraneros donde puede advertirse el peso de la tradición paremiológica erasmista en cuanto modelo teórico. En el prólogo de su edición a la *Filosofía Vulgar* el profesor Antonio Vilanova, haciéndose eco de las consideraciones de Américo Castro[13], señalaba el seguimiento literal del prefacio de los adagios erasmianos por parte de Pedro de Vallés[14] y Juan de Mal Lara. Esta conclusión puede aplicarse a otras colecciones áureas, que, a su vez, amontonan la experiencia acumulada por fuentes españolas como Núñez, Mal Lara, etc., convirtiendo en lugar común de la teoría paremiológica lo suscrito por Erasmo en sus *preambula*. Principalmente pueden señalarse dos aspectos importantes:

- el traslado de argumentos y metáforas sugerentes en todo lo relativo a los tópicos de dignificación proverbial.
- la asignación de unas finalidades específicas al estudio paremiológico.

En relación a lo primero es interesante destacar la filiación erasmista de las abundantes precisiones terminológicas de nuestros refraneros. Erasmo define los vocablos latinos y griegos que acogen la sustancia paremiológica, *sententia, gnome, paroemia, adagium, proverbium*, y los aproxima a sus convecinos genéricos: *apotegma, fabula, apologus*, etc. Como nota general resalta la versatilidad de la materia proverbial, según el magisterio de Varrón: *Quod passim per ora hominum obambulet: et adagij*

---

[10] En el ejemplo del tomo consultado en la Biblioteca Pública de León, *Adagia* (Colonia, 1533), sig. 24/6321, hay abundantes notas manuscritas que iluminan el adagio latino con su correspondiente castellano: *Caliga Maximi*, caliga cognosco como blanca de hilo; *Multa e rota voluentur*, Más días ay que longaniças; *Non statim finis apparet*, No se gano Çamora en un hora, etc.

[11] *Fernandi Arcaei Benaventani adagiorum et vernacula id est hispana lingua latino sermone reditorum quinquagenae quinque addita ac initium ciuiuslibet quinquagena fabella*, Salamanca, 1533, ed. facsímil, T. Trallero Bardají, Barcelona, C.N.G., 1950.

[12] *Refranes o proverbios en romance*, Salamanca, Juan de Canouas, 1555.

[13] *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, III, pp. 563-592. Ver *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956, pp. 100-133, y *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, pp. 113-155. Federico Sánchez Escribano realiza el cotejo de 253 pasajes de la *Filosofía Vulgar* con los *Adagia* de Erasmo demostrando su dependencia directa. «Los *Adagia* de Erasmo en la *Filosofía Vulgar*», Nueva York, 1944.

[14] *Libro de refranes copilado por el orden del ABC*, Zaragoza, MDXXXIX.

Latinis, quasi dicas circumagium, aucthore Varrone (col. 2.) y se cifran las propiedades del adagio en su antigüedad, celebración, veracidad, y comunidad de recepción. El traslado de estas definiciones a los prólogos de los repertorios vernáculos no hizo sino acentuar la confusión que ya propiciaba el carácter vaporoso de las proposiciones erasmianas. Disquisiciones de este estilo se encuentran en los prólogos de Vallés, León de Castro, Juan de Mal Lara, Alonso de Barros, Jerónimo de Caro y Cejudo, y Luis Galindo. En la definición del proverbio comprobamos el primer ejemplo de seguimiento literal.

> Erasmo: «*Paroemia est celebre dictum, scita quapiam novitate insigne.*»
> Vallés: «dicho celebre y insigne por alguna novedad deleytosa y sotil.»
> Juan de Mal Lara: «es también un dicho celebrado, que tiene cierta novedad avisada, con que particularmente se conosce.»
> Alonso de Barros: «dicho célebre, insigne por la novedad de su acomodación al propósito presente; porque su sentencia y forma a de ser antigua vsada y recibida.»
> Luis Galindo: «se refiere, aludiendo a algún caso particular... de donde por dicho approbado y çélebre se quedó en vso común.... dicho çélebre con agudezza y erudición, con nouedad en la applicación, y con antigüedad y aprobación en el uso.» (f. 4v)

Otro argumento tomado de Erasmo concierne a la recomendación de la materia proverbial, aparentemente «ocupación humilde, fácil, pueril y fastidiosa»[15], y según dice Galindo tras el prefacio de Erasmo[16]: «exerçiçio pueril y materia humilde, por fáçil y sabida»[17]. La falta de artificio en el refrán es sólo aparente, y como aclaraba Erasmo por el magisterio de Plinio, *in minutissimis animantibus, uelut araneolo culiceque maius est naturae miraculum, que in elephanto, si quis modo propius contempletur, itidem in re literaria nonnunquam plurimum habent ingenij, quae minima sunt.* Este argumento lo encontramos en el prólogo de Vallés: «Como la prudente naturaleza, en aquellas cosas que formó pequeñas, se quiso más demostrar, dotándolas de virtud singular, igualando la chica quantidad con la excelente y aventajada gracia», y muy especialmente en Luis Galindo: «De mayor marauilla es en su artifiçio la Naturaleza, dize Plinio, en vn animalejo de los mas menudos, que en la fabrica y maquina de vn elephante», f. 6. Todas estas consideraciones mueven a juzgar los escritos por su calidad y no su volumen[18], conduciendo a otra metáfora célebre, el preciosismo. Todo lo valioso y rico se encuentra en la naturaleza en escasas proporciones. Agrega Vallés: «Vémoslo por esperiencia en los diamantes y otras piedras preciosas, so cuya quantidad pequeña están encerradas muy grandes propiedades. Assí la admirable sentencia, puesta so pequeño rodeo de palabras, comprende grandes virtudes y da singulares avisos para bien vivir».

El tópico del refrán como quintaesencia de todas las ciencias naturales, políticas y morales, se basa en el juicio de Aristóteles, que, tras la fuente de Sinesio, advierte en el

---

15 *Filosofía Vulgar*, I, 107.

16 *quod si minutula quaepiam res uidetur adagium, meminerimus ista non mole, sed pretio aestimari oportere. Quis enim sanus non pluris faciat gemmulas quamuis perpusillas, quae saxa quaedam ingentia?*

17 Prelim. f. 6.

18 «No se ha de mirar en los escritos al volumen y grandezza, sino al peso, grauedad y preçio de las cosas, aunque menudas. De mayor estima son las piedras preçiosas, que montes enteros de otras.» Galindo, *op. cit.*, f. 6/6v.

proverbio las reliquias de la más alta y antigua filosofía alcanzada por nuestros antepasados[19]. Juan de Mal Lara emplea la metáfora de las reliquias proverbiales trasladando su sentido latino, ruina o resto de grandeza[20]. La interpretación de Sorapán de Rieros, Luis Galindo y Caro Cejudo es análoga[21]. Desde la exposición erasmista *maximis rerum humanarum cladibus extinctae*, col. 7., se transmite a los refraneros españoles el concepto de la «herencia proverbial» o sabiduría recibida por sucesión. Por hacerse herederos sus refranes de los antiguos latinos son los proverbios materia suficiente en todo género de ciencias y buenas letras[22]. La metáfora de la reliquia facilita la valoración preciosista a que nos hemos referido, que, unida a la finalidad ornamental asignada por la preceptiva[23], cristalizaría en las imágenes del joyel, la púrpura y la luminaria, derivada ésta de Quintiliano al considerar la sentencia «el dicho que comunica luz a un discurso»[24].

El preciosismo es también pauta de las indicaciones sobre el empleo proverbial. El refrán es prueba del discurso, argumento de la *narratio* para la reconducción de los afectos, pieza de las transiciones, epílogo. Su empleo añade a la narración gravedad, claridad, gracia, probabilidad y abundancia, etc. Debe inferirse, por tanto, con espontaneidad, variedad, oportunidad, y moderación. Esta preceptiva deriva de Quintiliano, se expande en los prolegómenos de Erasmo[25], y a través de estas dos fuentes

---

[19] *Aristoteles apud Synesium existimat nihil aliud esse paroemias, quae reliquias prisce illius philosophiae maximis rerum humanarum cladibus extinctae. Easque seruatas esse, partim ob compendium breuitatemque partim ob festiuitatem ac leporem...* (col. 6).

[20] «Y según dize Aristóteles, parescen los proverbios o refranes ciertas reliquias de la antigua Philosophia, que se perdió por las diversas muertes de los hombres, y quedaron aquellas, como antiguallas que en alguna cibdad como Roma, se hallan, y dan señal de la magestad del Imperio Romano», *Filosofía vulgar*, I, 68.

[21] «Lo mismo dize Aristóteles llamando reliquias de la antigua Philosohia a los refranes», Caro y Cejudo, prelim. «Aristóteles afirma que los Adagios son vnas reliquias de la más antigua y sentada (filosofía), que se quedó en la memoria de los hombres, recomendada y reseruada de sus pérdidas del tiempo», Galindo, f. 7v.

[22] Galindo, f. 6v.

[23] *Ad ornatvm condvcere paroemiam. Porro quantum uel dignitatis, uel Veneris adiungat orationi tempestiuus prouerbiorum vsus, non arbitror pluribus explicandum. Primum enim quis non uidet quantum malestatis uel ex ipsa antiquitate concillent orationi* (col. 9).

Cf. «Para el ornato y grazia de los escritos mucha magestad y gravedad suele conçiliar la antigualla de un proverbio a proposito y el picante y garbo de su fórmula. Porque trahido ajustado en un discurso y materia, aunque grave y seria, tiene lugar la estrella en medio de este cielo», Galindo, prelim. f. 7v.

[24] *Inst.* lb. VIII, 24. Erasmo: *et antiquitatis ceu stellulis quibusdam luceat, et figurarum arrideat coloribus, et sententiarum niteat gemmulis, et festiuitatis cupedijs blandiatur denique nouitate excitet, breuitate delectet, autoritate persuadeat* (col. 9).

«Son como piedras preciosas salteadas por las ropas de gran precio, que arrebatan los ojos con sus lumbres, y la disposición da a los oyentes gran contento, y como son de notar, quédanse en la memoria», *Filosofía vulgar*, I, 9. «Así los refranes en la oración concertados luzen mucho, no como tablilla de platero, adonde no están las pieças y joyas de oro para hermosura, sino para guarda», *ibid*, I, 10. «Si toda nuestra habla y escritura es toda de refranes pierde su gracia con la demasiada lumbre», *ibid.* I, 11.

[25] *Siquidem ut non mediocris est artificij, gemmulam scite includere annulo, et aurum purpurae intertexere, ita non est, mihi crede, cuiusuis paroemiam apte decenterque orationi inferere. Quodque Fabius scribit de risu, nihil affectari periculossius, idem de prouerbio non iniuria dixeris. Etenim in huiusmodi,*

se difunde en los tratados retóricos españoles. Del mismo modo que los árboles plantados muy próximos se impiden el crecimiento, la abundancia de colores borra la figura, el exceso de franjas en la toga merma la elegancia, el cuerpo no puede ser todo ojos, así la abundancia de sentencias deja fría, insulsa y desunida la *oration*[26]. El proverbio solo debe servir de salsa en el contexto[27]. Todas estas prevenciones intentan evitar la utilización impropia del refrán que conduciría al *ridiculum* malogrando simultáneamente su didactismo.

En cuanto a las utilidades asignadas al proverbio, Erasmo, siguiendo a Quintiliano (Inst. VIII, 24-33), establece cuatro finalidades: *Ad intelligendos avctores condvcere paroemiam, ad persuadendum condvcere proverbia, ad philosophiae scientiam pertinere, ad ornatvm condvcere paroemia.*

En el refranero de Fernando de Arce no se aborda teóricamente la utilidad del refrán castellano pero se justifica su empleo por razones de eficacia pedagógica en el conocimiento de los autores latinos, por lo que se refiere a los ejercicios de versión y las enseñanzas morales que pueden advertirse por su uso[28]. El planteamiento de Juan Lorenzo Palmireno en *El estudioso cortesano* es similar. El refrán castellano estimula el conocimiento de los textos latinos a través de la traducción inversa y la colección de "frasis" castellanas en *codex receptorius*. Palmireno alude a la recomendación de Luis Vives de confeccionar un proverbiador de sentencias, aprovechables para «consolar vn

---

quemadmodum et in musica, nisi summum prestes artificem, ridiculus sis, et aut laudem eximiam aut risum auferas oportet (col. 9).

«Pero assí como no es fáçil el embutir las piedras y ajustar los diamantes en el anillo y joyas, ny entretexer el oro con la púrpura. Assí es diffíçil acomodar ajustado en los escritos, y colocar con deçençia y gala vn Proverbio. Ni todos los ingenios alcanzan esta habilidad feliz. y assí se deslizaron al vso de lo jocoso y deçir libre, y cayéronse al grazejo en vso Poético de nuestros tiempos, en que la liçençia les hizo lugar y les abrió camino. Lo que dize Fab. Quintiliano de la risa, que es la acçión humana más peligrosa de affectar diremos de los Refranes. Porque en estos como en la Música, si el que la exerze no es diestro, se haze ridículo, y el arte no reçibe medio», Galindo, prelim. f. 8v.

[26] *Porro ut adfert lumen clauus purpurae in loco insertus, ita certe neminem deceat intertexta pluribus notis uestis* (col. 9).

Cf. «Tampoco las sentencias se han de decir muy a menudo; porque la ropa de seda, si estuviesse toda cubierta de franjas de oro, no tendría aquella belleza y gracia que si las tales franjas se pusieran distintas con su orden e intervalo», F. Cascales, *Tablas poéticas*. IV. 190. *Quemadmodum nec pictura in qua nihil circumlitum est, eminet. Ideoque artifices etiam cum plura in unam tabulam opera conferunt, spatijs distinguunt, ne umbrae in corpora cadant. Subsistit enim omnis paroemiam, ideoque post eam utique aliud est initium.* col. 9. *Cf.* «Pues assí como el diestro Pintor que de muchas figuras dispone vna tabla, quiriendo representar alguna historia, no las confunde sino que procura distinguirlas, de forma que la sombra y cuerpo de vnas no offusque a las otras, y da lugar a que todos los personages campeen, assí en el vso de las sentençias y Proverbios no es bien inculcar vnos con otros», Galindo, prelim. f. 9.

[27] *Proinde quatenus quibus que modis uti conuenita adagijs indicabimus. Ac primo loco meninisse oportebit, ut quod eleganter Aristoteles in comentarijs rhetoricis admonuit de adhibendis epithetis, id nos in usurpandis adagijs obseruemus, nemque ut illis utamur non tanque cibis, se ueluti condimentis, id est, no ad satietatem sed ad gratiam* (col. 9). *Cf.* Luis Galindo: «Lo que Aristóteles en sus Políticas dice de los Epíthetos, esso se debe obseruar en el vso de los Proverbios. y es que siruan solo de grazia y salsa en el contexto», prelim. f. 8v.

[28] *Hic habet, pater, quomodo filium instituat, filius, quomodo patrem observet, hic habet maritum qua ratione domentur uxori, etc.*, pról.

amigo, para persuadir», y que «en qualquier caso caen bien» (f. 196), incluyendo la argumentación como utilidad paremiológica. Pedro de Vallés muestra conocer y emplear los preámbulos erasmistas y juzga el proverbio apto para la persuasiva y el ornato de los escritos. En el prólogo del humanista León de Castro a la colección paremiológica de Hernán Núñez no se alude a ninguna de estas finalidades, salvo, en todo caso, el conocimiento de la filosofía al considerarse el refrán principio *per se noto* y dicho de los sabios del que no ha de pedirse razón. Este proemio acumula numerosos tópicos de dignificación proverbial pero desatiende toda consideración teórica. El prólogo de Juan de Mal Lara sólo reproduce tres de las utilidades: la persuasiva moral, la retórica, y el ornato de los escritos. No encuentra en los refranes una vía de acceso a los autores. Sus preliminares beben de la fuente erasmista en cuanto al nudo de la argumentación y las comparaciones. Sorapán de Rieros se basa en León de Castro y Juan de Mal Lara, del que toma sus definiciones erasmistas, y de quien aprende la omisión de la finalidad crítico literaria. La persuasión ejercida por el proverbio se cifra en la conducta moral, es decir, el conocimiento de la ciencia no se extiende fuera del ámbito filosófico moral. Cristóbal Pérez de Herrera[29] encuentra asimismo en el proverbio una finalidad exclusivamente moral[30]. Jiménez Patón[31] y Caro Cejudo[32] incluyen las cuatro finalidades: el conocimiento de la filosofía, el adorno de los escritos, la persuasión y la inteligencia de los autores. Luis Galindo sigue directamente a Erasmo y se comprueba esto en el superior número de citas trasladadas y en la incorporación de las cuatro finalidades[33]. La recomendación que Luis Galindo hace del proverbio como instrumento de intelección de los autores simplemente supone una amplificación considerable del enunciado erasmiano y no la dignificación del refrán castellano. Por esto matiza sus afirmaciones indicando que «en especial los Latinos», aprovechan para «la intelligençia de Authores» (f. 7v.). La categoría del proverbio no sólo aspira a la prueba retórica sino que alcanza el estatuto de regla moral y política[34].

Concretamente la ausencia o presencia en estos prólogos de las compilaciones áureas de la finalidad crítico literaria asignada al proverbio por Erasmo es un índice útil para

---

29 *Proverbios morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1618.

30 Pretende ofrecer al lector «un consejero avisado, / un amigo con llaneza, / este por quien te corrijas, / aquel, por quien te suspendas», *op. cit.*, prelim.

31 «Quien quisiere ver quán necessarios son los Adagios, vealo en Erasmo en el libro que dellos hizo, y como se hizieron y hazen. Son muy prouechosos y aun necessarios principalmente para quatro cosas, para persuadir, para philosophar, para adornar lo que se dize, para entender los buenos autores», *Eloquencia española en Arte*, Toledo, 1604, f. 93v. *Cf.* Erasmo: *Iam ut non sit alius paroemiarum usus, certe ad intelligendos optimos quosque hoc est, uetustissimus autores, non utiles modo sunt, uerumetiam necessariae* (col. 9).

32 «Esto conducen para muchas cosas, pero particularmente para quatro; esto es, para la Philosophia, para persuadir, para entender, como dixe arriba los autores, y para la hermosura y ornato de la oracion», pról. *Cf.* Erasmo: *Conducit autem paroemiarum cognitio, cum ad alia permulta, tum potissimum ad quatuor: ad philosophiam, ad persuadendum, ad decus et gratiam orationis, ad intelligendos optimos quosque auctores* (col. 7).

33 «vnos y otros Adagios conduzen para la moral Philosophia, valen para persuadir, siruen para adornar escritos de buenas letras; dan grazia a los Poemas, y aprobechan todos, y en especial los Latinos, para intelligençia de Authores», Galindo, prelim. f. 7v.

34 *Op. cit.* f. 3/3v.

establecer la proximidad de estos repertorios hacia el legado erasmista. Esto no significa, como es natural, la revitalización de las doctrinas de Erasmo, ni la difusión en época tardía de su colección paremiológica. Manifiesta, en cambio, que la moda del refranero glosado, si no su tendencia, acentúa progresivamente la nota erudita hasta su conclusión como género decadente a fines del s. XVII. La consideración renacentista del refrán, documento lingüístico popular, cede ante las preferencias de eficacia argumentativa. La búsqueda de la filosofía natural y vulgar se transforma en persuasión moralizante, y, por último, cuando los repertorios se encuentran más cerca de la fórmula erasmista, la doctrina paremiológica queda encerrada en el reducto de los calcos literales.

Perfiles del letrado hispanoamericano en el Siglo XVII

Susana Zanetti
Universidad de Buenos Aires

Es punto de coincidencia en la investigación actual el encarar los textos coloniales hispanoamericanos como discursos, sin poner el acento en su presunto estatuto literario. Interesa sobre todo analizar su escritura y lectura desde una perspectiva cultural que los interroga en cuanto estos discursos tejen una «red de negociaciones que tienen efectos en una sociedad viviente»[1], en cuanto traman entre sí, y con los discursos metropolitanos, relaciones e interacciones que posibilitan al estudioso volverse hacia los sujetos que los producen, a los sujetos que en el interior de los textos se diseñan, así como a su peculiar diagrama de destinatarios y receptores.

Tales inquietudes nos colocan hoy ante un acrecido número de letrados en el siglo XVII. Ampliados y modificados los focos de investigación, se ilumina un paisaje nuevo, al tiempo que se van diluyendo los conos de sombra que cubrían textos importantes, arrinconados por su «primitivismo» o interesantes solo por su acerbo etnográfico, cuando no folklórico[2].

La puesta en escena de este heterogéneo conjunto discursivo evidencia, entre otras preocupaciones, la de articular genealogías significativas respecto de problemas americanos aún no resueltos —problemas de identidad, de crisis nacionales o continentales, etc. Julio Ortega, por ejemplo, al preguntarse sobre la conciencia nacional, busca respuestas en la tradición colonial y engarza al Inca Garcilaso, Guamán Poma y Caviedes. «Caviedes —afirma— nos dice que nuestras vidas, en el Perú, están a punto de ser paródicas. Somos la copia de un original remoto, pero una copia

---

1 Rolena Adorno, «Nuevas perspectivas en los estudios coloniales hispanoamericanos», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, a. 14, nº 28, 2º semestre de 1988, p. 11.

2 Véase, como ejemplo, Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana*, Lima, José Godard, 3ª ed., s.f. Especialmente los capítulos destinados a los cronistas indios y mestizos.

desmesurada ... Carecemos de identidad propia ... y la suplimos con la retórica, con el énfasis, en el laberinto de las apariencias que un sistema de castas convierte en ley y marca condenatoria, de destino y sumisión ...»[3].

Actitudes similares orientan las investigaciones de John Beverly respecto del Barroco de Indias, llevado por su preocupación entre «la complicidad de la literatura con la desigualdad y la dominación social»[4], o los trabajos de Mabel Moraña, quien vincula cuestiones coloniales con el imperialismo del siglo XX[5]. La articulación de tradiciones nacionales o de la entera Hispanoamérica vuelven ahora hacia el centro discursos colocados antes en los márgenes, alterando el discurrir de obras y autores al amparo de los cánones literarios y de la linealidad cronológica. Se revuelven las aguas de un mestizaje medianamente consolidado, con su cuota de originalidad, por la emergencia de miradas críticas que privilegian ejes de análisis basados en la subversión y la violencia[6], mientras se deja de lado la idea de un siglo XVII —y de la colonia en general— en el que sólo brillan algunas pocas figuras excepcionales, seguidas de muy lejos por una muchedumbre de remedadores: «La existencia de sor Juana no es "milagrosa", como pensaba Vossler, sino que es uno de los signos de emergencia de una nueva sociedad. Ni sor Juana ni Sigüenza estaban solos; eran figuras centrales, pero no únicas, de un paisaje humano que fue mucho más rico de lo que se pensaba hasta hace poco ...»[7].

Hoy día, y a partir de los aportes de Jaime Concha y de Angel Rama sobre todo[8], los investigadores se concentran en la figura de los letrados y en el sujeto colonial para revisar sus vínculos con el poder y la emergencia de discursos legitimadores o contrahegemónicos; se analizan las estrategias que los hicieron posibles, atendiendo a esa figura del Otro, el nativo americano que, como señala Rolena Adorno, ocupa el centro del discurso colonial aunque no se lo mencione. Esta presencia importa aquí pues en el siglo XVII este sujeto se hace cargo de la escritura.

Pero conviene insistir en señalar que la noción de sujeto colonial entraña a todos. La relación Metrópoli-Colonias atraviesa a los letrados más allá del lugar de nacimiento o del centro cultural en el que actuaron. Dos figuras contrapuestas en cuanto a textos y pertenencia, como son el Inca Garcilaso y Juan Ruiz de Alarcón, se emparejan bastante sin embargo si atendemos a su residencia en sus áreas de origen. A ambos los configura la condición colonial, es pertinente y productivo trabajar la cuestión en sus obras.

El eje colonizador/colonizado sustenta estas investigaciones, pero tendiendo a matizar la oposición, sin ver la actividad letrada sólo sujeta a una dominación compacta y sin

---

[3] Julio Ortega, «Nacimiento del discurso crítico», *Cuadernos Americanos*, Nueva época, a. 3, vol. 6, n° 18, p. 188.

[4] John Beverly, «Nuevas vacilaciones sobre el barroco», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, a. 14, n° 28, 2° semestre de 1988, p. 216.

[5] Mabel Moraña, «Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, a. 14, n° 28, 2° semestre de 1988, pp. 229-251.

[6] Hago referencia a Raquel Chang-Rodríguez, *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1982.

[7] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 248.

[8] Jaime Concha, «La literatura colonial hispanoamericana. Problemas e hipótesis», *Neohelicón*, a. 4, n° 1-2, 1976, pp. 31-50; Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1984.

fisuras, represiva, del poder imperial y de la Iglesia de la Contrarreforma. Sin embargo, muchas veces estas perspectivas no se matizan lo suficiente y se vuelven estériles, meramente declarativas. Leonardo Acosta, por ejemplo, interpreta el ámbito letrado del Barroco de Indias como marcado por un proyecto de dominación imperial que lo vuelve parasitario y mitificador, castrando culturalmente a la colonia. Pensamos que tales perspectivas, reacias a detenerse en las muy diversas estrategias de los discursos del siglo XVII, son las que realmente amenazan con castrar a la Colonia[9].

La preponderancia de líneas de análisis como las que muy rápidamente mencioné, y que en ocasiones caen en el anacronismo, están muy unidas al hecho de que muchos de estos textos se han leído por primera vez en el siglo XX, o son objeto de interpretaciones medianamente numerosas bastante avanzado el siglo y esta situación suele marcarlas sobremanera. Son más bien escasos aquellos que han gozado de lecturas relativamente amplias y continuas desde el momento de su escritura hasta nuestros días, como ocurre con la obra del Inca Garcilaso, quien nos da un ejemplo valioso —más allá de la excepcionalidad de su producción por razones políticas, sociales y culturales— de una tradición de lecturas cumplidas a lo largo de tres siglos, surgidas en contextos y circunstancias diferentes. Se presenta muy dispar la literatura colonial hispanoamericana si sólo se privilegia el eje de escritura de los textos, o si se atiende también al momento real de su recepción y de su recepción ampliada, así como a la circulación de manuscritos[10]. La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* tiene para nosotros fecha de edición de 1632; su autor, Bernal Díaz del Castillo, había muerto en 1584. Pero la recepción de su obra es anterior a los *Comentarios reales* (1609), con lo que esto implica acerca de la comprensión de las civilizaciones precolombinas, por lo menos. La *Histórica relación del reyno de Chile* de Alonso de Ovalle se publica en Roma, simultáneamente en español e italiano, en 1646, y poco después salen en Londres los cinco primeros libros en inglés. Se trata de un caso de escritura y lectura coincidentes y de una difusión bastante amplia; pero solo se reimprime en 1888, dos siglos más tarde, igual que la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo[11]. Algo similar ocurre con la obra de sor Juana Inés de la Cruz: accede a la edición y reediciones con éxito hasta poco después de su muerte, pero su redescubrimiento debe esperar hasta este siglo. Son muy numerosas las obras recién publicadas en el siglo XX. Unos pocos ejemplos de dispar envergadura: *Las armas antárticas* de Juan de Miramontes y Zuázola permaneció inédito hasta 1921, Luis de Tejeda hasta 1916, Guamán Poma de Ayala tiene edición facsimilar en 1936.

Por otra parte, el acceso más o menos sencillo y relativamente generalizado en el mundo académico de muchas de estas obras es bastante reciente.

El problema de acceso a la edición es un tema que, dentro de las cuestiones generales que en el siglo XVII impregnan la producción textual, asume en las colonias

---

[9] Leonardo Acosta, *El barroco de Indias y otros ensayos*, La Habana, Cuadernos de Casa de las Américas, 1983.

[10] Véase Susana Zanetti, «La lectura de la literatura latinoamerica. Algunas consideraciones», *Filología*, a. 23, n° 2, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas, 1987, pp. 175-189.

[11] La primera obra mencionada se reimprime en la Colección de Escritores de Chile, y la segunda, en la Biblioteca de Autores Españoles de Madrid.

hispanoamericanas dimensiones especiales. Los aspectos materiales —escasez de imprentas, distancias, etc.—, con mucha frecuencia tematizados y teñidos por conflictos, se explicitan al poner en escena las carencias, como ocurre en Juan de Espinosa Medrano («... la única ansia ... es que estos escritos, valgan lo que valgan, se manden a España, es decir, al otro lado del orbe, para ser publicados, y (porque estoy lo más lejos posible de la imprenta) que sean depurados de horribles erratas. Pues he visto que las obras de no pocos han padecido la suerte de estropearse feamente en casi todo ... Y puesto que nosotros, por vulgar error llamados "indianos", somos considerados bárbaros, no sin razón me recelo que tales vicios y solecismos recaigan contra el autor del libro»[12]. Prólogos, dedicatorias y licencias, merecedores de un estudio comparativo minucioso, hablan de estos problemas, dejando entrever los que plantean la censura y las directivas de la política metropolitana: acceder a la impresión es un proyecto palpable en las estrategias de escritura; sortear los posibles conflictos es una necesidad siempre presentada para el letrado y muy visible especialmente en la escritura historiográfica[13].

La atención actual a lo discursivo no debería de ningún modo clausurar el interés de la crítica hacia lo estrictamente literario. Por una parte, la capacidad y destreza en el manejo de los códigos expresivos y de los cánones literarios de la época, con sus artificios, requerimientos de erudición, etc., fue un punto de afirmación del letrado hispanoamericano del siglo XVII, barroco o no. Por otra, el barroco hispanoamericano, estrechamente unido al español, originó un tramado de tradiciones estéticas, estructuradas desde este siglo a partir de las vanguardias históricas. Más allá de la significación del neobarroco y de las peregrinas postulaciones de una esencia barroca de América Latina, me interesa señalar la perspectiva asumida por José Lezama Lima en *La expresión americana*[14]. A partir del trasplante, construye la figura del señor barroco, organizando otra red de legados que responde de modo original a la cuestión del mestizaje, tema fundamental en las discusiones sobre la identidad latinoamericana, por lo menos. Arrumbar ideas de mera imitación e insistir en las diferencias de la literatura del siglo XVII frente a los modelos metropolitanos[15] es una de las lecciones de Lezama Lima, reacio a someterse a la linealidad y a la sucesión opacadora de corrientes estéticas, así como abierto a ahondar lazos articuladores de un legado vivo, como el que diseña entre Sor Juana, por ejemplo, y *Muerte sin fin* de Gorostiza, solitarias indagaciones cifradas en una especularidad barroca que propone como específicamente hispanoamericana.

La creciente complejidad de la administración colonial, junto con el desarrollo urbano, impulsaron el aumento del peso de los letrados, por su número, por sus funciones en la burocracia, la Iglesia o la docencia, y también porque su presencia se

---

[12] Juan de Espinosa Medrano, *Apologético,* selección, prólogo y cronología de Augusto Tamayo Vargas, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, p. 399.

[13] Véase Rolena Adorno, «Literary Production and Supression: Reading and Writing about Amerindians in Colonial Spanish Americans», *Dispositio*, vol. 15, n° 28/29, p. 1-25.

[14] José Lezama Lima, *La expresión americana*, cinco conferencias pronunciadas en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura de La Habana, los días 16, 18, 22 y 26 de enero de 1957.

[15] El encuentro del barroco español con el paisaje americano le permite articular de modo diferente el pasado social, cultural, literario hispanoamericano, sin someterlo a la simple sucesión de las corrientes literarias europeas.

hacía sentir en ciudades alejadas de los grandes centros, que cobraron nueva relevancia en el siglo XVII —Córdoba, por ejemplo. Estos letrados diseñaron, según Ángel Rama, la ciudad escrituraria, desprendida de la ciudad real y de sus circunstancias de represión y explotación concretas. Creo que la impronta que este texto de Rama ha dejado en los investigadores debe ser matizada, para ser productiva. El mismo Rama en otro trabajo ejemplifica el protagonismo de indios, mestizos y negros en un texto de Sigüenza y Góngora[16]. Si bien es cierto que estos letrados cumplieron un papel relevante en el control social por su manejo de los lenguajes simbólicos, llevaron adelante esta función en un ambiente de tensiones y rivalidades, de límites y postergaciones diversas, vinculadas a la vida social y cultural de sus centros específicos, cuyas marcas son más que perceptibles en sus textos. Los une el hecho de que los letrados son parte de la emergencia de formas de conciencia criolla hacia 1620 y aun antes. Por sobre los frenos que la corona imponía en el acceso a cargos de jerarquía políticos, administrativos, militares y eclesiásticos, se produce un avance notable en el siglo XVII de los criollos en el predominio económico. Son estos sectores dominantes grupos en competencia entre sí. Crecen también en importancia los sectores medios criollos poderosos, contribuyendo con sus discursos al nacimiento de una conciencia criolla, que recién a fines del siglo XVIII conseguirá articularse en un proyecto común. Ella resulta de un complejo tramado que corre el riesgo de simplificación, insisto, si se lo analiza según pautas correspondientes a nuestro siglo.

Entre los letrados mestizos e indios ejercer influencia a través de la escritura y la edición es mucho más difícil, y ésta será la zona más evidentemente silenciada: a su importancia en la producción discursiva se accede prácticamente en este siglo: lecturas cuidadosas, como la de Lafaye entre otras[17], permiten percibir la presencia de una conciencia mestiza en figuras relevantes por su actividad en la corte y la Iglesia, como sor Juana.

Los letrados promueven su visibilidad como conjunto mediante la creación de espacios específicos de consagración —las academias, los certámenes—, al tiempo que multiplican su incidencia en las fiestas y espectáculos religiosos o cortesanos[18]. Destacan en sus textos la preminencia de su rol social: «... los poetas deben ser honrados de las ciudades y puestos en lugares eminentes y dignidades nobles por ser partos dichosos y raros de la naturaleza», afirma Bernardo de Balbuena. Lo habitual, sin embargo, es la lucha por el ascenso social o el bienestar, y la comprensión de sus límites, satirizados, entre otros, por Juan del Valle y Caviedes en su romance al conde de la Monclova, también poeta: «porque en dando en ser poeta, / os concederán vestido /

---

[16] Me refiero a «La señal de Jonás sobre el pueblo mexicano», *Escritura*, a. 5, n° 10, julio-diciembre de 1980.

[17] Jacques Lafaye, *Quetzalcoatl y Guadalupe; la formación de la conciencia nacional en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

[18] Véanse, entre otros, *Poetas novohispanos*, estudio, selección y notas por A. Méndez Plancarte, México, UNAM, 1942-45; *Cancionero peruano*, estudio preliminar, edición y bibliografía de R. Chang-Rodríguez, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.

como a mí y a otros ingenios / de andrajos de baratillo»[19]. Rodríguez Freyle, en general discreto en referir lo autobiográfico, muestra sus trabajos diversos, que le dan pie para defenderse de posibles objeciones: «No me haga cargo el lector de que me detenga en estas relaciones, porque le respondo: que gasté los años de mi mocedad por esta tierra, siguiendo la guerra con algunos capitanes timaneses»[20].

La probanza de méritos individual confluye con la valoración del ámbito propio, americano. Los sentimientos de marginación personal abrevan la afirmación de preeminencias regionales o continentales. En una sociedad estamental como la del siglo XVII es frecuente valerse de la valoración del linaje, pero muchas veces los textos conforman primacías más abarcadoras. Luis de Tejeda se califica en su poema autobiográfico —que el artificio barroco coloca en una dimensión bastante abstracta e ideal— a través del relato de la milagrosa cura de su hermana menor en 1622, de la promesa de su padre cumplida por Tejeda, de fundar un convento de Carmelitas en su propia casa bajo el patronazgo de Santa Teresa[21]. También escribió un soneto a Santa Rosa de Lima. No tematiza el hecho de provenir de familia de viejos conquistadores. Podemos pensarlo, entonces, integrado a un discurso fuerte de los letrados del XVII, acerca del carácter privilegiado de América por haber merecido la elección divina, evidenciada en milagros, apariciones (la Virgen de Guadalupe)[22] y prédicas —como la legendaria de Santo Tomás, antes de la conquista española, tematizada por Ovalle, Sigüenza y Góngora, entre otros letrados. Los alcances ideológico-políticos de esto último, que no puedo considerar dada la brevedad de esta ponencia, se articulan con otras defensas, como la de Guamán Poma y otros cronistas mestizos e indios.

La exaltación americana, frente a la mirada desvalorizadora metropolitana, reivindica el esplendor urbano de los grandes centros virreinales; las bondades de la naturaleza se traslucen en la capacidad intelectual y moral de quienes en América viven[23]. Espinosa Medrano defiende su calidad de letrado y el posible estigma de inferioridad —quizás mayor por su condición mestiza o india—, destacando la colocación privilegiada de América en nuestro planeta: «Me siento obligado a presentar mi *Philosophia Thomística* al mundo letrado, si bien trémulo y no inconsciente de mi insignificancia para que salga al público. Pues los europeos sospechan seriamente que los estudios de los hombres del Nuevo Mundo son bárbaros». Y luego: «¿Que si habré demostrado que nuestro mundo no está circundado por aires torpes y que nada cede al Viejo Mundo? ... Los peruanos no hemos nacido en rincones oscuros y despreciables del mundo ni bajo aires más torpes, sino en un lugar aventajado de la tierra, donde sonríe un cielo mejor, por cuanto las

---

19 Juan del Valle y Caviedes, «Habiendo escrito el excelentísimo Sr. Conde de la Monclova un romance, los ingenios de Lima lo aplauden en muchos y el poeta en éste», en *Obra completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, p. 225.

20 Juan Rodríguez Freyle, *El Carnero*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 347.

21 Luis de Tejeda, *Libro de varios tratados y noticias*, Buenos Aires, Corni, 1947.

22 Véase J. Lafaye, ob. cit.

23 Son importantes en este sentido, entre otras obras, la *Crónica moralizadora de la orden de San Agustín* (1638) del padre Antonio de la Calancha y *El Paraíso en el Nuevo Mundo* de Antonio de León Pinelo.

partes superiores son preferibles a las inferiores y las diestras a las siniestras»[24]. Pero, además, ve al Perú como el espacio ideal para albergar mitos clásicos: comentando el equívoco que la palabra *myla* griega genera por ser a la vez nombre de la manzana y la oveja, considera: «y en fin si aquellas reses eran como nuestras vicuñas y pacos, que por su color rubio y encendido merecen el pelo de oro; mejor que en África pudieran en nuestro Perú haber fingido el huerto de las Hespérides». Podríamos arriesgar que los méritos del espacio y los habitantes del Perú se extienden a la lengua. Por una parte, el Lunarejo, al traducir Virgilio al quechua, está afirmando la capacidad de esta lengua de expresar sin desmedro la alta poesía clásica. Por otra, cuando destaca el encanto de las particularidades de la lengua latina hablada en España, por entonces área marginal del Imperio Romano, pareciera traslucir una posibilidad semejante del castellano colonial de su época con el de la Metrópoli, al afirmar que el «ruido de palabrones» «enamoró a toda la poesía latina cuando se dejó enseñar de la bizarría española»[25].

Las dificultades para llevar adelante su labor intelectual o artística, la situación de exclusión respecto de Europa y aun del propio medio americano, las carencias económicas, así como las múltiples funciones que el letrado se ve forzado a cumplir simultáneamente, suelen impregnarse de contradicciones, de prejuicios, o por lo menos complejizan la afirmación de esta conciencia criolla, dando lugar a interpretaciones muchas veces encontradas de los críticos. Me gustaría, para concluir, señalar este problema en Carlos de Sigüenza y Góngora, cosmógrafo real, profesor de la Universidad de México y sin dudas el científico más destacado en el siglo XVII hispanoamericano.

Si su orgullo de letrado se funda con la preminencia mexicana, que celebra, por una parte, en *Primavera indiana* (1662) —dedicado a la Virgen de Guadalupe—, en las *Glorias de Querétaro...* (1680) y en el *Paraíso Occidental* (1684), y por otra, en sus trabajos que presentan al México precortesiano como modelo y ejemplo de alta civilización[26], este espacio privilegiado se transforma en limitado y hostil cuando relata los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690). Las ideas de continuidad y grandeza de un proceso civilizatorio que ha unido las antiguas civilizaciones mexicanas con el imperio español en el Virreinato de la Nueva España, parecen amenazadas en su relato del motín de 1692, durante el cual, aunque sea momentáneamente, indios, mestizos y otros grupos marginales apedrean e incendian el palacio virreinal y otros edificios públicos, hacen retroceder a la defensa militar así como obligan al virrey a ocultarse. Sigüenza y Góngora, si bien mesurado, no silencia las duras críticas y la mofa de los amotinados contra los grupos de poder españoles de México, y más aun, las transcribe: «Este corral se alquila para gallos de la tierra y gallinas de Castilla»[27]. Como tampoco silencia, muy por el contrario, destaca, la larga «peregrinación lastimosa» alrededor del mundo de Alonso Ramírez, viaje que relata auxiliado por su saber y valiéndose de una trama de

[24] Juan de Espinosa Medrano, ob. cit., p. 89.

[25] *Id.*, p. 51.

[26] Se conservan los nombres de las monografías perdidas de Sigüenza y Góngora, *Historia del imperio de los chichimecas, La genealogía de los reyes mexicanos, Calendario de los meses y fiestas de los mexicanos*. Fueron leídas y comentadas o tomadas en cuenta por los sacerdotes Francisco de Florencia y Agustín de Vetancourt, así como por el viajero italiano Gemelli Carreri.

[27] Carlos de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, p. 128.

voces, que acerca y a veces pareciera sobreimprimir a ambos sujetos en un común destino de desvalidos. Los *Infortunios de Alonso Ramírez* ponen en escena otra amenaza a la grandeza exaltada por Sigüenza y Góngora, al mostrar el peso que va adquiriendo en regiones remotas, pero también en los mares más próximos, con los barcos de piratas, corsarios y contrabandistas, el mercantilismo y el deterioro del poderío imperial español. El prodigio deja lugar al desengaño, desengaño que clausura las utopías de algunos letrados al inicio del siglo —Guamán Poma, el Inca Garcilaso— e impregna finalmente la doble conciencia criolla de don Carlos de Sigüenza y Góngora.

POESÍA

El Orco: monstruo, ciego, enamorado. Anotaciones al canto III de *Las lágrimas de Angélica*

Julián Acebrón Ruiz
Universitad de Lérida

En el canto III de *Las lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto, se narra el proceso por el cual el Orco se enamora de Angélica. Ni la naturaleza del monstruo antropófago, ni su ceguera pueden evitar el triunfo del amor en su corazón salvaje. Comentaremos aquí los argumentos de este insólito suceso «que dio de lo imposible claro ejemplo» (III, 42)[1].

Rumbo a Oriente, un venturoso viento lleva a Angélica y Medoro sin percances, cuando una tempestad extravía su nave tras abandonar Chipre y les obliga a aportar en una isla de tan grata apariencia «qu'el sitio los convida y asegura» (II, 4). El bello paraje es dominio del Orco, engendro bestial del dios Neptuno que apresa y devora a cuantos allí desembarcan, y cuya descripción lo emparenta con el gigante Polifemo[2]:

> Es largo y alto, bien fornido y grueso,
> y cual cerdoso jabalí vestido
> de pelo duro, y áspero, y espeso,
> mas con vedijas ciegas retorcido,
> dos grandes hongos de macizo hueso
> por ojos tiene, faltos de sentido,
> en la espantable frente, y en la boca
> colmillos que rompieran una roca (II, 49).

---

[1] Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981. Citamos siempre por esta edición, indicando el canto (cifras romanas) y la octava.

[2] Una octava antes, Barahona lo compara con Argos, y no en vano: en las *Metamorfosis* de Ovidio (lib. I, vv. 668-723), el feroz guardián de Io era atraído y dormido por los sones de la flauta de Hermes, que luego lo mataba.

El monstruo ciego, «por la nariz destrísima guiado» (II, 51), llega hasta donde la tripulación del barco ha acampado, hace presa en ella y, «llevando a cada cual del pie ligado» (II, 53), se encamina hacia su guarida, una cueva en la que selecciona a sus víctimas. Mientras los varones abastecen la despensa del vestiglo conservados en salmuera,

> a solas hembras el vivir consiente,
> compaña a su mujer antigua dada,
> que diferente olor suelen hacelle,
> y con grande asco a vómitos movelle.
> Y así dejarlas quiso en la marina
> un tiempo, mas estando no bien sano
> el vómito halló por medicina,
> por do entendió que no era hecho en vano,
> tenellas juntas vivas determina,
> y púrgase con tres cada verano (II, 54-55).

Esta visceral repugnancia que el Orco siente asegura temporalmente la vida de Angélica y también la de Medoro, confundido entre las mujeres por azar o porque el joven «hermoso como hembra huele» (II, 60). En la oscura mazmorra, donde la pareja espera el momento de su muerte en las fauces de la bestia, Angélica lamenta su desdicha con un llanto tan delicado y tierno que encandila los oídos del Orco, el cual, por hallarse acostado a la entrada de la cueva, acaba durmiéndose. En sueños imagina[3] a Angélica ofreciéndole una manzana, y al punto queda prendado de la belleza que hasta entonces su ceguera le había impedido conocer.

Al enamorarse el monstruo se confirma la profecía de Atropos. De nada le sirve la ceguera de nacimiento con que Neptuno quiso hacerle invulnerable al amor, puesto que más adelante, yendo en seguimiento de su preciada Angélica, el Orco encuentra la muerte, enamorado, con las entrañas destrozadas y asfixiado, como las Parcas habían dicho (I, 55-56); Zenagrio es quien da cumplimiento a la triple predicción en el canto IV. La artificiosa pluma de Barahona, esforzada en dar a la materia imitada originalidad con un episodio de su invención, consigue realizar lo que parecía imposible: somete al Orco y le obliga, a pesar de ser monstruo y ciego, a enamorarse de Angélica después de oír su voz y verla en un sueño[4]. La expectación del lector, abierta desde el canto I, queda

---

[3] En relación al proceso somático que causa sopor y sueño por enfriamiento del cerebro, afirma Aristóteles (*De somno et vigilia*, 457 b) que tumbarse afecta a la sensibilidad, lleva a dejar de pensar y excita la imaginación; *cf.* Aristóteles, *Psicologia*, ed. de Joan Leita y Eusebi Colomer, Barcelona, Laia, 1989, pp. 227-228.

[4] Para León Hebreo, de cuyos *Diálogos* consta un ejemplar en la biblioteca de Barahona, «un hermoso discurso, una linda voz y bello hablar; canto y música hermosos, consonancia agradable, bella proporción y armonía; en la espiritualidad de estos objetos se halla gracia, que mueve el alma a deleite y amor mediante el sentido espiritual del oído», *Diálogos de amor*, ed. de Andrés Soria Olmedo y David Romano, Madrid, Tecnos, 1986, diálogo III, p. 255. No obstante, el refinado amor de oídas (*ex auditu*), cuya tradición ha estudiado Domingo Ynduráin («Enamorarse de oídas», en *Serta Philologica F. Lázaro*

resuelta en un desenlace sorprendente[5]. Por supuesto, no han de faltarle argumentos que justifiquen el insólito caso: es sabido que incluso los ciegos de nacimiento sueñan[6], y el enamoramiento en sueños tiene precedentes, de los que da noticia Herman Braet:

> Il s'agit d'un thème ancien, qui se rencontre dans le domaine gréco-latin comme dans les lettres arabes, persanes et celtiques. Au Moyen Âge, c'est tout d'abord Vénance Fourtunat qui l'utilise: le roi Sigebert se serait épris en rêve de celle qui allait devenir par la suite son épouse. Au XIII[e] siècle, un romancier français contera les aventures de Cristal: elles ont pour origine une merveilleuse beauté aperçue en songe, que le jeune homme cherche

---

Carreter, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 589-603), deriva de la fama antes que de la percepción sensorial auditiva, tiene valor conceptual en tanto el oído es puerta al conocimiento intelectual por la palabra; a pesar de ser privilegiado en la Edad Media, «en el Renacimiento, el amor de oídas es un caso excepcional que requiere el complemento de la vista», p. 598. El mismo León Hebreo reconoce que la belleza penetra en el alma humana «en parte por el oído (bellos discursos, oraciones y razonamientos, los versos y la música agradables y armonías bellas y acordadas), pero en la mayoría de los casos por los ojos» (*op. cit.*, diálogo III, pp. 359-360). Andrés el Capellán aseguraba que la ceguera impide amar: «Caecitas impedit amorem, quia caecus videre non potest unde suus possit animus immoderatam suscipere cogitationem», *De amore (Tratado sobre el amor)*, ed. bilingüe de Inés Creixell-Quadras, Barcelona, Sirmio, 1990, lib. I., cap. 5, p. 66. Otros autores reiteran que la vista es el sentido primordial del amor, porque a través de los ojos se conocen las almas de los amantes intercambiando rayos visuales (las consabidas flechas que Amor dispara a los ojos y llegan hasta el corazón, flechas que en Barahona son «de veneno y fuego» —II, 21— como la mano que enciende las entrañas del Orco —III, 48). La belleza del espíritu, en opinión de Marsilio Ficino, «es el fulgor en la armonía de doctrina y costumbres. Pero esta luz del cuerpo no la perciben ni las orejas, ni el olfato, ni el gusto, ni el tacto, sino el ojo», *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, ed. de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1989, II, cap. 9, p. 47. Baltasar de Castiglione, en *El Cortesano*, explica: «aquellos espíritus vivos que salen por los ojos, por ser engendrados cerca del corazón, también cuando entran en los ojos donde son enderezados como saeta al blanco, naturalmente se van derechos al corazón, y hasta allí no paran, y allí se asientan como en su casa, y allí se mezclan con los otros que ya estaban dentro. [...] Los ojos salen y arremeten, y hacen todo el hecho, dañando y trastornando cuanto topan; en especial cuando por derecho camino envían sus rayos a los ojos de la persona amada en tiempo que ella haga lo mismo; porque entonces los espíritus de entrambos se topan y se encuentran, y en este dulce encuentro se toma la calidad del otro», trad. de Juan Boscán, ed. de Teresa Suero Roca, Barcelona, Bruguera, 1972, lib. III, cap. 6, pp. 352-253. «El *spirito animal* que engendra a los cinco sentidos emite, a través de los ojos, el neuma visual que reflejará las imágenes de los objetos hallados; esta idea de la antigüedad es, claramente, el origen de los *spiritelli* de la mirada», Robert Klein, *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1980, p. 44.

[5] La intriga y la sorpresa de un ingenioso desenlace son componentes básicos de la profecía, convertida en un juego literario que desafía al lector desde su planteamiento y le estimula a leer. *Cf.* Eloy R. González, «Función de las profecías en el *Amadís de Gaula*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXI, 1982, pp. 282-291, especialmente pp. 286-287.

[6] «Sed et quod Libyca gens Atlantes caeco somno transigere dicuntur, animae utique natura taxantur», comenta Tertuliano en el cap. 49, 2 del *De anima*, ed. de J. H. Waszink, Amsterdam, J. M. Meulenhoff, 1947, p. 67). Fray Lope de Barrientos, en su *Tratado del dormir*, cap. 2, habla también de los ciegos de nacimiento que, por «fortuna de la fantasía» se mueven y levantan durante el sueño (*Vida y Obras* de Fr. Lope de Barrientos, ed. de Luis G. A. Getino, Salamanca, *Anales Salmantinos*, I, 1927, p. 43). El *Policraticus* de Juan de Salisbury —lib. II, cap. 10— recoge la anécdota de un ciego a quien se le reveló en sueños que Vespasiano sanaría sus ojos con solo mirarlos (trad. de Miguel A. Ladero, Madrid, Nacional, 1983, p. 164). La afirmación de que todo el mundo sueña, incluso los animales, aparece ya en Aristóteles, *De insomniis*, 461a, *De divinatione per somnum*, 463b (*op. cit.*, p. 241 y 252).

partout à retrouver. Dans le *Roman des Sept Sages*, il s'agit des rêves complémentaires d'un chevalier et d'une belle dame qui, eux non plus, ne se sont jamais vus auparavant.[7]

Un ejemplo próximo a *Las lágrimas de Angélica* lo encontramos en *Palmerín de Olivia*. Durante varias noches seguidas se presenta ante Palmerín en sueños una doncella que le confiesa su amor y le exhorta a abandonar el hogar paterno para encontrarla y para ganar la honra que merece; tras despertar del décimo sueño en que la doncella le había interpelado, Palmerín

> sintió grave tormento en su coraçón, lo que fasta allí no havía sentido, aunque tantas vezes aquella donzella havía visto. E como él se havía criado en aquella montaña adonde muy pocas vezes havía visto a otra persona sino a su padre y hermanos, no alcançava a conoscer las cosas del mundo. Mas la cruel llaga de amor que la vista de aquella donzella le fizo lo abivó tanto que luego quisiera ir a buscalla.[8]

El despertar del joven Palmerín a la vuelta de su último sueño es también un despertar y abrir los ojos a la realidad que hasta este momento ignoraba (su linaje: Griana y Florendos; el amor: Polinarda). De igual manera, el Orco despierta al amor —pasión que desconocía— tras revelársele en un sueño la belleza de Angélica. En ambos casos el ensueño no deja de ser una vía de conocimiento, si bien la experiencia de Palmerín es premonitoria y va ligada al destino heroico que articula la ficción caballeresca, mientras la visión onírica del Orco remite al modelo del sueño amoroso que, como ha indicado Georgina Sabat, obedece «a una estructura fija que responde a tres etapas naturales: armonía exterior que invita al sueño, sueño y despertar»[9]. Barahona de Soto reinterpreta

---

[7] Herman Braet, «Le rêve d'amour dans le roman courtois», en *Voices of Conscience. Essays in Memory of James D. Powell and Rosemay Hodgins*, Filadelfia, 1976, pp. 107-118, para la cita p. 110, *cf.* notas 17 a 20. Sobre el motivo del enamoramiento en sueños en la literatura griega, *cf.* Luis Gil, «Procul recedant somnia. Los ensueños eróticos en la antigüedad pagana», en *Symbolae Ludovico Mitxelena Setuagenario Oblatae*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1985, I, pp. 193-219, esp. pp. 201-205. Según Andrés el Capellán, puede nacer el amor o aumentar si sueña uno de los amantes con el otro: «Praeterea, si coamantem somnium raepresentet amanti, oritur inde amor et ortus sumit augmenta», *op. cit.*, lib. II, cap. 2, p. 292. En el dominio de la tradición árabe, encontramos el curioso testimonio de Ibn Hazm de Córdoba; el autor de *El collar de la paloma* (trad. de Emilio García Gómez, Madrid, Alianza, 1989) dedica un capítulo a tratar «sobre quien se enamora en sueños», y a este respecto recuerda el sueño que un amigo suyo le confió: «Esta noche he soñado con una esclava, y, al despertarme, noté que mi corazón se había ido en pos suyo, y que me había enamorado perdidamente por ella. Por culpa de su amor me veo en el más penoso estado». Para Ibn Hazm, que tacha de absurdo enamorarse de alguien a quien nunca se ha visto y ni siquiera se sabe si existe, este tipo de sueños «entra dentro del campo de los deseos reprimidos y de las fantasías del pensamiento», pp. 110-120. Ibn Hazm dice además que «el oír una voz melodiosa de mujer detrás de un muro puede ser causa asimismo de amor y señorearse el espíritu, pues todo esto es cosa que le ha acontecido a más de uno», p. 121.

[8] *Palmerín de Olivia*, ed. de Giuseppe di Stefano en *Studi sul Palmerín de Olivia*, Pisa, Univ. di Pisa, 1966, vol. I, cap. 12, pp. 44-45.

[9] Georgina Sabat, «A propósito de Sor Juana Inés de la Cruz: tradición poética del tema "sueño" en España», *Modern Language Notes*, LXXXIV, 1969, pp. 171-195; para la cita p. 174. Para Sabat, en la oda *A Francisco Salinas*, fray Luis de León «es llevado a su sueño místico a través de la armonía producida por un instrumento que maneja una "sabia mano" humana y, mientras Boscán y los pastores de las églogas de

con pinceladas irónicas los lugares comunes de este modelo, empezando por el motivo bucólico del pastor recostado a la sombra de un árbol cualquiera —*arbore sub quadam*—, ampliamente difundido a partir de la imitación de las *Bucólicas* de Virgilio[10]. Es el árbol que invita a solazarse y dormir en su frescura a Garcilaso («A la sombra holgando / d'un alto pino o robre / o d'alguna robusta y verde encina»[11]), Aldana («en pacífico sueño trasportado / quedé junto a una haya alta y sombría»[12]), Acuña («al pie de un alto pino recostado / sin acuerdo de sí ni del ganado»[13]), Figueroa («A la sombra de un olmo, al nuevo día, / de suspirar y de llorar cansado, / con el alma despierto y desvelado, / con el cuerpo el pastor Tirsi dormía»[14]) y que, en la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, permite a Luzmán soñar con su amada jugando con la *annonimatio* árbol-Arbolea[15]. Dos variantes igualmente virgilianas de este motivo, la hierba y la entrada de una cueva, reseñadas por Curtius en la tópica del paisaje ideal[16], componen el decorado que enmarca el sueño del Orco:

> bien cerca de la puerta acaso estaba
> aquel pastor, no sordo, aunque era ciego,
> sobre la yerba echado, el mismo día
> que Angélica estas lástimas hacía (III, 39).

La descripción de la escena sigue el modelo bucólico. En este poema, el pastor rendido al amor es más bien un jayán que, «aunque en el monte fértil apacienta, / al son de una zampoña que traía / colgada al cuello, innumerable cuenta / de cabras y de ovejas que tenía, / de carne humana vive y se sustenta» (II, 50), y la gruta, «profunda sepoltura» de sus víctimas (II, 63), a cuya entrada está tumbado, muy poco tiene que ver con el «canto de la cueva, que rodea, / cual ves, con sus racimos volteando / la vid silvestre en torno, y hermosea»[17]. La música completa el cuadro idílico con armonías suaves y dulces[18] que proporcionan deleite a los oídos y favorecen el sueño[19]: el canto de

---

Garcilaso soñaban a su amada, «fray Luis llega por medio de este sueño de armonía universal a "ver" a Dios», p. 176.

[10] Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1989, pp. 274-275.

[11] Garcilaso de la Vega, *Poesía completa*, ed. de Juan Francisco Alcina, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, Égloga II, vv. 51-53, p. 137.

[12] Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 1985, p. 196.

[13] Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. de L. F. Días Larios, Cátedra, Madrid, p. 249.

[14] Francisco de Figueroa, *Poesía*, ed. de Mercedes López Suárez, Cátedra, Madrid, 1989, p. 176.

[15] Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras*, ed. de Miguel Angel Teijeiro Fuentes, Institución Fernando el Católico y Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991, lib. VII, p. 132.

[16] E. R. Curtius, *loc. cit.*: *Bucólicas*, III, vv. 55-57, y V, vv. 1-7.

[17] Egloga V de Virgilio en la versión castellana de fray Luis de León, vv. 13-15, *Poesía completa*, ed. de Guillermo Serés, Taurus, Madrid, 1990, p. 193.

[18] En el tratado musical del siglo X titulado *Schola Enchiriadis*, «el concepto de *suavidad* aparece reiteradamente [...] junto al de *dulzura*», observa Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 1988, p. 105. Suave y dulce son los epítetos más frecuentemente utilizados en la ponderación musical: «con voce piu dolce e soave», escribe Dante (*Paraiso*, XV, v. 32);

los pájaros, el murmullo de las fuentes, los sones de un instrumento, el zumbido de las abejas, elogiados por Horacio y Virgilio. A imitación suya compone Garcilaso estos versos:

Convida a un dulce sueño
aquel manso ruïdo
del agua que la clara fuente envía,
y las aves sin dueño,
con canto no aprendido,
hinchen el aire de dulce armonía.
Háceles compañía,
a la sombra volando
y entre varios olores
gustando tiernas flores,
la solicita abeja susurrando;
los árboles, el viento
al sueño ayudan con su movimiento.
(Egloga II, vv. 64-76)[20]

La música que adormece al Orco no es el alegre trino de las aves ni el rumor del agua cristalina, sino el llanto de su prisionera. Un llanto conmovedor, poderoso, de «angélica armonía»[21]:

Y al dulce son de aquella voz suave,
de sus lamentos blandos y gemidos,
del vivo acento agudo y tierno grave
de angélica armonía producidos,
quedó fuera de sí, de sí no sabe,
y siente regalarse los oídos
y la imaginación con ellos, luego,
que es más ardiente y viva en hombre ciego (III, 40).

En el lamento de Angélica se confunden las cualidades del canto de las sirenas[22]. «Sirena del cielo» llamó Petrarca a Laura[23], «inmortal sirena» Herrera a su amada en el

«con el suave canto y dulce lira» y «fueron de dos zampoñas que tañían / suave y dulcemente detenidos», Garcilaso (*Eglogas* II, v. 1162, y III, vv. 284-285); «al dulce son de aquella voz suave» y «dulces músicas suaves», Barahona (III, 40, y X, 93).

[19] Boecio, en el tratado *De musica*, recordaba que los pitagóricos se hacían cantar determinadas canciones para dormirse (*cf.* Umberto Eco, *Art i bellesa en l'estètica medieval*, Barcelona, Destino, 1990, p. 57). Boecio explica este fenómeno —prosigue Eco— «en termes proporcionals: l'ànima i el cos de l'home estan subjectes a les mateixes lleis que regulen els fenòmens musicals».

[20] Unas melodías y unos olores exquisitos que encantan y adormecen marcan el espacio liminar del Paraíso en la *Vita* de San Macario de Roma (*cf.* Carlos Alberto Vega, *Hagiografía y literatura*, Madrid, El Crotalón, 1987, p. 55). En el *Romance de doña Alda* leemos: «Al son de los instrumentos / doña Alda adormido se ha, / ensoñado había un sueño, / un sueño de gran pesar», *El romancero viejo*, ed. de Mercedes Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1980 (4º ed.), p. 223.

[21] Fernando de Herrera también habla de la «suave voz d'angélica armonía», *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, p. 517. Hay ecos del Stilnovismo: *cf.* «la voce angelica soave» y «l'angelico canto» de los sonetos 63 y 133 de Petrarca, *I Sonetti del Canzoniere*, ed. bilingüe de Atilio Pentimalli, Barcelona, Bosch, 1981, pp. 160 y 270. Esta concepción de la mujer en calidad de *donna angelo* menudea a lo largo del ciclo orlandiano: la «divina hermosura» de la Angélica de Barahona (III, 35) es arquetípica.

[22] De éstas, «dicen que cantan con tan gran dulzura y suavidad, que adormecen a los navegantes, y así, entran en las naos y matan a todos los que están en ellas durmiendo», Antonio de Torquemada, *Jardín*

soneto que empieza: « Huyo la blanda voz i el tierno canto / qu'en celeste armonía espira i suena / d'esta, d'España luz, gentil Sirena, / mas buelvo, al fin sugeto al dulce encanto»[24]. Así como las sirenas seducen y adormecen con la voz, Angélica duerme y enamora al Orco con lamentos que armonizan el «vivo acento agudo y tierno grave»[25]. Que la música atrae y mueve al amor, es de sobras conocido: Ovidio aconsejaba a las muchachas que aprendieran a cantar para compensar la ausencia de otros encantos[26]; Johannes Tinctoris enumeró a mediados del siglo XV los efectos que produce el arte de los sonidos, uno de los cuales es atraer el amor («amorem allicere»[27]); Herrera, en fin, atribuye al canto del pastor Tirsis la virtud órfica de suspenderlo todo y de enamorar[28]. Prendado así de las sonoras lástimas de Angélica, el Orco empieza a soñar:

> Y como el que mandrágora o beleño
> comió hambriento, en cantidad crecida,
> sintió llevarse de un profundo sueño,
> el más sabroso que durmió en su vida;
> Amor entonces descendió risueño
> de brazos de su madre, que afligida
> buscaba varios casos, de uno en uno,
> con que venciese a Marte y a Neptuno.
> Y el bello rostro y el semblante toma,
> la habla, y gracia, y la desenvoltura,
> y aquel primor que al senador de Roma
> con su desdeño trujo a tal locura;
> con éste mismo la fiera alma doma
> que hizo al mundo ultraje y a natura,

---

de flores curiosas, ed. de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1983, p. 186. Con otra clave había glosado Richard de Fournival la figura de la sirena: «existen tres especies de Sirenas: dos de ellas son mitad mujer mitad pez, y la tercera mitad mujer y mitad pájaro; y las tres cantan: unas con trompetas, otras con arpa, y la tercera con voz de mujer. Y su melodía es tan agradable, que nadie puede oírlas sin sentir el deseo de aproximarse. Y una vez cerca, se duerme, y al encontrarle dormido, la sirena le mata. Me parece que la sirena es culpable al matar a traición, pero también el hombre comete una falta al fiarse de ella. Y yo he muerto igual, de manera que vos y yo somos culpables. Pero no me atrevo a acusaros de traición, y arrojaré la falta sobre mí, diciendo que me he matado yo mismo. Porque a pesar de haber sido capturado al oíros, cuando me hablasteis por primera vez, nada tendría que temer si hubiese sido tan sabio como la Serpiente que guarda el bálsamo», *Bestiario de amor*, ed. de Ramón Alba, Madrid, Miraguano, 1980, pp. 36-37.

[23] «Così mi vivo, e così avolge e espiega / lo stame de la vita che m'è data, / questa sola fra noi del ciel sirena», soneto 167, vv. 12-14, ed. cit.

[24] F. de Herrera, ed. cit., p. 734; la amada es igualmente comparada con una sirena en los poemas de las pp. 717, 768, 796. F. de Figueroa, de otra parte, habla de la sirena de dulce canto que oculta bajo hermosa apariencia a la amada ingrata y desdeñosa, *Poesía*, ed. cit. pp. 135-136.

[25] «Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens», define Boecio en el *De musica*, I, 8 (Umberto Eco, *op. cit.* p. 56).

[26] «Res est blanda canor: discant cantare puellae, / (pro facie multis vox sua lena fuit)», Ovidio, *Ars amatoria*, III, vv. 315-316, ed. bilingüe de José-Ignacio Ciruelo, Barcelona, Bosch, 1987, p. 180.

[27] E. Fubini, *op. cit.* pp. 122-123.

[28] «y Fauno, que escuchó mi canto atento, / quedó del armonía suspendido: / paró Betys su curso, calló el viento, / çessando su ruydo; / la bella Libia díxome, herida / de amor, que era su luz, que era su vida», Herrera, ed. cit, p. 321.

en un demonio alzó piadoso templo,
y dio de lo imposible claro ejemplo (III, 41-42).

Amor, que cuenta con el auxilio de Venus en su contienda con Neptuno y Marte, inspira en la imaginación del Orco la pasión por Angélica. En tanto que encarna a nivel alegórico el impulso erótico, adopta el aspecto de la bella y le visita en un sueño[29] con ánimo vengativo: pretende humillar a Neptuno burlando la invulnerabilidad de su criatura. En las *Metamorfosis*, Venus y Cupido saciaban en sueños el incestuoso amor que Biblis sentía hacia Cauno[30], Amor aparecía como el responsable de la *Amorosa visione* de Boccaccio[31], y también infundía el sueño de la muchacha enamorada en unas coplas de Antonio de Villegas[32]; no había de ser de otra manera si tenemos en cuenta que, para los autores grecolatinos, aun siendo Hermes el conductor de los sueños (oneiropompos) por excelencia, el patronato de los mismos no estaba reservado a una única divinidad[33], sino que existía cierta correspondencia entre contenido y receptor del mensaje onírico y el dios que lo enviaba.

En un principio, el Orco rememora dormido sus ocupaciones cotidianas, y sueña «que sus cabras apacienta / por la fertilidad de aquella breña, / y que sobre el cayado se sustenta / por descansar» (III, 43), cuando ve salir a Angélica de la cueva; este comienzo mantiene no sólo el contexto idílico del enamoramiento fijado por la tradición pastoril, se ciñe además a una explicación científica de las imágenes generadas durante el sueño: ya los griegos, «con seguridad desde Heródoto, eran conscientes de la mayoría de sus ensueños de *Tagesreste* o residuos mentales de la actividad diurna, según la expresión freudiana. Es, en efecto, Heródoto, VII, 12-19 la primera formulación transmitida de esta concepción»[34]. Como el historiador, Hipócrates, Aristóteles, Lucrecio, Cicerón y otros autores consideran que los sueños son, en buena parte, reliquias de la sensibilidad[35], y

---

[29] Como ya hemos dicho, para que el Orco se enamore de Angélica es preciso que la vea, pues, como dice Marsilio Ficino, «el espíritu que no recibió la imagen de ninguna cosa bella, no la ama, como cosa no conocida por él», *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, ed. de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1989, discurso VI, cap. 2, p. 124.

[30] «Pro Venus et tenera uolucer cum matre Cupido, / gaudia quanta tuli!», Ovidio, *Metamorfosis*, ed. bilingüe de Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 1990, lib. IX, vv. 482-483, p. 155.

[31] «Move nuovo disio la nostra mente / donna gentile, a volervi narrare / quel che Cupido graziosamente / in vision li piacque di mostrare / all' alma mia, per voi, bella, ferita / con quel placer che ne' vostri occhi appare», Canto I, vv. 1-6 (Giovanni Boccaccio, *Opere minori in volgare*, ed. de Mario Marti, Rizzoli, Milán, 1971, vol. III, p. 212).

[32] «Sueños son que, Amor, envías / a los que traes desvelados; / pagas despiertos cuidados/ con fingidas alegrías», *La poesía de la Edad de Oro, I. Renacimiento*, ed. de José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1988 (3ª ed.), pp. 123-124.

[33] Giulio Guidorizzi, «Sogno e funzioni culturali», en *Il sogno in Grecia*, ed. de G. Guidorizzi, Bari, Laterza, 1988, p. XXXIV, nota 23.

[34] José Antonio Martín García,«Análisis de los sueños en la obra de Jenofonte», p. 3, *Analecta Malacitana*, VII, 1(1984), pp. 3-18. Remite al estudio de R. G. A. Van Lieshout, « A Dream a Kairos of History. An Analysis of Herodotus Hist. VII 12-19; 47», *Mnemosyne* XXIII (1970), pp. 225-249, esp. 235-236.

[35] Con respecto a la tradición desmitificadora que despoja de trascendencia el sueño «relegándolo a las esferas de la fisiología y la psicología aristotélicas», *cf.* Aurora Egido, «Cervantes y las puertas del

también visualización de sensaciones auditivas, táctiles, olfativas, gustativas, viscerales percibidas durante la dormición[36]. Esta persistencia de la actividad sensitiva de la vigilia es corriente en la primera fase del sueño, mientras no se está completamente dormido y el alma sufre más el lastre corporal. De ahí que de forma unánime se considere el alba «momento canonico dei sogni veritieri»[37], pues tras un largo sueño el alma ha podido recuperar las fuerzas y sus visiones son más claras y dignas de fe[38]: «çerca del alva la verdat se sueña, / quando la fantasía vuestra descanssa», afirmaba Francisco Imperial[39]. La Angélica que el Orco sueña y de la que se enamora es, en definitiva, producto de su fantasía[40]. Esta facultad del alma, que registra mayor actividad con el primer sueño, en aquellos momentos en que son más presentes las sensaciones de la vigilia, genera, estimulada por la audición del llanto, un simulacro, engañoso (Angélica le regala una prenda de amor —la manzana— y poniéndole la mano sobre el pecho enciende su pasión) en la medida que los sueños derivados de fenómenos experimentados despierto son visiones fingidas por la mente, y difícilmente pueden ser veraces[41]. Por consiguiente, respetando la teoría psicológica, el Orco ve a Angélica en sueños porque el sentido común la ha conocido a través de uno de sus sentidos exteriores, en este caso el oído, y a continuación, la imaginativa, que retiene aquellas figuras captadas por los

---

sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la cueva de Montesinos», en *Serta Philologica in honorem prof. M. de Riquer*, III, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, pp. 305-341.

36 *Cf.* Aristóteles, *De divinatione per somnum*, 463a (ed. cit., pp. 250-251). En sintonía con este postulado, el Orco puede traducir el llanto de Angélica, mientras sigue oyéndola dormido, a la imagen femenina que ve en sueños.

37 Silvia Longhi, Orlando insoniato. *Il sogno e la poesia cavalleresca*, Milán, Franco Angeli, 1990, p. 47. Con acierto advierte Hlerman Braet: «La véritable clef de l'énigme nous est donnée, au XII[e] siècle, par Adelard de Bath: *In somnis anima... sub aurora minus fallitur, utpote iam digestis cibis expiditior.* Les rêves survenus avant minuit sont nuls parce qu'ils sont influencés par la digestion», *Le songe dans la chanson de geste au XII[e] siècle*, Gante, Romanica Gandensia, XV, 1975, pp. 24-25. Artemidoro de Daldis, en el siglo II, afirmaba que, para el sueño adivinatorio, «la nuit ne diffère en rien du jour ni le crépuscule vespéral du crépuscule de l'aube, à la condition, bien sûr, qu'on dorme après s'être modérément nourri: car les nourritures immoderées ne permettent pas de voir le vrai même dans les songes qui se produisent à l'aube», *La clef des songes (Onirocriticon)*, trad. de A. J. Festugière, París, Vrin, 1975, lib. I, cap. 7, p. 28.

38 «Certiora et colatiora somniari affirmant sub extimis noctibus, quasi iam emergente animarum vigore prodacto sopore», Tertuliano, *De anima*, cap. 48, 1 (ed. cit., p. 66).

39 Francisco Imperial, *«El dezir a las syete virtudes» y otros poemas*, ed. de Colbert I. Nepaulsingh, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 123, vv. 385-386.

40 «Durmiendo esta la phantasia del hombre mas desocupada que velando, quando tiene los sentidos abiertos y se le offrescen y atrauiessan muchas maneras de cosas que vnas estoruan a otras», Pedro Ciruelo, *Reprouacion de las supersticiones y hechizerias*, ed. de Alva V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanófila, 1978, parte II, cap. 6, p. 65. «Los sueños... / historias son, que nuestra fantasía / se finge, cuando sueltos se ve en el suelo / los miembros que gobierna, y libre vuela / por do el cuidado antiguo la desvela», replica Libocleo a propósito de un sueño de Flera (*Las lágrimas de Angélica*, XII, 69); Lara Garrido acompaña el pasaje con una interesante nota sobre la refutación de la mántica de los sueños, desde Aristóteles considerados como «resultado de sensaciones reales acumuladas» (ed. cit., pp. 546-547).

41 «Non esse vera somnia, quae cogitans animus die noctuque sibi imaginatur. Mentes enim nonnumquam ipsae sibi somnia fingunt», Isidoro de Sevilla, *Sententiae*, lib. III, cap. 6 (*apud* H. Braet, *Le songe dans la chanson de geste au XII[e] siècle, op. cit.*, p. 25, y nota 4).

sentidos y las conserva con el concurso de la memoria, ha permitido a la fantasía elaborar una imagen viva de su prisionera[42];

> ...imaginó que vía,
> cual suele imaginar el seso humano,
> que nunca vio la ilustre hierarquía
> del sacrosanto alcázar soberano,
> si un ángel pinta acá, en la fantasía,
> sin pie, cabeza, cara, pecho y mano (III, 44).

La belleza es armoniosa proporción que pueden percibir el intelecto, la vista y el oído[43], y por consiguiente la fantasía del Orco representa a Angélica con la hermosura que su dulce voz descubre:

> Al fin vio el Orco a Angélica, que sale
> de la prisión tristísima y oscura,
> (y, pues la vio, rendirse a Amor le cale,
> que nada se defiende a hermosura)
> que a él se viene, y en la mano dale
> una manzana verde y no madura,
> diciéndole: Ninguno lo merece,
> recibe el don que Angélica te ofrece (III, 46).

El monstruo, ahora rendido a la bella, siente realizarse su anhelo de amor correspondido con el don que de Angélica recibe en sueños. La manzana (significativamente «verde y no madura») es el fruto de Venus, símbolo del amor recíproco en el emblema CXC de Alciato[44]; en el caso del Orco pone de manifiesto el carácter ilusorio de su visión, toda vez que confirma la tesis platónica de que en sueños se busca la satisfacción de los deseos, particularmente de los más íntimos y vergonzosos: «somnia —sentencia escéptico Petronio Arbitro— sibi quisque facit»[45]. En la misma idea insistía fray Lope de Barrientos, citando a Aristóteles y a su comentador

---

[42] Lope de Barrientos, *Tratado del dormir*, cap. 2 (ed. cit., pp. 19-23). «De lo cual claramente paresce que con las tales impresiones fechas durmiendo en las potencias e virtudes sensitivas de las semejanzas de las cosas sensuales conservadas en la memoria e imaginativa se causan e facen las operaciones e visiones que parescen durmiendo, las cuales parescen a las cosas que vemos velando, cuando están en nuestra presencia. E aquestas apariciones son las que llamamos sueños», colige Barrientos, p. 25. *Cf.* Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, ed. de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989-1990, vol. I, parte II, cap. 8, p. 585.

[43] Ficino, *De Amore*, *op. cit.*, discurso V, caps. 2-6, pp. 88-104. *Cf.* León Hebreo, *Diálogos de amor*, *op. cit.*, III, pp. 371-373.

[44] «Poma etenim Veneris sunt. Sic Schoeneida vicit Hippomenes, petiit sic Galatea virum», Alciato, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, pp. 234-235; a la manzana, comenta Sebastián, «por su belleza y suavidad se la relacionó con el sentimiento amoroso, de ahí que sea el premio concedido por Paris a Venus». Galatea es la pastora que arroja una manzana a Dametas en la *Egloga III*, vv. 64-65, de Virgilio.

[45] *Cf.* Francis Xavier Newman, *Somnium: Medieval Theories of Dreaming and the Form of Vision Poetry*, Ph. D., Princeton Univ., 1963, pp. 52-55.

Averroes: «cuales cosas queremos, tales cosas hablamos, e tales cosas soñamos»[46]. Sobre la vanidad del sueño amoroso hablan los tratados onirológicos con harta frecuencia empleando argumentos similares: Macrobio, en su famosa clasificación, consignaba el sueño del amante que goza de la amada o sufre su ausencia en la categoría del *insomnium*, carente de relevancia y por lo tanto falso[47]. En otras palabras, nos encontramos ante «el sueño como ilusión de amor, a través del cual conseguimos nuestros íntimos deseos y que se convierte en burla cuando despertamos a la realidad»[48]. Efectivamente, ese engañoso talante es reconocido por el Orco en el momento en que despierta:

> A detenella quiso echar la mano,
> mas desapareció ligeramente
> el sueño, y la figura, y el tirano
> amor, cual ido el sol la luz presente,
> abraza en su lugar el aire en vano;
> testigos hace del dolor que siente,
> con voces dolorosas y gemidos,
> los valles más remotos y ascondidos (III, 49).

Hay en el despertar del Orco semejanzas con la Egloga II de Garcilaso, donde Albanio despierta desconcertado justamente cuando en sueños creía tocar la mano de Camila:

> ¿Es esto sueño, o ciertamente toco
> la blanca mano? ¡Ah, sueño, estás burlando!
> Yo estábate creyendo como loco.
> ¡Oh cuitado de mi! Tú vas volando
> con prestas alas por la ebúrnea puerta;
> yo quédome tendido aquí llorando (vv. 113-118).

Asimismo se halla en Garcilaso (Elegía I), y ha sido reseñada por Mercedes López Suárez en Virgilio, Ovidio, Dante, Petrarca, Ariosto, Herrera y Figueroa, «la imagen de tender la mano hacia el objeto deseado aparecido en el sueño, y la consecuencia de abrazar el aire»[49]. El brusco despertar en un punto de intensidad creciente aprovecha al máximo las posibilidades de la reticencia. Si la descripción explícita de los deleites eróticos no era rara en la tradición neolatina ni en la poesía francesa del siglo XVI, por regla general, observa Christopher Maurer, «el poeta español de los siglos XVI y XVII logra el efecto

---

[46] Fr. Lope de Barrientos, *Tratado del dormir*, op. cit., cap. 2, p. 44.

[47] Macrobio, *Commentarius ex Cicerone in Somnium Scipionis*, lib. I, cap. 3, en *Macrobe (Œuvres complètes)*, ed. de M. Mahul, París, Garnier, 1850, p. 13.

[48] Georgina Sabat, «A propósito de Sor Juana Inés de la Cruz...», *op. cit.*, p. 191.

[49] Mercedes López Suárez, *op. cit.*, pp. 422-423, en la glosa a unos versos de Figueroa («por asirla, las manos extendía [...] y Tirsi abraza el viento», p. 176), localiza el motivo en la *Eneida* (II), las *Heroidas* (Ariadna), la *Divina Comedia* (Infierno), el soneto CCXII del *Cancionero* de Petrarca, el *Orlando furioso* (X) y Herrera («tres veces abrazando el aire en vano»). Nótese la semejanza entre el verso de Herrera y el de Barahona «abraza en su lugar el aire en vano».

erótico de otra manera: con frecuencia suprime cualquier descripción directa de los deleites del sueño y son únicamente los *efectos* del sueño —e.g. el deseo vehemente de seguir soñando o de volver a soñar— los que dejan ver la intensidad del placer que ha experimentado»[50]. Por otra parte, la teoría de las pasiones facilita una explicación plausible para esta interrupción del sueño amoroso «por instigación de los sentidos, es decir, del deseo (o perturbación del alma, recordando la definición bembiana)»[51]. Juan de Iarava, médico como Barahona, autor de unos *Problemas o Preguntas problemáticas* publicados en 1544, refería «la circunstancia de que pocas veces aparezca la imagen del enamorado en sueños, porque al estar conmovidos ante su presencia, no pueden fijarla»[52].

En los elogios al sueño como reposo de los trabajos, apartamiento de la vanidad del mundo y preparación a la muerte, despertar es frustrante porque trae consigo la pérdida de la serenidad contemplativa[53]. En el sueño erótico, «la intensidad del placer corta el hilo del sueño y trae el desengaño. «Quebró mi sueño el gozo», escribe Lomas Cantoral, y antes de él Boscán había escrito: «Dulce placer, aunque me importunaba, / que alguna vez llegaba a despertarme». Cobrar conciencia del goce es despertar y desengañarse»[54]. Para el Orco, ante quien se desvanece la visión amorosa a causa de su misma emoción, el desengaño del sueño adquiere además un tinte trágico: Angélica le detesta y nunca ha de corresponder al amor de un ser tan desemejado[55]. Paradoja de su alumbramiento a una nueva vida, el amor que humaniza al monstruo y lo transforma en cautivo de su prisionera («amor bien claro, / que en el horrible pecho iba poniendo / humano sentimiento, igual reparo, / por arte fue tal forma introduciendo / cual suele darle el fuego al hierro avaro, / y, tras amor, metió en el bruto seso / razón, en tanto es más que un libre un preso», III, 56), marca el cumplimiento de la profecía y desencadena su muerte a manos de Zenagrio.

---

[50] Christopher Maurer, «"Soñé que te... ¿Dirélo?" El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 149-167, para la cita p. 156.

[51] M. López Suárez, *op. cit.*, p. 422. *Cf.* Pietro Bembo, *Gli Asolani. Los Asolanos (texto italiano y versión castellana de 1551)*, ed. de josé María Reyes Cano, Barcelona, Bosch, 1990, pp. 133 y 135.

[52] Carmen Simón, «El erotismo en los libros científicos», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 289-295, para la cita p. 290. Dicha conmoción espiritual ante la imagen de la amada provoca el característico insomnio de los enamorados; Lara Garrido, en nota al canto III, 49 de *Las lágrimas de Angélica*, recoge un comentario de Herrera al respecto (*op. cit.*, p. 193).

[53] «¡Oh dulce sueño, dulce acertamiento! / ¡Oh dulce descansar del día cansado! / Bien dicen que a la muerte es comparado / el hombre que en él baña el sentimiento. / ¡Oh dulce reposar, do el pensamiento / el premio recibió del mal pasado, / si no cortara el hilo mi cuidado / y volviera más fuerte mi tormento!», escribe Jerónimo de Lomas Cantoral, en *Poesía de la Edad de Oro. I, Renacimiento*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1988, pp. 178-179.

[54] C. Maurer, *op. cit.*, p. 164.

[55] «La semejanza engendra amor. [...] Por tanto, esta semejanza que me empuja a amarte, también te fuerza a amarme», Ficino, *De amore*, *op. cit.*, II, cap. 8, p. 45.

El destinatario en los sonetos morales de Quevedo

Antonio Azaustre Galiana
Universidad de Santiago de Compostela

Este trabajo estudia un recurso de considerable importancia en los sonetos morales de Quevedo: la *apostrophe* o apelación a un destinatario textual. Con particularidades derivadas de los diferentes temas y fuentes de sus sonetos, es éste un rasgo cuya presencia destaca en todos ellos. Intentaré precisar cómo construye Quevedo esas apelaciones, y qué finalidades textuales persigue con ellas, centrándome ahora en el marco de sus sonetos morales.

La *apostrophe* arrastra una antigua tradición de modelos literarios y de disciplinas que han codificado su uso y efectos. Así, es muy frecuente en autores clásicos de probada influencia en Quevedo: Estacio, Persio, Juvenal, Marcial. En cuanto a sus características, la retórica ofrece una base de consulta insustituible. Dentro de las figuras frente al público, y salvando las diferencias entre el marco judicial y el literario, la *apostrophe* define perfectamente la apelación que aquí estudio:

> La apostrophe consiste en «apartarse» del público normal (los jueces) y dirigir la palabra a otro segundo público elegido por el orador de manera sorprendente. Ello tiene sobre el público normal un efecto patético, pues constituye en el orador la expresión de un *pathos* que no puede canalizarse por los cauces normales de comunicación entre orador y público.[1]

La *apostrophe* establece, pues, una conexión apelativa suplementaria en relación con la existente entre el orador y el público, escritor y lectores. Cuando analizan la actuación particular de este recurso en el ámbito literario, las retóricas señalan que el dirigir la palabra a alguien presente en la narración es un recurso al servicio de la *evidentia*, esto

[1] Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, trad. de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1983. Citaré indicando el parágrafo, *cf.* Lausberg 762.

es, que hace más real para el lector lo que se está contando[2]. En mi opinión, los sonetos de Quevedo muestran un uso de este recurso donde se perciben con claridad estas características, y que sirve para dibujar casos concretos que manifiestan de una forma más real y evidente los diversos contenidos de los sonetos quevedianos.

Todo ello está en íntima conexión con el asunto de los poemas ahora analizados. Un poema moral y, en general, una obra de literatura moral, intentan transmitir una enseñanza a sus lectores e influir en su conducta. Este propósito hace que cobren gran importancia los mecanismos de influencia en el destinatario. Figuras literarias como el paralelismo en *isocolon* o la anáfora actúan en los poemas y prosa doctrinales, reiterando en los oídos del lector el contenido que se pretende transmitir. Creo que la *apostrophe* ayuda también a la mejor transmisión del mensaje moral: en los sonetos morales de Quevedo donde aparece este recurso, el lector contempla un texto donde alguien amonesta o aconseja a otro con respecto a una conducta. Dicho lector ha de extraer las consecuencias de este caso concreto que se le ha puesto ante los ojos: he aquí la conexión que la retórica establece entre la *apostrophe* y la *evidentia*. La eficacia expresiva que proporciona el escuchar una queja o consejo directos, superan a las de un poema donde la cuestión moral se abordase como una reflexión de carácter teórico.

En su vertiente moral, Quevedo es un escritor no excesivamente inclinado a las disquisiciones teóricas o los argumentos de complejo desarrollo intelectual. Prefiere una moralización que persuada por la vía afectiva, grabándose en el ánimo del lector[3]. La frecuencia de la *apostrophe* en su lengua poética se corresponde muy bien con esa intención. Por otra parte, el caso moral concreto que la *apostrophe* coloca ante nuestros ojos coincide con la esencia del soneto moral:

> Partamos de la base de que lo básico en el soneto moral sería que «alguien persuada a alguien de algo», o bien que «alguien exhorte a alguien de algo». Naturalmente ese «algo», a su vez, una predicación compleja, ofrecerá sin duda las subclases esenciales del soneto moral.[4]

Finalmente, no debemos olvidar el marco textual en el que estudio la *apostrophe*: el soneto. Se trata de una estrofa cuya rígida disposición plantea no pocos inconvenientes al poeta, pero que al mismo tiempo puede «volverse sobre sí misma», ofreciendo ricas posibilidades constructivas: Quevedo las aprovechó, y la *apostrophe* es un buen ejemplo de ello.

---

[2] *Cf.* Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. y trad. inglesa de H. E. Butler, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963, (*cf.* IX.II.38); Aquila Romanus, *Aquilae Romani de figuris sententiarum et elocutionis liber*, en Halm, Carolus, *Rhetores Latini Minores*, Lipsiae, Teubner, 1863 (*cf.* parágrafo 9); *cf.* también Lausberg 763 y 816.

[3] *Cf.* Francisco de Quevedo, *Virtud militante*, ed. de Alfonso Rey, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, *cf.* pp. 311-313; Antonio Azaustre Galiana, «La amplificación en *Virtud militante*, de Francisco de Quevedo», en *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Universidad de Santiago de Compostela, 1991, vol II, pp. 417-432.

[4] Antonio García Berrio, «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el «carpe diem»», *Dispositio*, III, nº 9, 1978, pp. 243-293. Cita en p. 260.

DISTRIBUCIÓN ESTRÓFICA DE LA *APOSTROPHE*

Dos cuartetos y dos tercetos; salvo casos particulares, esos son los límites que constriñen al autor de sonetos y que, de acuerdo con su mayor o menor arte, pueden convertirse en puertas abiertas a sugerentes efectos textuales. En este sentido, el aprovechamiento de la cesura estrófica que divide el soneto en cuartetos y tercetos ha sido una constante en la estructuración de su contenido. Teniendo en cuenta esta importante conexión entre disposición estrófica y desarrollo del significado (lo que ha venido denominándose estructura interna del soneto[5]), intentaré sistematizar los distintos esquemas de construcción de la *apostrophe* en los sonetos morales de Quevedo.

La primera gran división es la establecida entre los sonetos con destinatario expreso en el texto y los que carecen del mismo. En el primer grupo se hallan 76 sonetos morales: en ellos, la apelación al destinatario se manifiesta por la presencia de marcas verbales y/o pronominales, amén de su mención en vocativo. Los 17 sonetos restantes carecen de este destinatario en segunda persona[6].

---

[5] No es el objeto de este trabajo profundizar en aspectos concernientes a la estructura del soneto. No obstante, conviene señalar cómo suele distinguirse la estructura externa y la interna: la primera analiza aspectos referentes al número de versos y organización estrófica, con su evolución y variantes; la segunda aborda una posible organización interna que coincide con la expresión del pensamiento a lo largo del poema. Esta estructura interna suele oscilar entre un modelo dual que aprovecha la frontera entre cuartetos y tercetos, y otro intensivo que acumula ideas sobre un tema hasta desembocar en una conclusión final, a menudo inesperada. Muchos son los estudios dedicados a estos aspectos. Sin ánimo de agotar su nómina, señalo sólo algunos de ellos: Rudolph Baehr, *Manual de versificación española*, trad. de K. Wagner y Francisco López Estrada, Madrid, Gredos, 1981, *cf.* p. 390; Harald Frike, *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*, München, C. H. Beck, 1981, *cf.* pp. 150-151; Paul Jr. Fussell, *Poetic Meter and Poetic Form*, New York, Random House, 1965, *cf.* pp. 113-133; Antonio García Berrio, «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*», *Dispositio*, III, nº 9, 1978, pp. 243-293; Antonio García Berrio, «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico», *RFE*, LX, 1978-1980, pp. 23-157; Antonio García Berrio, «Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo», en *Homenaje a Quevedo*, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 261-293; François Jost, «Modes et modulations d'un genre: le sonnet», en *Actes du VI Congrès de Littérature Comparée*, Bordeaux, 1970, Stuttgart, E. Bieber, 1975, pp. 65-78 (*cf.* pp. 70-77); Christopher Kleinhenz, *The Early Italian Sonnet: the First Century (1220-1321)*, Lecce, Milella, 1986; Walter Mönch, *Das Sonett: Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, Kerle, 1955; Walter Mönch, «El soneto europeo», trad. de Gerardo Moldenhauer y María de los Angeles Schlumpp, *Estudios germánicos*, Boletín 10, Universidad de Buenos Aires, 1953, pp. 112-128; Elías L. Rivers, «Hacia la sintaxis del soneto», en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, vol III, Madrid, Gredos, 1973, pp. 225-233; Clive Scott, «The Limits of the Sonnet: Towards a Proper Contemporary Approach», *Revue de la Littérature comparée*, L (1976), pp. 237-250; *The Sonnet in England and America. A Bibliography of Criticism*, compiled by Herbert S. Donow, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1982. Ya en el marco de los sonetos de Quevedo, la profesora Roig-Miranda ha distinguido cinco tipos de estructura interna: *cf.* Marie Roig-Miranda, *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989, *cf.* pp. 273-283 (tipología en p. 276).

[6] El *corpus* manejado comprende los 93 sonetos morales recogidos en su edición por José Manuel Blecua. Citaré por dicha edición, y aludiré a los textos no citados por su número en ella: Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 4 vols, 1969, 1970, 1971, 1981. Por razones de espacio, consigno sólo los sonetos que carecen de mención al destinatario: *cf.* nº 41, 52, 54, 68, 72, 73, 75, 84, 85, 95, 101, 102, 109, 112, 117, 126, 134. Ya muy avanzado este trabajo ha aparecido

Un 80% de los sonetos morales de Quevedo han preferido, pues, esta construcción apelativa, de amplia tradición clásica y probada eficacia retórica. En cuanto a su distribución estrófica, el análisis de los poemas arroja las siguientes modalidades principales.

En la mayoría de los casos, la apelación se prolonga a lo largo de todo el soneto mediante la presencia en el texto de marcas verbales y/o pronominales en todas las estrofas. Es, con mucho, el tipo de estructura apelativa preferido por Quevedo, ya que aparece en 43 de los 93 sonetos morales (un 46% del total de sonetos morales y un 57'3% de los sonetos morales con *apostrophe*). Posiblemente esta preferencia se deba a que dicho esquema es el que subraya de forma más intensa y constante la apelación y, por ello, el que consigue más directamente la eficacia que he mencionado[7]:

nº 49 Arroja las balanzas, sacra Astrea,
pues que tienen tu mano embarazada;
y si se mueven, tiemblan de tu espada:
que el peso y la igualdad no las menea.

No estás justificada, sino fea;
y, en vez de estar igual, estás armada;
feroz te ve la gente, no ajustada:
¿quieres que el tribunal batalla sea?

Ya militan las leyes y el derecho,
y te sirven de textos las heridas
que escribe nuestra sangre en nuestro pecho.

La Parca eres, fatal, para las vidas:
pues lo que hilaron otras has deshecho
y has vuelto las balanzas homicidas.

Un segundo grupo de poemas concentra la *apostrophe* a un lado de la cesura estrófica. Este tipo de estructura aparece en 17 sonetos, esto es, un 18% del total de sonetos morales y un 22'6% de los sonetos morales apelativos. A su vez, pueden distinguirse dos subtipos, según se efectúe la apelación en los cuartetos o en los tercetos.

La apelación en cuartetos abarca 9 sonetos muy claramente diferenciados[8], pues los tercetos desarrollan reflexiones generales del yo poético a propósito del caso particular expuesto en los cuartetos. El siguiente soneto puede servir como ejemplo:

---

publicada la edición crítica y anotada de la poesía moral de Quevedo, llevada a cabo por el profesor Alfonso Rey: Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, Madrid-Londres, Támesis, 1993.

[7] En los sonetos nº 71, 96, 104, 110 y 123, la *apostrophe* carece de reflejo textual en una de las cuatro estrofas. Sin embargo, puede afirmarse que se encuentra perfectamente insertada semántica y sintácticamente en la estructura apelativa general a todo el poema.

[8] *Cf.* nº 45, 46, 48, 87, 94, 107, 122, 130 y 132.

nº 48 Tú ya, ¡oh ministro!, afirma tu cuidado
en no injuriar al mísero y al fuerte;
cuando les quites oro y plata, advierte
que les dejas el hierro acicalado.

Dejas espada y lanza al desdichado,
y poder y razón para vencerte;
no sabe el pueblo ayuno temer muerte;
armas quedan al pueblo despojado.

Quien ve su perdición cierta, aborrece,
más que su perdición, la causa della;
y ésta, no aquélla, es más quien le enfurece.

Arma su desnudez y su querella
con desesperación, cuando le ofrece
venganza del rigor quien le atropella.

Se observa claramente cómo los tercetos deducen la consecuencia general del caso particular circunscrito a los cuartetos. En muchas ocasiones, el primer verso del terceto inicial muestra perfectamente ese carácter de recopilación que generaliza ejemplarmente: nº 45 *Sacrilegios pequeños se castigan*, nº 46 *Felices son y ricos los pecados*, nº 87 *Alma robusta en penas se examina*, nº 94 *El que, piadoso, desengaña amigos.*

La *apostrophe* en los tercetos individualiza con claridad un segundo subtipo. Es un grupo de poemas menos uniforme, pues así como los tercetos del grupo anterior se reservaban siempre para una reflexión general del yo, ahora los cuartetos expresan contenidos menos uniformes: reflexiones del yo poético (nº 59), el discurso directo de algún personaje (nº 82 y 91) o la narración de un ejemplo (nº 86)[9]:

nº 86 Desembaraza Júpiter la mano,
derrámanse las nubes sobre el suelo,
Euro se lleva el sol y borra el cielo
y en noche y en invierno ciega el llano;

tiembla, escondido en torres, el tirano,
y es su guarda, su muro y su recelo;

[9] A pesar de esta diversidad, todos los cuartetos comparten una estructura comunicativa diferente de la apelación: sintomática, dramática y narrativa, respectivamente. Utilizo estas denominaciones con el siguiente valor: los textos narrativos tratan realidades externas al emisor; los sintomáticos se centran en la expresión de sus sentimientos e ideas; los apelativos se dirigen a un destinatario. Más precisiones sobre estos aspectos en Antonio García Berrio, «Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo», en *Homenaje a Quevedo*, Universidad de Salamanca, 1982, p. 284. Han quedado fuera de este grupo de apelación en tercetos los poemas nº 83, 106 y 118; el primero presenta la apelación en las dos estrofas centrales; los otros dos, en las extremas. No parece que lleguen a constituir tipos relevantes de apelación en los sonetos morales de Quevedo.

y erizado temor le cuaja en yelo
cuando el rayo da música al villano.

¡Oh serena virtud! El que valiente
y animoso te sigue, en la mudanza
del desdén y el halago de la gente,

se pone más allá de donde alcanza
en vengativa luz la saña ardiente,
y no del miedo pende y la esperanza.

Por último, en 15 sonetos la mención explícita al destinatario se concentra en una sola palabra (vocativo), un verso o, a lo sumo, una estrofa. Su frecuencia es similar a la de la apelación concentrada en cuartetos y tercetos. En estos poemas, la *apostrophe* puede estar ubicada al comienzo, medio o final del soneto. En todos los casos funciona como un eje o punto de referencia sobre el que giran los contenidos del poema. No se trata aquí de mantener esa apelación a lo largo de todo el texto, ni tampoco de concentrarla en determinadas estrofas, aprovechando la división cuartetos/tercetos. Ahora, una sola mención apelativa «sostiene» todo el discurso del *yo* poético. Dentro de este comportamiento general, su efecto puntual y repentino presenta matices según el poema muestre la referencia apelativa al comienzo, en el medio o al final[10].

Cuando la *apostrophe* se reduce al último verso (nº 51) o estrofa (nº 47, 90, 108, 114), produce en la andadura del poema un giro que vuelca sobre la apelación las reflexiones del *yo* poético (nº 108, 114), su experiencia aleccionadora (nº 47), o una historia ejemplar (nº 51, 90). Su situación en el cierre del poema incrementa retóricamente su fuerza expresiva[11]:

nº 51 No agradan a Polycles los pecados
con el uso plebeyo repetidos,
ni delitos por otro introducidos:
sí los mayores, y por sí inventados.

---

[10] *Cf.* sonetos nº 47, 50, 51, 56, 66, 67, 90, 108, 111, 114, 120, 124, 127, 131. Ha quedado al margen de estas consideraciones el soneto 81, donde la apelación inicial es un mero apoyo para la presentación del discurso directo (*verba dicendi*).

[11] Múltiples son los tratados retóricos donde se constata la importancia de la posición de cierre en relación con la intensificación expresiva de la amplificación y la moción de afectos. Señalo algunos de ellos: Aristóteles, *Retórica*, ed. crítica y trad. española de Antonio Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971, *cf.* II.19.10-13; Cicerón, *De oratore*, ed. y trad. inglesa de E.W. Sutton, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976, *cf.* II.LXXXI.332; Cicerón, *De inventione*, ed. y trad. inglesa de H.M. Hubbell, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976, *cf.* I.LII.98; Cicerón, *Orator*, ed. y trad. inglesa de H. M. Hubbell, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1971, *cf.* XXXV.122 y XXXVI.127; Cicerón, *Partitiones oratoriae*, ed. y trad. inglesa de H. Rackham, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968, *cf.* VIII.27, XV.52 y XXXVIII.135; Demetrio, *Sobre el estilo*, trad. española de José García López, Madrid, Gredos, 1979, *cf.* II.39; Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. y trad. inglesa de H. E. Butler, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963, *cf.* VI.I.51 y IX.IV.29; Lausberg, *op. cit.*, 257.3, 436 y 451.

Cual si fueran virtud, los moderados
vicios Polycles tiene aborrecidos,
y los templadamente distraídos
yacen de su privanza desterrados.

De puro pecador, le son ingratos
los pecados tal vez, pues al pequeño
o desprecia, o le admite con recatos.

De vicios hace escrupuloso empeño;
ni los quiere ordinarios ni baratos:
si tú le imitas, tú serás su dueño.

El efecto de lectura es el contrario cuando la *apostrophe* ocupa sólo la estrofa o verso inicial[12]: «se recuerda» una mención inicial que ha definido como apelativo un texto que parece haber derivado posteriormente hacia la propia expresión del *yo* poético.

Dentro de esta mención inicial, y compartiendo sus rasgos generales, los sonetos nº 67, 120 y 127 presentan cierta uniformidad por el hecho de que dicha apelación constituye un apoyo que «pone delante de los ojos» (*evidentia*, Lausberg 763 y 816) la descripción de un objeto o situación de consecuencias moralmente aleccionadoras. La *apostrophe* se concreta así en verbos de visión («¿miras?, ¿ves?, ve»); después, el *yo* poético se extiende en la pintura de esa realidad que ha presentado a su interlocutor. Esa doble manifestación de la *evidentia* (*apostrophe* y descripción visualizadora) tiene un claro efecto en el lector al hacer más viva la descripción del objeto[13]:

nº 120 ¿Miras la faz que al orbe fue segunda
y en el metal vivió rica de honores
cómo, arrastrada, sigue los clamores,
en las maromas de la plebe inmunda?

No hay fragua que en sus miembros no los funda
en calderas, sartenes y asadores;
y aquel miedo y terror de los señores
sólo de humo en la cocina abunda.

El rostro que adoraron en Seyano,
despedazado en garfios es testigo
de la instabilidad del precio humano.

[12] En los sonetos nº 50, 56 y 111, la apelación ocupa toda la estrofa, formulando al destinatario una pregunta (nº 50, 111) o un consejo (nº 56); el resto del poema se extiende en reflexiones del *yo* o ejemplos que, por efecto de esa *apostrophe* inicial, se reintegran en la estructura apelativa del poema.

[13] Debe quedar claro que esa «pintura» puede aparecer también ligada a otros tipos de apelación: los sonetos nº 88, 106 y 123 la muestran con una *apostrophe* que se prolonga en todas las estrofas, con la misma finalidad de dar más vida a la descripción realizada.

Nadie le conoció, ni fue su amigo;
y sólo quien le infama de tirano
no acompañó el honor de su castigo.

Si tenemos en cuenta la importancia de la retórica en el estilo de la literatura del Siglo de Oro, no debe extrañarnos que sólo dos sonetos sitúen la *apostrophe* mínima en sus estrofas centrales (nº 124 y 131). Efectivamente, el comienzo y el final de los discursos y piezas literarias son las partes retóricamente más marcadas y, por consiguiente, aquellas en las que redoblan su influencia los recursos que repercuten en el ánimo del lector. La *apostrophe*, clara manifestación de la *evidentia*, no escapa a esta tendencia, y Quevedo, perfecto conocedor de la importancia retórica de comienzos y finales, tiende a situarla en ellos cuando la reduce a una sola estrofa o verso del soneto.

APOSTROPHE, DESTINATARIOS Y CONTENIDO MORAL

Hasta ahora he descrito el uso de la *apostrophe* en relación con la disposición estrófica del soneto. Confrontar las posibilidades estudiadas con el contenido moral dirigido al destinatario y con sus diferentes grados de concreción en los textos, ayudará a comprobar el perfecto aprovechamiento de este recurso en los sonetos morales de Quevedo.

En primer lugar, señalaré la conexión existente entre las diferentes posibilidades en la distribución estrófica de la *apostrophe* y el contenido moral de la apelación.

En este sentido, la mayoría de los sonetos con apelación prolongada encierran un contenido de crítica o consejo al destinatario. Varias razones contribuyen a explicar este hecho. Por una parte, el predominio de la crítica concuerda con el enfoque satírico-moral quevedesco, muy inclinado a fustigar las lacras sociales. No extraña, pues, el escaso número de sonetos con un mensaje laudatorio. Pero por otra parte, la crítica y el consejo suponen una presencia activa del destinatario (véase la frecuencia de verbos en imperativo), y ello concuerda muy bien con la gran fuerza expresiva de una apelación mantenida a lo largo de todas las estrofas. En consecuencia, esta apelación es mucho menos frecuente en sonetos donde el destinatario tiene una presencia más pasiva, a modo de receptor de la moralización: una *apostrophe* prolongada no se adecua tanto a esta menor significación del destinatario.

Por consiguiente, la apelación que mantiene una conexión constante con el destinatario se adapta mejor a la insistencia de la crítica o el consejo que a constituir un mero soporte para las reflexiones del *yo*; para este fin se prefiere la estructura apelativa mínima; por ello, 12 de los 15 sonetos con *apostrophe* mínima presentan un destinatario receptor pasivo de la lección moral. No se manifiesta ningún juicio sobre él, ni se le exhorta a adoptar actitud alguna. La brevedad en la apelación se corresponde, pues, con el escaso papel semántico del destinatario.

Una segunda muestra del rico uso quevediano de la *apostrophe* la proporciona el análisis de los distintos grados de concreción del destinatario.

En este sentido, son más frecuentes los sonetos morales que apelan a un destinatario concretado por su mención en nombre propio[14], frente a los que dirigen esa apelación a un *tú* indeterminado[15]. Varios factores se conjugan para explicar esta preferencia:

En primer lugar, el peso de una fuerte tradición latina de poemas dirigidos a destinatarios en no pocos casos reales. Ello se comprueba fácilmente revisando la poesía satírico-moral de autores como Horacio, Persio, Juvenal o Estacio, muy presentes en la génesis de la poesía moral de Quevedo.

Por otra parte, el alto grado de expresividad que consigue la *apostrophe* cuando se dirige a un nombre propio. Todo ello incide en la mayor eficacia de la lección moral si se presenta como una amonestación o consejo dirigidos a un *tú* concreto: si ese *tú* es, además, un individuo singularizado por la mención de su nombre, nos hallamos ante el grado máximo de particularización —y, por consiguiente, de eficacia— en la transmisión del contenido moral.

Estos dos grados de concreción del destinatario guardan una notable y coherente correspondencia con los diferentes modos de distribución estrófica de la *apostrophe*, y con el contenido de dicha apelación. Así, los sonetos dirigidos a un *tú* indeterminado coinciden en una proporción apreciable con un contenido de enseñanza y una *apostrophe* de mínima extensión estrófica. La menor fuerza del destinatario, mero soporte de la enseñanza moral, se corresponde así con una leve mención estrófica y una débil e indeterminada presencia textual.

En el polo contrario, los sonetos en los que se censura al destinatario prefieren identificarlo por su mención en nombre propio, buscando la asociación de intenciones morales más fuertes con esquemas apelativos también más concretos e intensos.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Tras este análisis, es momento de recapitular varias ideas:

En primer lugar, se ha constatado la importancia que en poesía moral tiene la influencia en el destinatario. La *apostrophe* aparece como uno de los recursos retóricos destinados a conseguirla: se trata de una de las varias manifestaciones de la *evidentia*; la apelación a un destinatario textual es un medio de hacer más viva la moralización, al presentarla a los ojos del lector como un caso concreto. Quevedo la utiliza con gran profusión en sus sonetos morales.

Dentro de esos poemas, se ha llevado a cabo una sistematización de las distintas formas de construir la apelación en relación con la disposición estrófica del soneto. Pueden distinguirse las siguientes modalidades:

a) Apelación mantenida explícitamente en todas las estrofas del soneto. Su mayor presencia textual la convierte en el subtipo de mayor fuerza expresiva. Es, además, la más frecuente: aparece en 43 sonetos.

---

[14] *Cf.* sonetos nº 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 57, 59, 63, 65, 66, 70, 71, 74, 76, 79, 81, 87, 91, 93, 94, 96, 100, 103, 104, 105, 106, 113, 114, 124, 125, 128, 131, 132.

[15] *Cf.* sonetos nº 51, 53, 55, 58, 60, 61, 62, 64, 67, 69, 77, 80, 82, 83, 88, 90, 97, 98, 99, 110, 111, 118, 120, 121, 122, 123, 130.

b) Apelación concentrada en cuartetos o tercetos: tiene como frontera la cesura estrófica, y comprende 17 sonetos. En el primero de los supuestos, los sonetos de Quevedo presentan una estructura bastante uniforme, pues suelen reservar los tercetos para una reflexión general a propósito del caso concreto expuesto en los cuartetos.

c) Apelación mínima: se reduce a un vocativo, un verso o, a lo sumo, una estrofa. En relación con la importancia retórica de comienzos y finales, aparece sobre todo en esas posiciones.

Una segunda vertiente permite precisar los tipos de destinatario a quien se dirige la apelación (nombre propio y *tú* indeterminado), y los contenidos básicos de éstas: crítica, consejo, enseñanza y, en menor medida, alabanza al destinatario. Del estudio conjunto de todos estos aspectos se desprenden varias constantes en el uso de la *apostrophe* en los sonetos morales de Quevedo:

1. El claro predominio de la crítica al destinatario: concuerda con el enfoque de la literatura satírico-moral de Quevedo, frecuentemente orientada a fustigar vicios y lacras sociales.

2. El predominio de sonetos dirigidos a destinatarios identificados por su mención en nombre propio. Por una parte, Quevedo sigue aquí conocidos modelos latinos; por otra, consigue el máximo grado de concreción en la *apostrophe* y, con él, su mayor eficacia.

3. La correspondencia entre determinados modos de distribución estrófica, contenidos morales y tipos de destinatario. Los distintos parámetros que he analizado en este sentido parecen apuntar que el uso quevediano de la *apostrophe* responde a una notable coherencia textual, que aprovecha al máximo sus posibilidades retóricas en relación con el marco del soneto.

El recorrido efectuado en estas páginas ha intentado mostrar cómo Quevedo parece haber empleado el recurso de la apelación al destinatario según unas determinadas coordenadas compositivas que he pretendido sistematizar y analizar en sus posibles causas y consecuencias. Si los resultados básicos se admiten, puede abrirse un campo de investigación en la necesidad de matizar algunos puntos que han de revisarse al abordar poemas morales con un molde estrófico diferente al soneto y, sobre todo, en el intento de indagar su validez para otros *corpus* de sonetos morales.

De lectores y lecturas: la *Respuesta* de Fr. Tomás Quixada en *El pelegrino curioso* de Bartolomé de Villalba

Victoria Campo
Instituto de Lexicografía - Real Academia Española

Bartolomé de Villalba, escritor valenciano de la segunda mitad del s. XVI, tuvo poca fortuna con su interesante y escasa obra, pues no conoció las honras de la imprenta en su tiempo. Es autor de dos cartas a Felipe III; de 1598, la primera es un a modo de *regimine principum*, a través del cual aconseja al nuevo rey en materia de gobierno[1]. De más interés es la segunda o *Apuntamientos contra la Premática de los pobres* (1599), que introduce a Villalba en el debate áureo sobre la pobreza con posturas afines a las de fr. Domingo de Soto, y donde expone, desde una concepción medievalista de la pobreza, sus razones contra el *Amparo de pobres* de C. Pérez de Herrera que había aparecido un año antes[2]. Debió escribir una perdida traducción del *Spill* de Jaume Roig antes de 1577[3] y

[1] Ambas cartas forman parte del *Epistolario Real* del Archivo Histórico Nacional (ms. 11208) y fueron publicadas por J. Mª Pérez y Martín, *Cartas del «Doncel de Xérica» al Rey Felipe III, con un estudio bio-bibliográfico*, Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1922, pp. 243-359. De la carta de 1598 existe copia en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura ms. 1092, *vid. Inventario general de los manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Mº de Educación Nacional (luego Mº de Cultura), 1953-89, 12 ts., t. III, p. 305.

[2] Sobre este importante debate del Siglo de Oro puede verse la introducción de Michel Cavillac al *Amparo de pobres* de C. Pérez de Herrera, Madrid, Clásicos Castellanos, 1975, pp. IX-CCIV. Es interesante también la comparación que Monique Joly establece entre nuestro autor y Mateo Alemán en *La bourle & son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, Toulouse, Université, 1986, pp. 362 y ss.

[3] Así se desprende de la licencia eclesiástica de *El pelegrino curioso*, fechada en 1577, *vid.* el ms. 84 de la Biblioteca de Santa Cruz, f. 34v.

alguna composición poética de menos vuelos[4]. Pero de sus obras, la que presenta un mayor interés es *El pelegrino curioso y grandezas de España*. Apenas conocida y estudiada, se ha conservado la obra en un manuscrito autógrafo del s. XVI de la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid[5]. Pese a contar con las oportunas licencia y aprobación eclesiásticas, la obra permaneció inédita hasta el siglo pasado en que se imprimió de la mano de Pascual de Gayangos, única edición hasta el momento[6].

De los veinte libros de *El pelegrino curioso* sólo se conservan ocho, los que constituyen la *Primera parte* de las tres en que fue repartida la obra. De la existencia de los restantes dan fe las licencias eclesiásticas y una «tabla» del argumento de todos los libros, por el que sabemos el itinerario completo del viaje y algunos de los asuntos tratados por el autor al hilo del mismo[7]. Por lo que se puede deducir de esas informaciones lo perdido debió de ser el doble de lo conservado[8].

La obra, que se terminó de escribir en 1577 según el colofón del manuscrito[9], presenta cierta dificultad en cuanto a su clasificación genérica. El libro parece ser el fruto de un viaje real que emprendió Villalba por España y Portugal entre 1573 y 1576, según puede arriesgarse a partir de algunas fechas internas del texto y de algunos documentos

---

[4] Se ha atribuido a Villalba el romance «Acauaua el rey Fernando ... poniendo fin a sus quejas», que se encuentra en el ms. 2856 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 83vb-84rb, *vid. Inventario general*, ob. cit., t. IX, p. 28, y también M. Serrano y Sanz, «Un cancionero de la Biblioteca Nacional», *RABM*, 4, 1900, pp. 577-98, en particular p. 591. De este romance se conocen cuatro versiones, recogidas en distintos lugares, *vid.* A. Rodríguez-Moñino, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970, nº 1149 y *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*, Madrid, Castalia, 1973-78, 4 vols., vol. II, p. 288 y vol. IV, p. 24.

[5] Se trata del ya mencionado ms. 84 (*olim* 161): 1 hoja de guarda + I + 401 ff., 235 X 170, encuadernado en pergamino. Para una descripción más detallada, *vid.* Mª de las Nieves Alonso Cortés, *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca de Santa Cruz*, Valladolid, Universidad, 1976, pp. 80-81. En la Biblioteca Universitaria de Oviedo existe una copia manuscrita (ms. 224, *olim* 134) del siglo pasado, si bien sólo transcribe los dos primeros libros. Citaremos los pasajes de la obra por el ms. 84 aquí mencionado.

[6] Bartolomé de Villalba y Estaña, *El pelegrino curioso y grandezas de España*, ed. de Pascual de Gayangos, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886-89, 2 vols. Por nuestra parte esperamos llenar este vacío con la edición que de la obra preparamos en la actualidad y que es objeto de nuestra Tesis doctoral.

[7] Así, por ejemplo, la pérdida del primer libro de la *Tercera parte* hacía lamentarse a Monique Joly: «... une discussion sur les femmes, dont le texte paraît malheureusement à jamais perdu, était annoncé au sommaire du Livre XVIII du *Peregrino curioso* de Bartholomé de Villalba y Estaña (1577), qui était le premier des trois livres consacrés à la couronne d'Aragon (*Introdúcese una questión sobre decir mal y bien de mujeres al tiempo que don Miguel de Urrea detuvo al Peregrino en Villanueva*)», *vid.* «Du remariage des veuves: à propos d'un étrange épisode du *Guzmán*», en A. Redondo ed., *Amours légitimes. Amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, París, Publicaciones de la Sorbona, 1985, pp. 327-339, en particular, p. 334, n. 19.

[8] Cabe suponer, aunque sólo sea hipotéticamente, que dada la relación de Villalba con los aprobadores de la obra y teniendo en mente la redacción inmediata del resto de su viaje, el autor pudo pedir aprobación para los veinte libros, habiendo escrito sólo ocho, para después, por razones desconocidas, no llegar nunca a escribir los restantes. Para las relaciones de Villalba y los aprobadores, *vid.* J. Mª Pérez y Martín, ob. cit., pp. 365, 366, 368, 398, 401 y 407, donde se publican diversos documentos relacionados con Villalba.

[9] «Fue acabado de componer en Sta. Mª de Pradas, año de 1577», *vid.* f. 382r.

notariales referentes a nuestro autor[10]. Sin embargo, Villalba no presenta su obra como una crónica de viaje, sino que sus pretensiones son más literarias, por lo que se vale de la ficción, al utilizar, por ejemplo y entre otras cosas, la tercera persona y no la primera, habitual en este tipo de relatos. No obstante, a veces el narrador se confunde con el protagonista, haciendo el relato más atractivo al lector, a quien se transfiere la experiencia narrada de una manera más verosímil[11].

Desde esa perspectiva, el libro presenta el mismo interés que cualquiera de las obras que narran un itinerario por la península, en este caso una peregrinación[12]. Evidentemente, la descripción de los lugares que recorre el peregrino es una constante de la obra, lo que llevó a Gayangos a relacionarla con otras muy dispares, poniendo de manifiesto la dificultad aludida de clasificar la obra, pues poco tiene ésta que ver con *El peregrino en su patria* de Lope o con el épico *Peregrino indiano* de Saavedra[13]. De esa dificultad se hacía eco M. Serrano y Sanz, quien consideraba la obra como «eslabón que enlaza el género autobiográfico con la novela» señalando en ella una «mezcla de realidad y ficción»[14]. En el mismo sentido, J. Fradejas Lebrero describía la obra como una «mezcla de memorias, libro de viajes y novela, donde la realidad y la ficción se mezclan», poniéndola en relación con las obras de L. M. Sículo *De las cosas memorables de España* y de Pedro de Medina el *Libro de las grandezas de España*[15]. Por su parte, A. Navarro González la singularizaba frente a otros libros de viajes por su motivación al considerarla como «el primer libro español de viaje por España, realizado no por prácticos fines históricos, científicos, económicos o de exaltación regia o patria, sino, como el mismo autor confiesa, por anhelo de "saciar su ánimo de ver"», convirtiéndose en un «precedente interesantísimo, a la vez, de los cultos relatos de viajes de los "Ilustrados" del siglo XVIII»[16].

Pero fue A. Rodríguez-Moñino quien apuntó la riqueza de nuestra obra al señalar que «entretejida de verso y prosa, nos ofrece la obra de Villalba, al lado de excelentes

---

[10] Al menos podemos precisar que el recorrido correspondiente a la *Primera parte*, es decir, a los ocho libros conservados, tuvo lugar en 1573, porque el protagonista, trasunto del autor, «asistió a la jura del príncipe D. Fernando, hijo del rey Felipe II, por príncipe de Castilla» en Madrid, y en Portugal «había presenciado la ceremonia de armar caballero (...) a don Antonio de Portugal», pasajes que se encuentran respectivamente al principio y al final de esta parte y que tuvieron lugar realmente en ese año de 1573, *vid.* para todos estos aspectos la biografía de Villalba de J. Mª Pérez y Martín, ob. cit., pp. 51-76.

[11] M. Á. Pérez Priego puso de manifiesto éste y otros aspectos característicos de los libros de viajes medievales, *vid.* «Estudio literario de los libros de viajes medievales», *Epos*, 1, 1984, pp. 217-238.

[12] Como tal es recogido en las grandes bibliografías sobre viajes por España y Portugal. Hace el nº 35 en la recopilación de R. Foulché-Delbosc, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, introd. de Ramón Alba, Madrid, Julio Ollero Editor, 1991 (reimpresión facsimilar de la primera edición, Paris, H. Welter, 1896); y figura en la página 294 del primer volumen de la monumental obra de A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*, Roma y Florencia, Reale Accademia d'Italia, 1942-79, 4 vols.

[13] *Vid.* la introducción de Pascual de Gayangos al primer volumen de *El pelegrino curioso*, ed. cit., p. VI.

[14] *Vid. Autobiografías y memorias*, Madrid, NBAE, II, 1905, p. LXXXVII.

[15] *Vid. Novela corta en el siglo XVI*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985, 2 vols., vol. I, p. 99.

[16] *Vid.* «España vista y visitada por los españoles del siglo XVI», *Dicenda*, 6, 1987, pp. 307-312, en particular pp. 311-12.

descripciones de paisaje, curiosísimas especies de todo género», llamando la atención sobre el hecho de que Villalba recoge «antes que ningún otro, algunos textos folclóricos»[17]. Porque, claro, Villalba tiene que «distraer» al lector a lo largo del itinerario, y para ello introduce narraciones y composiciones poéticas de gran importancia literaria; por poner sólo un ejemplo, la obra incorpora uno de los primeros testimonios escritos de la *Historia de los amantes de Teruel*, anterior a las obras de Yagüe de Salas o Rey de Artieda. Tanto en verso como en prosa, episodios folclóricos, literarios e históricos jalonan el itinerario geográfico de la obra, siendo, en ocasiones, verdaderas novelas cortas al estilo italiano[18], que, a medida que avanza la obra, son más numerosas, lo que hace, ya lo apuntó Serrano y Sanz, que *El pelegrino* vaya «tomando cada vez más aspecto de novela»[19]. En este sentido, Françoise Crémoux define la obra como «une espèce de somme fictionnelle de tous les pèlerinages d'Espagne», en alusión a la configuración literaria del texto[20].

Pero no vamos a profundizar sobre la naturaleza de la obra pues no es el objeto de este trabajo, si bien baste lo apuntado para situarla en el panorama de la literatura áurea y tener una idea del tipo de obra en la que se inserta la pieza de la que nos vamos a ocupar aquí.

Al frente de su obra, Villalba ha colocado la «Consulta» que hizo con Tomás Quixada, fraile premonstratense, sobre la idoneidad de imprimir su *Pelegrino*, teniendo en cuenta las seguras críticas que éste recibiría de los lectores o, al menos, de una parte concreta de ellos: los «murmuradores». A esa «Consulta» le sigue la *Respuesta* del fraile, que es, como su autor la llama, un *catálogo* en octavas, donde pasa revista a la opinión que el «vulgo maldiciente» tenía sobre casi trescientas obras que circulaban por España en la segunda mitad del s. XVI.

Pero ¿quién fue Tomás Quixada y cuándo escribió la *Respuesta*? En el encabezamiento se dice que estaba «presentado» en Teología y que era «presidente de Nuestra Señora de Belpuig de las Avellanas de la Orden Premonstré» (f. 9r)[21]. Efectivamente, Quixada fue presidente de dicho monasterio, situado en Urgel, durante los

---

[17] *Vid.* «Extremadura en el siglo XVI. Noticias de viajeros y geográfos (1495-1699)», *Revista de Estudios Extremeños*, 8, 1952, pp. 281-376, y su continuación en el nº 10, 1954, pp. 329-411; las citas en el primer volumen, pp. 287-88.

[18] J. Fradejas Lebrero ha editado y estudiado las fuentes de tres de estas novelitas en *Novela corta*, ob. cit. *Vid.* también Caroline B. Bourland, «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan literature», *RHi*, 12, 1905, pp. 1-232, en especial, pp. 99-114.

[19] *Vid. Autobiografías*, ob. cit., p. LXXXVIII.

[20] Françoise Cremoux se ha acercado a la obra en algunos de sus trabajos, *vid.* «Le pélerin au XVI^e siècle: visages de l'autre accepté et refusé», en *Les représentations de l'autre dans l'espace ibérique et ibéro-americain (perspective synchronique)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991, pp. 107-119, en especial p. 110; y también «Le corps du pèlerin comme métaphore spirituelle dans les récits de pèlerinages et de miracles», en *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Du corps métaphorique aux métaphores corporelles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 191-202, en particular pp. 193-95.

[21] Curioso el error de Gayangos quien al editar la *Respuesta* ha transcrito «presentado en sacra teología y Presidente de risas de Bel Puig de las Avellanas».

años de 1579 a 1582[22]. Por lo demás, es lógico pensar que la *Respuesta* fue escrita después de 1577, año en que Villalba terminó *El pelegrino*, y, aunque la mayoría de las obras citadas tuvieron ediciones anteriores a 1577, hay otras que se imprimieron con posterioridad a esa fecha. Del detenido estudio bibliográfico de cada una de ellas se podrá concluir con mayor precisión una fecha para la composición de esta pieza, pero podemos situarla entre los años de 1578 y 1582.

Quixada recomienda a Villalba la publicación de su obra, porque «verás mil sabios compañeros, / no es bien queden tus libros los postreros» (f. 10r), aludiendo a envidiosos y detractores, como es frecuente en prólogos y preliminares. Así, aunque muchas de las opiniones de las que Quixada se hace eco no son prueba fidedigna de la opinión generalizada sobre determinadas obras, puesto que sólo pretende recoger en sus octavas las murmuraciones de los maledicientes[23], sí es cierto que esta obrita puede contribuir al conocimiento de los lectores y sus lecturas en el s. XVI. En este sentido, ha sido prácticamente desaprovechada por la crítica hasta el momento, si bien algunos estudiosos han buscado en ella datos en que apoyar sus afirmaciones. Así, entre otros, Maxime Chevalier utilizaba las octavas de Quixada como testimonio del recibimiento de *La Araucana*, la *Celestina* y el *Lazarillo*[24]. También al tratar sobre el *Lazarillo*, A. del Monte tenía en cuenta las palabras de Quixada[25], y tanto E. Carilla como M. Á. Teijeiro utilizan en apoyo de sus investigaciones sobre la novela bizantina en España el testimonio de la *Respuesta*[26], del mismo modo que E. Asensio, al prologar el *Cancionero* de Juan de Molina, apunta el juicio negativo que la *Descripción de Galicia*, del mismo autor, mereció a sus contemporáneos según el testimonio de Quixada[27].

Por otra parte, la *Respuesta* aporta también información en el terreno de los lectores: ¿qué leía un clérigo en la Cataluña de finales de siglo? Veámoslo.

Quixada deja claro, primeramente, que sólo se ocupará de las obras que considera "*actuales*": «Dexo la ropa vieja de aquel tiempo, / *Prouerbios* del Marqués de Santillana, / que por sólo en virtud pasar su tiempo / versificauan con la vena llana» (f. 10v). No se ocupará tampoco de los «suppremos poetas», porque «Arbolanche los ha ya disfamado / que por vías calladas y indirectas / sus herrores o culpas a sacado» (f. 10v). Efectivamente, en *Las Abidas* Arbolanche señala maliciosamente, por «vías calladas y indirectas», es decir, con insinuaciones y reticencias, los defectos de autores como Dante,

---

[22] *Vid.* N. Backmund, «Los abades trienales de la congregación premonstratense en España», *Hispania sacra*, 11, 1958, pp. 427-78, en especial p. 466.

[23] No otra cosa ocurre con la opinión recogida sobre la traducción de Jerónimo de Urrea del *Orlando furioso* de Ariosto, *vid.* Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence de «Roland furieux»*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-americaines de l'Université de Bordeaux, 1966, p. 76, n. 45.

[24] *Vid. Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, pp. 127, 151 y 178.

[25] *Vid. Itinerario de la novela picaresca española* (1957), Barcelona, Lumen, 1971, pp. 24-5.

[26] *Vid.* E. Carilla, «La novela bizantina en España», *RFE*, 49, 1966, pp. 275-87, en particular pp. 276-79, y M. Á. Teijeiro, *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988, pp. 56-7.

[27] *Vid.* Juan de Molina, *Cancionero*, Valencia, Castalia, 1952, p. XXIII.

Petrarca o Ariosto, de los que Quixada se ocupará sólo a través de sus traductores[28]. En cualquier caso, no podemos dejar de señalar ciertas concomitancias entre nuestra obrita y las octavas de Arbolanche, del mismo modo que ambas recuerdan, de alguna manera, la *Epístola a Juan de Velasco* de Cristóbal de Mesa[29] o el canto XXXVIII del *Carlo famoso* de Luis Zapata, entre otras obras que revisan autores y textos.

No hay aquí espacio ni tiempo más que para mencionar algunas de las obras aludidas por Quixada. El primer apartado lo dedica a los libros de devoción y teología, haciéndose eco de las críticas que recibieron Martín de Azpilcueta, fray Luis de Granada o fr. Diego de Estella, al que acusaron de «trasladar» su latín en la *Vanidad del mundo*[30]. También se lleva su parte fr. Alonso de Horozco por la «teología algo ordinaria» de su *Catecismo*. No gustó el diálogo de *La presunción del hombre* del doctor Francisco de Ávila[31] y hubo «mil disensiones / sobre aquel *Audi filia*» famoso[32]. Entre los autores prohibidos, además de Savonarola y Jarava, se menciona a López de Segura y su *Libro de instrucción christiana*, y, como cabía esperar, a Vives y su *Introducción a la sabiduría*. A fr. Gabriel de Toro y su *Misericordia divina y humana* se le critica por ser «prédica de aldea», y no se escapó de las murmuraciones el *Espejo de santos religiosos*, llamado *El deseoso*, conocido tratado que gozó de numerosas ediciones[33]. Y para terminar, la *Caballería cristiana* de fr. Jaime de Alcalá fue acusada de poca elevación y llaneza, cuando el libro fue escrito, precisamente, para distraer al «vulgo» de la lectura de los libros de caballería[34].

Después de este tipo de obras, «va el auctor desta carta prouando quán más lapidados son los poetas que los otros auctores» (f. 15v). En esa «nómina» hay una buena muestra de la épica culta del s. XVI, lo que no es extraño pues conoció un desarrollo extraordinario en la segunda mitad del siglo[35]. Así, se hace patente la importancia que las

---

[28] *Vid.* Jerónimo de Arbolanche, *Las Abidas*, ed. facsimilar y estudio de F. González Ollé, Madrid, CSIC, 1969-72, 2 vols. Mª Rosa Lida tachaba de ruines copleros tanto a Villalba como a Quixada al recoger la crítica que éste último hiciera de *Las Abidas*, *vid.* «Dido y su defensa en la literatura española: adiciones», *RFH*, 5, 1943, pp. 45-56, en particular p. 49.

[29] *Vid.* Antonio Rodríguez-Moñino, «Bibliografía de Christóbal de Mesa (1561-1633)», *El Criticón. Papel volante de letras y libros, continuación del fundado por B.J. Gallardo*, II (1935), pp. 33-50, donde se edita la *Epístola*.

[30] Para una bibliografía completa sobre la obra y el autor, *vid.* Manuel de Castro, «Bibliografía de las bibliografías franciscanas españolas e hisparonamericanas», *AIA*, 41, 1981, 3-222.

[31] Se refiere a los *Diálogos en que se trata de quitar la presunción y brío al hombre a quien el favor y prosperidad del mundo tienen vanaglorioso y soberbio*, Alcalá, Juan de Lequerica, 1576; *vid.* Jacqueline Ferreras, *Les dialogues espagnoles du XVIe siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Paris, Didier, 1985.

[32] Se trata de la obra de Juan de Ávila *Avisos y reglas cristianas sobre el verso «Audi filia»*. Sobre los problemas textuales de esta obra *vid.* Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 199-200, y la bibliografía que aporta M. Bataillon, *Erasmo y España* (1937), Madrid, FCE, 1991, p. 714, n. 31.

[33] *Vid.* el trabajo de Francisco López Estrada, *Notas sobre la espiritualidad española de los Siglos de Oro. Estudio del tratado llamado «El deseoso»*, Sevilla, Universidad, 1972.

[34] Alcalá, Juan de Villanueva, 1570.

[35] *Vid.* Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968, y M. Chevalier, *Lectura y lectores*, ob. cit., pp. 104-137. Para la recepción del resto de la poesía culta en el s. XVI, *vid.* Víctor

traducciones de Ariosto tuvieron en España, pues el fraile ve «quistiones delicadas / sobre quién más peruierte al Ariosto», ejemplificándolo con el *Orlando furioso* de Urrea, cuya pobre traducción no gustó a los italianos, aunque fue muy popular según atestiguan sus diecinueve ediciones[36]. En cuanto a las traducciones de Boiardo, se critica a Garrido de Villena pues «en sus pisadas, / también al Conde hizo ingenio angosto», refiriéndose a su *Orlando enamorado*[37]. Ya observó Menéndez Pelayo que las obras sobre este tema de Nicolás Espinosa, Garrido de Villena y Martín de Bolea y Castro —todos citados por nuestro fraile— fueron continuaciones fracasadas de Ariosto[38]. No obstante, Garrido de Villena[39] y Espinosa, ambos valencianos, son los revitalizadores de la tradición de la figura de Bernardo del Carpio[40], aunque no por eso Nicolás Espinosa se libra de la crítica por su *Orlando*, ya que, pese a su éxito —se imprimió cinco veces entre 1555 y 1579— se le achaca que hizo «invenciones mazorrales» y que su *Orlando* «vino mal ornado»[41]. Así mismo, rechazan tanto el *Carlo famoso* de Luis Zapata, «por ladrón de escripturas y enfadoso» y por su verso «corto y escabroso»[42], como las obras de Gonzalo Pérez y de Hernández de Velasco, traductores de Homero y Virgilio, si bien Quixada les considera traductores «prudentes»[43].

Por lo demás, no debía gustar la utilización en la épica del tema religioso y así de *El parto de la Virgen* dicen «que para en verso, muy alto a subido», refiriéndose a la traducción de la obra de Sannazaro por Hernández de Velasco[44].

Por último y tratándose de la poesía épica culta no podía faltar Ercilla: «Al muy subtil Don Alonso de Ercilla / también sus *Araucanas* le an notado, / aunque el murmurador no le amancilla / en el heroico verso y bien rodado, / sólo le ponen tacha en una evilla, / diziendo que él a sí se a eternizado; / loan su verso llano qual la prosa/ y afirman no hallaron ciencia copiosa» (f. 18v), refiriéndose a la primera y segunda parte de *La Araucana*[45]. Ciertamente el poema de Ercilla despertó excepcional interés, de ahí

Infantes, «En busca del lector perdido: la recepción de la poesía culta (1543-1600)», *Edad de Oro*, 12, 1993, pp. 141-148.

[36] La primera edición de su traducción es de Amberes, Martín Nucio, 1549.

[37] *Orlando Enamorado*, Valencia, Juan de Mey, 1555. Garrido de Villena también se acercó a la poesía popular, *vid.* Víctor Infantes, «Un volumen viajero de impresos españoles del siglo XVI: los pliegos góticos de J. J. de Bure», *Studi Ispanici*, 6, 1981, pp. 9-21, en particular pp. 16 y 19.

[38] *Vid. Orígenes de la novela*, Madrid, NBAE, I, 1905, p. CXLIII.

[39] *El verdadero sucesso de la famosa batalla de Roncesvalles*, Valencia, Juan de Mey, 1555.

[40] *Vid.* Maxime Chevalier, *Lectura y lectores*, ob. cit., p. 117.

[41] *Segunda parte del Orlando, con el verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doce Pares de Francia*, Zaragoza, Pedro Bernuz, 1555.

[42] Valencia, Juan de Mey, 1566.

[43] Gregorio Hernández de Velasco, *Los doze libros de la Eneida*, Toledo, Juan de Ayala, 1555, y Gonzalo Pérez, *De la Ulyxea de Homero*, Salamanca, Andrea de Portonariis, 1550. Para las traducciones de los clásicos en España, *vid.* Theodore S. Beardsley, «Spanish Printers and the Classics: 1482-1599», *Hispanic Review*, 47, 1979, pp. 25-35.

[44] Toledo, Juan de Ayala, 1554, que se editó cuatro veces más en el s. XVI.

[45] *La Araucana*, Madrid, Pierres Cossin, 1569, es la 1ª edición de la 1ª parte, que se editó exenta en 1574, 75 y 77. La 1ª ed. independiente de la 2ª parte es de Zaragoza, Juan Soler, 1578; *vid.* Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, 2 vols., y más recientemente la edición de Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 1993.

que sea el único autor con el que el fraile utilice el tratamiento de *Don*. Se habla de la sencillez de su verso y ciertamente tuvo una relativa sencillez verbal, siendo Ercilla, por lo demás, el primero que llamó la atención «sobre elementos de tipo autobiográfico en su obra»[46].

Muchos más autores y obras, como Timoneda, el *Dechado de varios subjetos* de Contreras, los *Cancioneros Generales* o los *Emblemas* de Alciato traducidos tienen cabida en estas estrofas, así como traducciones de Dante, Bembo, Boscán o Petrarca. Y no se escapan sin reprimenda Urrea y Acuña por haber «gastado» *Le Chevalier déliberé* de Olivier de la Marche[47].

En cuanto a los libros de historia se critica que ésta va «en opiniones» y nuestro fraile apunta que tienen justificación «para dar tan pesadas las razones, / porque todo lo escrito es división, / sea por afición o por pasiones» (f. 19r). Desde Florián de Ocampo hasta Pero de Mexía, pasando por Zorita, Ambrosio de Morales o Alcocer, un buen número de obras y autores se citan en este apartado[48].

Por lo demás, otro tipo de obras, menos conocidas hoy y, desde luego, no estudiadas entre las literarias, tienen su sitio en el *catálogo* de Quixada, así, la obra del médico José Micón, *Alivio de sedientos*, el *Tratado de los préstamos que pasan entre mercaderes y tratantes* de fr. Luis de Alcalá, el *Libro de música de vihuela de mano* de Luis Milán o el *Diario y juicio del cometa* de José Micón.

Éstas y otras muchas obras pasan ante los ojos del lector en esta obrita del s. XVI. Y si todas ellas son mencionadas por haber sido objeto de críticas, lo cierto es que están ahí porque fueron leídas o, al menos, conocidas por un buen número de lectores. La mayoría de obras citadas en la *Respuesta* gozaron de un éxito atestiguado por la imprenta con numerosas ediciones. Ciertamente, abundan aquí obras de valencianos y catalanes, por ser un lector concreto el que escribe, y por ello abundan las obras de tema religioso[49], si bien hay que señalar una cierta preocupación por el problema de la traducción, pues son los traductores y no los creadores los que más críticas reciben. En última instancia, lo que el fraile hace no es sino una gran alabanza de los escritores: «Y ansí no me temáys el maldiziente, / qu'es el crisol en qu'el oro se apura, / y es prueua de que vn hombre es bien prudente / cuando dél ya en corrillos se murmura» (f. 32v). Alabanza, sí, pero también reproche porque «España todo es arma y es milicia / y de escriuir oluídanse sobrado» (f. 31v). Y no sólo de escribir, también de leer se olvidan: «Que no me ando a buscar las librerías / de arçobispos, ni duques, ni marqueses, / que las tienen por sus fanfarronías / y leen en los libros pocas vezes» (f. 31v). No es éste el caso de nuestro

---

[46] *Vid.* Frank Pierce, ob. cit., p. 271.

[47] *Vid.* Carlos Clavería, *«Le Chevalier Délibéré», de Olivier de la Marche, y sus versiones españolas del siglo XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-CSIC, 1950. Es interesante también el trabajo de Fernando Checa, «El caballero y la muerte (Sobre el sentido de la muerte en el Renacimiento)», *Revista de la Universidad Complutense*, 4, 1982, pp. 242-257.

[48] Benito Sánchez Alonso ofrece, en varios trabajos, un esbozo de clasificación general del corpus textual de la historia del siglo XVI, *vid.*, entre otros, «La literatura histórica en el siglo XVI», *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1953, III, pp. 299-322.

[49] Sobre la abundancia de este tipo de obras en este período *vid.* Ricardo García Cárcel, «La identidad de los escritores del Siglo de Oro», *Studia historica*, 6, 1988, pp. 327-337, en particular, p. 333.

fraile a juzgar por el número de obras que parece conocer. Pero tampoco nos vamos a extrañar de esa abundancia: a finales del siglo XVI, todavía los clérigos eran una de las minorías que tenía acceso a la cultura y su difusión.

La realidad virtual en las *Soledades* de Góngora

Enrica Cancelliere
Universidad de Palermo

El análisis de la realidad imaginaria, como la restituye el artificio poético de Góngora, ha constituido desde siempre una cuestión muy discutida por los estudiosos. Cuestión que desde el principio se enlaza con las instancias del culteranismo y más en general con la sabiduría y la retórica barrocas. El aristocrático Jáuregui en su *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* acusa al poeta de falta de decoro por lo que se refiere al contenido, es decir de ofrecer una realidad natural rural en un estilo oscuro e ininteligible que sólo un tema noble y conceptuoso habría justificado[1]. A causa de la inadecuación entre el tema y el estilo, el poeta no consigue, según Jáuregui, imágenes verosímiles —acogiendo aquí el criterio de verosimilitud como adecuación de la expresión al contenido. Quizás Jáuregui no se había dado cuenta que, subrayando los aspectos formales de la poesía gongorina, ofrecía de ésta la más moderna interpretación, según la cual el plano de la expresión es capaz de recuperar incluso los referentes semánticos más ínfimos en la esfera ejemplar de una hipostasis metafísica[2]. Procedimiento éste muy conocido por las artes figurativas de la época, por ejemplo con respecto a los géneros por definición realísticos: el bodegón y el arte del retrato, y por

[1] «Pero que diziendo puras frioneras, i hablando de gallos y gallinas, i de pan y mançanas con otras semejantes raterías, sea tanta la maraña y dureça de el dezir que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, por Dios es braba fuerça de escabrosidad i bronco estilo», en E. J. Gates, *Documentos gongorinos. Discurso apologético de Pedro Díaz de Rivas. Antídoto de Juan de Jáuregui*, México, El Colegio de México, 1960, pp. 96-97.

[2] «La posición de rechazo adoptada por Jáuregui le conduce, como veremos, a que sus comentarios sean totalmente negativos... Pero curiosamente tampoco puede dejar de sorprendernos la aguda percepción crítica con que coloca su mira, apuntando hacia los componentes más característicos de su lengua poética: los cultismos, la formula *A sino B*, el acusativo griego, el hipérbaton... son puestos en tela de juicio por Jáuregui», M. Romanos, «Lectura varia de Góngora: opositores y defensores comentan la *Soledad Primera*», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 440.

tanto procedimiento trascendental constitutivo en todos los lenguajes del realismo barroco.

En contraposición a Jáuregui el Abad de Rute, espíritu eminentemente barroco, en su *Examen del Antídoto*[3], observa la realidad poética gongorina colocándose en el debate sobre lo verosímil como defensor de lo natural. Desarrollando un lenguaje paralelo a la experiencia de lo natural, las *Soledades* rompen el criterio de la unidad y, gracias a la abundancia de motivos, reiteración de *tropos*, pero también de imágenes de la realidad, construirían una naturaleza desbordante que llegaría a corresponder a una visión exaltada de la realidad misma.

En tiempos más recientes Dámaso Alonso habla de una «huida de la realidad» que se realiza a través de una continua *elusión* de los términos que designan una realidad vulgar o prosaica substituida por un ingenioso juego de *alusiones* descriptivas y perífrasis[4]. De las dos zonas en que se divide el mundo, «la de abajo», que substituye la realidad mutable, según Dámaso Alonso, y «la de arriba», en que se realiza, en cambio, la representación mítica, Góngora coloca su universo poético en «la de arriba», o sea en la zona de la realidad inmutable[5]. En cambio Robert Jammes, al negar esta huida de la realidad, afirma el realismo de la poesía gongorina: «el mismo realismo, el mismo gozo de ver, tocar, sentir y pintar que aparece en tal o cual bodegón de Velázquez, Zurbarán y tantos otros artistas de la misma época»[6]. Y prosiguiendo: «la frecuencia con la que el poeta designa a los animales, plantas y objetos, en resumen, a todos los elementos del mundo rural por su nombre propio, prueba a todo lo más cierta tendencia al realismo»[7]. Sin embargo, según Jammes, se trata siempre de una idealización del mundo rural, de una realidad poética literaria, construida según los tópicos intertextuales del *beatus ille* y del *menosprecio de corte y alabanza de la aldea*. «Góngora fabrica con todos esos elementos sencillos y reales una campiña soñada, unos bosques idílicos y un mundo rústico más cercano, al fin de cuentas, de la pastoral que de la realidad»[8]. Nuestro plan de análisis sobre los procedimientos de la imaginación realista en la poesía gongorina —del cual ofrecemos aquí sólo una anticipación de intentos— parte de los resultados de esta investigación considerados todos verídicos y no opositivos entre sí. «La exaltación de la realidad» de la cual habla el Abad de Rute o la «huida» sostenida por Dámaso Alonso o aun el supuesto «realismo» de Jammes, afirman de manera distinta que el sistema poético gongórino construye una realidad más verdadera que la realidad prosaica, porque está formulada con articulaciones singulares, pero precisas, gracias a la construcción

---

[3] Francisco de Córdoba, «Abad de Rute, *Examen del Antídoto o apología por las "Soledades" de Luis de Góngora, contra el autor del "Antídoto"*», en M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925, pp. 400-467.

[4] Véase D. Alonso, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 92-93. Dice D. Alonso: «Esta huida, este aborrecimiento de la palabra que debería cubrir directamente a una noción, es lo que da origen a la perífrasis. En la perífrasis, la imaginación describe un círculo, en el centro del cual se instaura, intuida, la palabra no expresa», p. 93.

[5] D. Alonso, *op. cit.*, p. 100.

[6] R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora*, trad. cast. de M. Moya, Madrid, Castalia, 1987, p. 513.

[7] R. Jammes, *op. cit.*, p. 515.

[8] R. Jammes, *op. cit.*, p. 518.

lógica de la metáfora. Ésta, llevada hasta las funciones expresivas más audaces a causa de la distancia entre el término ausente y el término connotante, es resultado de dos nociones entre sí remotas en el ámbito de lo real empírico y que sólo el *ingenio* del poeta puede juntar a través de la *agudeza* o *concepto*, según Gracián[9]. El proceso de alejamiento entre la realidad y la metáfora se intensifica luego gracias al empleo de arduas metáforas lexicalizadas o «metáforas de metáforas» que pueden ser percibidas esotéricamente sólo dentro del idiolecto poético gongorino.

Este sistema metafórico además se exalta y hasta desborda gracias al empleo de valores sinestéticos y oximóricos, en un fuerte juego de contrastes de las cualidades sensitivas y cromáticas[10]. Se trata, pues, de una realidad restituida a través de un «juego de metáforas», como dice D. Alonso, por medio del cual «no sólo se borra la individualidad del objeto, sino que éste entra dentro de una categoría a la cual cubre y representa una metáfora»[11]. El sistema de *alusión-elusión*, continúa D. Alonso, esquiva los elementos de la realidad cotidiana y los substituye por otros que corresponden a realidades distintas que reflejan una cultura sapiencial donde actúan entre sí los dominios de las ciencias manifestando en lo imaginario sus conexiones: el Derecho, la Geografía, la Historia, las Ciencias Naturales, la Física, los Descubrimientos Geográficos, etc.[12]. La sustitución-perífrasis de la noción real genera estructuras metafóricas cada vez más complejas y fuertemente dinámicas, así que «las oraciones dan origen a nuevas oraciones incidentales; los nombres van cargados de elementos determinativos y sirven de antecedente a pronombres que a su vez introducen oraciones nuevas; de estos elementos derivan otros de tercer grado, etc. El mismo engarce existe para las nociones. Una suscita la otra, ésta da origen a una nueva, que a su vez origina otras varias, etc., y a una noción simple sustituye o acompaña un complejo de complejos representativos»[13].

Esta proliferación iterativa del sistema metafórico está fundada sobre un esquema de rigurosos ejes lógicos del tipo *A si no B, si no A, B*, etc., los cuales subtienden, hacia la de-regulación de la lógica clásica de la identidad, la afirmación del principio del «tercer excluido», principio formulado por el mismo Aristóteles en su *Organon*: si *A igual a B* y *A distinto de B*, pues *A implica X*. Rigurosa progresión, pues, por vía de retórica hacia una producción de imagen totalmente separada de la realidad empírica y del concepto inicial, determinada por la dinámica de la diferencia y la transformación. Despliegue autónomo de la imagen que se ofrece totalmente bajo el *primato del significante*[14]. El mecanismo de contraste sobre el cual se funda este sistema metafórico determina que «una monosemia de lengua» se haga «polisemia discursiva»[15]. Empleando la terminología de De Mauro[16] diremos que Góngora disfruta hasta el mayor extremo el

---

9 Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967.

10 Véase E. Cancelliere, *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo, Flaccovio, 1990, p. 16 y sig.

11 D. Alonso, «Claridad y belleza en las *Soledades*», en *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 72.

12 Véase D. Alonso, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», pp. 107-108.

13 D. Alonso, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», p. 97.

14 E. Cancelliere, pp. 14-15.

15 M. Molho, *Semántica e poética. Góngora, Quevedo*, trad. it. de P. Picamus, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 17.

16 Véase T. De Mauro, *Introduzione alla semantica*, Bari, Laterza, 1970.

deslizamiento de la relación entre significante y significado. Si el *monema*, en la vertiente del significado, constituye una clase abierta o por lo menos amplia de sentidos, el uso que Góngora hace del *monema*, en el contexto de la estructura metafórica, elige zonas extremas de la clase de sentidos posibles, cuando incluso no sobrepasa los límites.

Según la teoría del texto de Hjemslev[17], este mecanismo se explica con la concepción del signo como relación de *función* que contraen los *funtores* del *plan de la expresión* y del *plan del contenido*: relación que pone de relieve en la poesía gongorina cómo estas funciones sígnicas en realidad son fajas de funciones, capaces de proporcionar valores totalmente insólitos a los *funtores* componentes. En fin, no sólo cada metáfora abre a la *polisemia*, sino que el texto en su conjunto actúa, como actuador de *fajas de funciones*, como un dispositivo multiplicador de la polisemia a todos los niveles, desde las unidades microtextuales de los fonemas, hasta las unidades macrotextuales que articulan toda la estructura misma del texto.

Si las *Soledades* se estructuran de la manera descrita, imposible no reconocer la analogía con los procedimientos de las ciencias matemáticas de la época. Éstas, a partir de la consideración de los números quebrados y de los números irracionales —cuyo cálculo complejo empieza a emplearse en balística, óptica, astronomía, termodinámica e hidrodinámica, etc.— llegan a explicitación analítica en las figuras tridimensionales y dinámicas de la geometría cartesiana del siglo XVII, hasta llegar, pasando por Leibniz, a la compilación de los *parámetros relativos* a *fajas de funciones* como *familias de curvas*. Y es precisamente a Leibniz, en el apogeo de la cultura y de la epistemología barrocas, a quien se atribuye la invención de la teoría del *analysis situs*, es decir de la moderna topología de las ciencas matemáticas, que esencialmente está constituida por la representación gráfica *n-dimensional* de los complejos procedimientos del cálculo funcional[18]. Esta analogía la encontramos también en los procedimientos de la arquitectura y de la urbanística barrocas, a partir del Bernini y Borromini, en la escenotécnica del Buontalenti y Lotti, el cual actuará en España en la primera mitad del siglo XVII, y aun en los procedimientos de la pintura, a partir de las trayectorias complejas del Tintoretto, del Parmigianino, pero sobre todo a partir del más importante prototipo topológico *n-dimensional* que son *Las Meninas* de Velázquez. Podemos observar, pues, que una dinámica de las formas articula la lengua poética gongorina según una tipología que es propia de las prácticas artísticas, científicas y epistemológicas del Barroco, que en cierto sentido se hacen metáforas una de la otra, simbolizando lo estético con lo científico y viceversa.

Por lo que se refiere a las *Soledades*, es preciso considerar esta obra como un texto que no sujeta procedimientos complejos y proliferantes a la necesidad de la regularidad de la arquitectura general, como se verificaba en el *Polifemo*, sino como un texto que se da, no por casualidad, como inacabado. Pasando a la formalización de un modelo de análisis que sea el mismo texto a sugerir, las *topologías del caos* —intuidas por Leibniz, y en

---

[17] Véase L. Hjemslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, intr. y trad. de G. C. Lepschy, Torino, Einaudi, 1968.

[18] G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barroco*, trad. it. de V. Gianiolo, Torino, Einaudi, 1990. En particular véase el capítulo II, pp. 22-40.

nuestros días formalizadas matemáticamente por la *teoría dei frattali* de Mandelbrot[19] y otros—, a nuestro parecer ofrecen el modelo adecuado, siempre según un uso metafórico del modelo, trasladado del campo científfico al campo estético. Podríamos admitir la hipótesis de que en el Barroco existen dos tipos de praxis artística y dos concepciones del mundo: la primera derivada del Renacimiento humanista continúa, aunque a través de extremadas aberraciones, los valores de la perspectiva y del dibujo, es decir los contrastes entre figura y fondo, entre lo continuo y lo discontinuo. Pertenecen a ésta una serie de ejemplos como las arquitecturas romanas del primer barroco; la escenotécnica teatral y poemas como el *Polifemo*, que no por casualidad llegan a la *inventio* a través del eje de la *imitatio*. Pero existe otro Barroco, lógico desarrollo del primero, lo mismo que en el *Organon* la lógica de la *no-identidad* puede desarrollarse precisamente a partir de la lógica silogística, y es el Barroco donde las perspectivas se pierden en figuras y paisajes anamorfizados, donde el dibujo ya no consigue separar según soluciones de continuidad figura y fondo, lo continuo y lo discontinuo, porque su superficie y su profundidad muestran el *horror vacui*, la infinita «porosidad» del texto, paralela a la multiplicación de las infinitas *mónadas* que, según Leibniz, forman el mundo.

Pensemos en los estucos desbordantes y en los *trompe-l'œil* múltiples de materiales y perspectivas de ciertos Oratorios o ciertos salones de Corte, etc. Aquí el Barroco se hace contemporáneo y un poeta como Góngora, como repetidas veces ha sido afirmado por la crítica, en cierta manera anticipa a Mallarmé. En esta segunda acepción del Barroco la *inventio* constituye el territorio empírico y natural sobre el cual se conduce la experiencia poética o artística, que se convierte en una especie de meta-práctica, de *inventio* de tercer grado sobre el territorio ya codificado por la *imitatio* antes y por la *inventio* después.

Desde este punto de vista el poema de Góngora representaría un prototipo para la poesía contemporánea, verdadera prefiguración, en el término extremo de la cultura y práctica barrocas, de la infinita proliferación meta-textual del neo-barroco del siglo XX. Un *unicum* que al fin justificaría el sacro fervor que sintieron hacia nuestro poeta los nuevos vates del Novecientos y explicaría además su soledad entre sus contemporáneos. Volviendo al problema del modelo de análisis adecuado para nuestro texto, también la *lógica del caos* muestra, como sabemos, sus regularidades. Su ley dinámica de transformación es de tipo iterativo y determina estructuras que se constituyen siempre según un principio de *autosemenjanza*[20], característica que muestra una interesante analogía con las reglas de transformación del sistema retórico-poético de la poesía barroca, y da razón a quien afirma que en el Barroco, a pesar de todo, y de Góngora en particular, es siempre posible encontrar una lógica, como lógica formal que construye los artificios más extremados.

---

[19] B. B. Mandelbrot, *Gli oggetti frattali. Forma, caos e dimensione*, ed. it. de R. Pignani, Torino, Einaudi, 1987.

[20] H. O. Peitgen, P. H. Richter, *La bellezza dei frattali: immagini di sistemi dinamici complessi*, trad. it. de U. Sampieri, Torino, Bollati-Boringhieri, 1987. En particular véase el capítulo «Le frontiere del caos», donde a propósito de la *autosemejanza* se dice: «L'autosomiglianza, fral'altro, era ben nota a Julia e Fotou secondo i quali l'intero bordo può essere rigenerato, a partire da una frazione arbitrariamente piccola, mediante un numero finito di interazioni», p. 9.

Postulado un conjunto que corresponde, en nuestro caso, a una estructura metafórica *X*, éste puede ser generado otra vez a partir de una fracción arbitrariamente pequeña, por medio de iteraciones debidas a la influencia de los llamados *atractores*, de manera que el dato *de salida* de una operación se hace dato *de entrada* para la operación siguiente[21]. Entre los muchos ejemplos que ofrecen las *Soledades* en su desarrollo diegético por silvas, elegimos el momento en que el náufrago, a la dudosa luz del crepúsculo, escala los riscos hasta llegar a la cumbre; vencida ésta ve «en un golfo de sombras» brillar solo una pequeña luz, «breve esplendor de mal distinta lumbre» y que es el «farol de una cabaña».

He aquí los versos sobre los cuales vamos a conducir nuestro análisis:

> Vencida al fin la cumbre
> —del mar siempre sonante,
> de la muda campaña
> árbitro igual e inexpugnable muro—,
> con pie ya más seguro
> declina al vacilante
> breve esplendor de mal distinta lumbre:
> farol de una cabaña
> que sobre el ferro está, en aquel incierto
> golfo de sombras anunciando el puerto.
>
> «Rayos —les dice— ya que no de Leda
> trémulos hijos, sed de mi fortuna
> término luminoso.»[22]

El conjunto metafórico *sombra-luz*, el farol de la cabaña en medio de la campaña sombría, es restituido a través de una perífrasis oximórica entrecruzada por un endecasílabo que, en la tensión del verso bimembre, traduce el centellear de estos últimos resplandores del día anunciado en el verso antecedente gracias al determinativo *vacilante*: «declina al vacilante / breve esplendor de mal distinta lumbre». La imagen de luz inserta dentro de esta dialéctica de claroscuro, como veremos, a partir de un elemento de la realidad proliferará según un sistema dinámico de tipo iterativo, generando nuevos conjuntos metafóricos lejanos entre sí pero *autosemejantes*.

Empecemos por la metáfora trivial *farol*. Ésta, al enlazarse por encabalgamiento al nexo de relativo del verso siguiente «que sobre el ferro está», si por una parte subraya la ligazón al referente realista, aludiendo a la «luminaria formada de aros de hierro» como reza el *Diccionario de Autoridades*, por otra, gracias al *parámetro* metonímico inserto en *ferro-áncora*, que funciona como *atractor*, genera la imagen-comparación que sigue: «en aquel incierto / golfo de sombras anunciando el puerto». Este proceso se realiza no sólo con referencia al valor alegórico codificado en el Barroco de la dialéctica sombra-luz, que

---

[21] *Id.*, p. 2.

[22] Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, en *Obras Completas*, ed. de J. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1966, vv. 52-64, p. 635.

atribuye a la categoría semántica de la sombra todos los valores del *Thanatos*, del pecado original, y a la categoría semántica de la luz los valores del *Eros*, de la Gracia (aquí el *topos* de «el puerto en el golfo de sombras»), sino por la referencia a otro elemento de la realidad que, incluido en el término *farol*, funciona como *atractivo* y que es *farol-navío*, es decir, la lumbre que puesta encima del navío sirve como guía para las demás hacia el puerto.

La dinámica iterativa que va construyendo el complejo metafórico en forma no-lineal a partir del *atractor* «breve esplendor», connotación de farol que funciona como dato *en salida*, origina como dato *en entrada* la metáfora-metonimia *rayos*. El sema de luz resplandeciente que connota esta metáfora funciona consiguientemente como *atractor* en una dinámica de causa-efecto (los *rayos* como efecto de la causa *sol*) generando, a través de un deslizamiento *Sol-Zeus*, la metáfora iconográfica de Zeus transformado en un cisne, evocada por la perífrasis alusiva: «ya que no de Leda / trémulos hijos». En efecto el cisne es, según las simbologías esotéricas, el animal blanquísimo, epifanía viviente de una luz masculina, solar y fecundadora. La perífrasis, además, alude no sólo al mito en sí mismo, sino en su trasposición iconográfica, como muestran varios ejemplos de la pintura de la época, entre los cuales cabe recordar el cuadro del Correggio *Leda e il cigno*. Sin embargo, el sema de la movilidad que connota el cisne, como sugiere la simbología alquimista que lo asocia con Mercurio, además del valor cromático del blanco que vira hacia la plata, y la volatilidad de sus alas, funciona consiguientemente como *atractor* que genera la imagen *trémulos hijos*. El determinativo *trémulos*, alejando el término *hijos* del referente realístico, se sitúa en el eje de iteración de la imagen metafórica *farol-esplendor-rayos-sol-Zeus-cisne*. Por último el núcleo metafórico generando *rayos* se presenta en una doble salida determinada por la estructura lógico-sintáctica *ya que no A, B*, que nos devuelve a la imagen inicial del *farol-puerto*: «ya que no de Leda / trémulos hijos, sed de mi fortuna / término luminoso».

La dinámica compleja del conjunto metafórico procede según un *moto caótico* determinado por la atracción de dos polos metafóricos de igual valencia por medio de la función de los *atractores* que en nuestro caso son: *farol-esplendor* y *farol-ferro*. El movimiento alrededor de estos dos focos (que son *faroles*) es una *elipse*, o más bien una *elipsoide*, puesto que la trayectoria no se cierra, sino que se desarrolla según una línea espiral, como la estructura de las silvas confirma.

Lo que acabamos de demostrar en la estructura de unos versos, por el carácter *escalar*[23] que la topología barroca sugiere, es decir de análoga complejidad cualquiera que sea la *escala* del objeto considerado, puede demostrarse con respecto a la estructura general del poema.

A este propósito queremos concluir aludiendo a dos problemas muy discutidos: primero, el hecho de que el poema está escrito en dos *Soledades*; segundo, el significado mismo del título.

El supuesto plan que, según la hipótesis más difundida desde los comentaristas de la época hasta los críticos de hoy en día, postulaba la articulación del poema en cuatro

[23] Por lo que se refiere al concepto de escalaridad, véase B. B. Mandelbrot, en particular el capítulo XIII, «Lessico dei neologismi», pp. 156-157.

partes, ha constituido la tentativa de ver la estructura del poema desde el modelo cerrado del círculo. Un dato irrefutable es que Góngora, aunque muchas veces solicitado por sus amigos, nunca quiso acabar su poema, y las resistencias, sobre todo las que son inmotivadas e inconscientes, nunca carecen de significado. Que el plan de trabajo en la mente del poeta constase en realidad de dos o cuatro partes no es tarea nuestra el demostrarlo. Lo cierto es que el poema está articulado en dos partes: *Soledad primera, Soledad segunda*. El *dos*, en efecto, es el principio de la infinita numeración, frente al *tres* que la cierra en el círculo a través de la definición de la curva y de su centro, y del *cuatro* que en la escisión del último membro del *tres* recapitula la posibilidad misma de la numeración. El *dos* corresponde además al desdoblamiento de los dos *focos* postulado por la geometría kepleriana: el *foco real* y el *foco virtual*, a partir de los cuales se origina la *elipse* que, según Sarduy[24], es el fundamento de la organización retórica barroca.

Sin embargo, a lo largo de la misma línea de desarrollo, pasando de la *elipse* barroca a la teoría neo-barroca del caos, vemos que ésta se basa en la estructura del *dos* capaz de dar cuenta de sistemas complejos cuya trayectoria, a causa de los *atractores*, se desarrolla en la oscilación entre dos centros, o bien entre infinitos centros.

La topología barroca, pues, va aclarando las perfectas arquitecturas que dan cuenta de la *complejidad* inaugurando lo imaginario moderno a partir de lo que determina y resume la estructura en su totalidad, o sea el título: *Soledades*. Éstas, como ha aclarado autorizadamente el prof. Molho[25], no son la *silva* (paisaje) y no son la *silva* (esquema métrico), sino la una y la otra juntas en una denominación metafórica. Sin embargo, querríamos añadir que se trata de *soledades* en cuanto el sujeto las atraviesa asumiéndolas desde el propio punto de vista como dato mental de una singular experiencia errática. No puede no tenerse en cuenta la constante solidaridad en la literatura del «Siglo de Oro» y más atrás, en la alegoría medieval europea, dantesca y no, entre la condición de la *soledad* en que llega a encontrarse el sujeto por atravesamiento de una experiencia física y mental y el *camino de perfección* del mismo. Las *Soledades*, pues, constituyen en última instancia una «realidad virtual»[26]. Ésta es un territorio constituido por la *ficción* poética o de otras artes, que puede ser practicada a través de la experiencia del sujeto con una evidencia alucinatoria que lleva a percibir el dato mental como si fuese real. En las artes figurativas el ejemplo típico lo ofrece el *trompe-l'œil*.

Ahora bien la metáfora gongorina realiza precisamente la transposición, en la poesía, del procedimiento y de las posibilidades del *trompe-l'œil*, por lo cual sus objetos de referencia nunca son los mismos de la realidad, y tampoco aquellos hechos de su materia natural y contextualizados en su natural contexto. De esto deriva el efecto de su evidencia realística que, siendo sólo y totalmente mental, llega a ser una experiencia metafísica. El que hace esta experiencia, el poeta o el esotérico fruitor de la poesía, puede aparecer verdaderamente *solo* y *soledades* le aparecen —con respecto a su singularidad de

---

[24] S. Sarduy, *Barroco*, trad. it. de L. Magnani, Milano, Il Saggiatore, 1980, en particular el capítulo III, pp. 48-68.

[25] M. Molho, *op. cit.*, p. 52.

[26] Sobre el concepto de *realidad virtual*, véase G. Bettetini, *La simulazione visiva*, Milano, Bompiani, 1991, y T. Maldonado, *Reale e virtuale*, Milano, Feltrinelli, 1992.

peregrino— los territorios semánticos de su experiencia lógico-linguística formalizante al interior del caos de lo imaginario.

La supuesta relación, pues, con la realidad natural es ilusoria. Góngora desarrolla el territorio de las *Soledades* a través de los tópicos de los territorios codificados en aquella época, convirtiéndolos en un territorio meta-literario. Singular destino éste de la poesía gongorina que llega a hablarnos ahora de afectos, memorias, melancolías, visiones, pero sólo a través de la experiencia que deriva de conscientes erranzas metaliterarias. Siguiendo el desarrollo diegético ofrecido por el prof. Jammes[27], un plan general de los territorios meta-literarios de las *Soledades* puede poner de relieve en primera instancia los pasajes siguientes: el *topos* del naufragio y de la cabaña —farol de salvación que va desde la *Odisea* hasta el *Polifemo* gongorino; el *beatus ille* y el *menosprecio de corte y alabanza de aldea*; la lírica estoica sobre las ruinas humanas; el tema de las bodas aldeanas en su versión mitológica y en su nueva versión exótica y antropológica; el debate ético-político sobre la navegación y la conquista; los relatos sobre las fiestas palaciegas; las fiesta bucólica y las bodas rústicas (epitalamio); el rito propiciatorio y el ofrecimiento según la costumbre campesina; en fin el bodegón literario; la épica y el «libro de los juegos» virgiliano; las bodas mitológicas y el himno a Venus.

La segunda *Soledad* que, como observa Jammes[28], no ofrece «ninguna interrupción temporal con respecto a la primera», comienza por una «marina» rota por las violentas oleadas, pero para dar comienzo a nuevos pasajes: la égloga piscatoria; la isla feliz como mito poético de la «Edad de Oro»; los relatos exóticos de aventuras marinas; la elegía amorosa; el cuento fabuloso; la relación encomiástica de pompas y cazas principescas; el tratado sobre la caza de las aves de cetrería. Por fin, el noble cortejo llega a las humildes cabañas de otros pescadores y el ciclo puede virtualmente empezar otra vez a través de trayectorias nuevas según una arquitectura que muestra preferir a la repetición del círculo la diferencia del *elipsoide*.

Sin embargo, éste es el esquema más general, por macrosecuencias, de los cruces de distintos territorios de lo imaginario, ya codificados como meta-literarios por parte del solitario poeta peregrino. Otros territorios meta-literarios se abren a través de microsecuencias más o menos largas, o a través de indicios producidos por audaces metáforas e incluso cadenas fonemáticas, asonánticas, rítmicas.

El texto de las *Soledades*, pues, se deja atravesar en su «porosidad», cuya materia, verdaderamente adecuada, no es el estuco o el mármol labrado, sino el gran Libro de la literatura poética, por definición hecho sólo de cruces mentales y sapienciales de la palabra.

Este trabajo quiere ser solo la tentativa de probar, en el nivel de una microsecuencia —la del peregrino y del *farol*— y en el nivel de la macrosecuencia literaria del texto, lo que puede llegar a constituir el estudio adecuado y más comprensivo del poema.

En ambos casos se pasa de un contexto al siguiente por medio de la acción de *singularidad* —o sea de valores especiales de las funciones sígnicas que actúan como *atractores* y abren a las espirales de nuevas topologías. La hipótesis es, pues, que el

---

27 R. Jammes, *op. cit.*, p. 483.

28 R. Jammes, *op. cit.*, pp. 485-486.

texto ofrece las cualidades esenciales que permiten reconocer la regularidad en el caos: el carácter *teragónico*, es decir de elevado número de lados, aquí de funciones de tipo *meta*; el *carácter probante*, es decir el mantener un análogo movimiento irregular; la *casualidad* de la articulación, que es posible prever gracias a las dos cualidades mencionadas.

Obra cumbre de la peregrinación en el caos de las prácticas poéticas, las *Soledades* constituyen una exquisita arquitectura abierta, quinta esencia de la perfección formal del Barroco.

«¡Qué de robos han visto del invierno»: ¿una égloga de Quevedo?

Manuel Ángel Candelas Colodrón
Universidad de Vigo

Aparecida en la colección ordenada por Juan Antonio Calderón, *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*, cuya dedicatoria data del 24 de diciembre de 1611, «¡Qué de robos han visto del invierno»[1] constituye una interesante aproximación de Quevedo al universo de lo pastoril, de la mano inequívoca de los autores que lo instituyeron como género poético definido: Teócrito y Virgilio[2].

La edición de *Las tres musas*, a cargo de su sobrino Pedro Aldrete, recoge de nuevo esta composición con el epígrafe indicativo, probablemente debido a González de Salas, editor de *El Parnaso español*[3], de la deuda contraída con los autores bucólicos: «Es imitación de Teócrito y Virgilio»; si bien no señala, tal vez por resultarle demasiado impertinente por conocido, los textos concretos en cuestión: el idilio II de Teócrito y la bucólica VIII —en concreto la segunda parte correspondiente al canto de Alphesibeus— de Virgilio, que, a su vez, sostiene herencias nítidas del poema griego.

Quevedo, sin duda alguna, reunió en su composición, taraceándolas, las ideas o motivos sugeridos por ambos, pero construyó un poema con aportaciones personales que más adelante detallaré y que sirven como modelo y paradigma del modo de actuar de

---

[1] El texto que manejo corresponde al publicado en *Las Tres musas castellanas*, decidido por José Manuel Blecua en su edición de la obra poética de Quevedo como versión última, que figura con el número 399 de dicha edición, entre los poemas amorosos (Blecua, J. M., ed., Francisco de Quevedo, *Obra poética*, tomo I, Castalia, Madrid, 1969, pp. 567-573).

[2] Pablo Jauralde lo considera «clarísimamente del período vallisoletano por sus alusiones al Pisuerga, su ambiente pastoril y la forma de sextinas» (Jauralde, P., «Las silvas de Quevedo», en Grupo P.A.S.O., *La silva*, Universidad de Sevilla, 1991, p. 172).

[3] La nota marginal sobre el verso 139 no deja lugar a dudas: «*Vide commenta nostra ad verba illa satirici Petronii: Lunae descendit imago carminibus deductimeis. Ubi unice redditur ratio huiusce ritus*» sólo puede estar escrita por Salas, de quien es conocida su edición de la *opera omnia* de Petronio.

Quevedo en las imitaciones de la literatura clásica. Me interesa subrayar, en cualquier caso, derivada de esta determinada influencia, la naturaleza bucólica de esta composición, hasta el punto de que bien puede llevar el rótulo, nada impropio, de égloga, a sabiendas de que este marbete parece olvidado en la descripción de sus obras[4], y su posible contextualización en el marco de un conjunto de silvas que trata de amparar una variada y heterogénea tipología de géneros y subgéneros sin aparente vínculo de coherencia.

El tema de las tres composiciones —los textos completos de Quevedo y Teócrito y la segunda parte del de Virgilio— es el de los conjuros mágicos formulados para conseguir el favor y la correspondencia amorosa. El sujeto que los enuncia y el destinatario de los mismos varían en los tres textos. En el caso de Teócrito, quien habla es una hechicera —de ahí el título de su idilio— y el destinatario, su sierva, a la que utiliza como ayudante en la ceremonia. Virgilio presenta esa misma estructura dialogal pero la pone en boca del pastor Alfesibeo que, a su vez, se la canta a Damon, su interlocutor en el ambiente pastoril en que se mueve. La voz, por tanto, en estos poetas, es femenina, aunque en el caso de Virgilio la *actio* corresponda al pastor-cantante Alphesibeus.

Quevedo recoge el esquema típicamente eglógico de un diálogo entre pastores en el que sólo uno de ellos mantiene el discurso: la voz se trueca en masculina y se amolda con mayor rigor a la convención bucólica. El interlocutor testigo acompaña y ayuda al poeta pero no interviene en la enunciación, sirviendo así como mero referente del discurso dialéctico del *yo* poético, que dirige de un modo variado sus apóstrofes. La estructura, pues, del discurso quevediano desde el punto de vista del *yo* poético y del *tú*, como destinatario, difiere notablemente con respecto a los desarrollados por Teócrito y Virgilio, quienes guardan entre ellos una cierta afinidad.

Desde la óptica de la *dispositio*, el texto de Teócrito es más complejo porque subordina a las invocaciones algún pequeño detalle narrativo, procedente del recuerdo de la hechicera, en el que incluso se admite, en estilo directo, la voz de Delfis, el amante que la desdeña. Tal dimensión narrativa en forma de *flash-back* no figura ni en la égloga de Virgilio ni en la silva de Quevedo, así como, por otra parte, desaparecen las alusiones al homoerotismo del idilio de Teócrito en las sucesivas imitaciones. En Virgilio el discurso —que prescinde de cualquier incursión narrativa— es más homogéneo, fruto, quizá, de un cálculo meditado: no en vano toda la bucólica VIII presenta una simetría casi perfecta, definida por su división en partes iguales y por la utilización de un estribillo que distribuye, con un orden matemático, el poema en estrofas[5]. Quevedo construye su poema sin atender excesivamente a estos aspectos estructurales: el poeta pastor conduce el rito mágico con la ayuda de otro pastor, Galafrón —eco de la égloga II

[4] Eugenio Asensio, al referir los tipos de poesía que no incluyen las silvas de Quevedo, advierte que en ellas no hay «ni una égloga» (Asensio, E., «Un Quevedo incógnito: las Silvas», *Edad de Oro*, II, 198, pp. 14-16).

[5] E. de Saint Denis, comentarista de la obra de Virgilio, cuya edición manejo (Virgile, *Bucoliques*, Les Belles Lettres, 1987[5]), muestra claramente el paralelismo de los cantos de Damon y Alphesibeus:

Damon: 4 versos, 3, 3, 2, 4, 5, 3 / 4, 5, 3;
Alphesibeus: 4 versos, 3, 3, 2, 4, 5, 3 / 5, 3, 4.

garcilasiana—, sin variar el discurso o someterlo a unidades o a partes más o menos rigurosas.

Otra característica que vincula a Virgilio con Teócrito y que los separa de Quevedo es la disposición casi baladística, con estribillo en forma de plegaria, del canto bucólico. Incluso se aprecian sutiles variaciones de dicho estribillo en ambos poetas, como si trataran de acompañar con la música la convocatoria de los dioses. El estribillo con que cuenta tanto el idilio de Teócrito como el de Virgilio —éste probablemente a imitación del anterior[6], y que luego imitará Garcilaso en su égloga I— no aparece, de ninguna manera, en Quevedo[7].

La ordenación, pues, de los distintos motivos conjugados en la silva quevediana no sigue ningún criterio, más bien se abandona a la libre locución del pastor que organiza la ceremonia sin aparente preparación previa; el tono improvisatorio parece dominar, claramente, el discurso. Sólo la temporalización del poema parece dar coherencia al conjunto, ya que invirtiendo la convención que encierra la égloga en el espacio de un día, las ofrendas transcurren durante la noche, imitando, de este modo, la ambientación nocturna presente tanto en Teócrito como en Virgilio.

Los aspectos estructurales son, como hemos visto, en general, despreciados por Quevedo, quien se somete, sin embargo, a cuestiones de detalle relacionadas con los diversos pasos del ceremonial nigromántico. Los elementos comunes proceden, evidentemente, de la sucesiva imitación del idilio teocritiano; así la harina de cebada *(ptisana)* que sirve como ingrediente para su consunción en el ara se recoge en el verso de Virgilio «*sparge molam et fragilis incende bitumine laurus*» y se amplifica, con el añadido del toro blanco, procedente con toda probabilidad de otro ritual de conjuros[8], en el sexteto quevediano:

> Recibe, pues, no sea mi ruego vano,
> honra del mar, al claro sol vecina,
> este farro, este humilde don villano,
> y nadando en la leche, blanca harina;
> recibe el alma de este toro blanco,
> que, a su pesar, del corazón arranco. (67-72)[9]

---

[6] El citado exegeta moderno de las *Bucólicas* considera, aunque presente ya en el idilio de Teócrito, un «raffinement nouveau» el empleo virgiliano del estribillo.

[7] Puede interpretarse la repetición en las dos últimas estrofas de la frase «Vámonos, Galafrón, a nuestra aldea» (163) y «Vámonos a la aldea» (173) como una reminiscencia del estribillo común a Teócrito y Virgilio.

[8] Recuérdese al respecto la serie de sonetos morales, basados en las *Saturae* de Juvenal, donde se denuncia la sacrílega petición a los dioses por medio de la ofrenda de vísceras de animales, preferentemente toros.

[9] Llama la atención el término empleado por Quevedo, «farro», para sustituir el vocablo virgiliano: en la traducción de fray Luis de León de las *Bucólicas* de Virgilio la elección es exactamente la misma: ¿pudo Quevedo traer su solución del texto frayluisiano? En las *Flores de poetas ilustres de 1605* figuran ya las traducciones de fray Luis del original de Virgilio.

Más clara es, en esta comparación de los textos, la utilización del numeral tres como mecanismo de la ceremonia: entre Virgilio y Quevedo aparece en este aspecto una mayor relación, porque en ambos la mención del número va acompañada por el empleo de verbos muy similares; «Por tres veces una libación te dedico, Señora, por tres veces esta fórmula pronuncio», invoca la maga de Teócrito; en Virgilio se aduce además la explicación de la elección del número: «*Terna tibi haec primum triplici diuersa colores / licia circumdo, terque haec altaria circum / effigiem duco: numero deus impare gaudet*» (73-75). Quevedo imita literalmente los versos de Virgilio, amplificándolos y encerrándolos en una estrofa de estructura muy simétrica: 2 versos para cada alusión al número tres.

Al mismo tiempo, en su imitación Quevedo precisa los detalles, sobre todo en lo que atañe a la concreción de los *triplici colores* del original, transformados en el «jazmín y rosa» del principio del sexteto, además de mencionar la verbena en esta estrofa, ya aparecida anteriormente en el verso 31, que remite en la composición virgiliana a los versos iniciales del parlamento de Alphesibeus: «*Effer aquam et molli cinge haec altaria uitta / uerbenasque adole pinguis et muscula tura*».

Con tres coronas de jazmín y rosa
tus aras, santo simulacro, adorno,
y tres veces, con mano licenciosa,
cerco tu templo de verbena en torno;
tres veces con afecto y celo pío
a tus narices humo sacro envío.

Las tres composiciones presentan en común algunos detalles, como vemos, pero Quevedo asume de forma particular algunas soluciones de Teócrito y sobre todo, de Virgilio, de quien explícitamente traduce la mayor parte de las fases de la ceremonia, como veremos más adelante.

Del idilio de Teócrito Quevedo toma, además del título —*Farmaceutria*—, dos pasajes concretos para juntarlos en estrofas contiguas: su comienzo, casi al pie de la letra: «¿Dónde están mis ramos de laurel? Traémelos Téstilis», trasladado a los versos 25-26 del poema quevediano: «Tráeme de aquellos mirtos verdes ramas, / arranca a Dafne sin piedad los brazos»; y la súplica de la maga teocritiana —imitada, aunque con otra formulación, por Virgilio—, que aparece en la siguiente estrofa de la composición de Quevedo:

> Delfis me ha lastimado. Y yo por causa de Delfis quemo el laurel. Que, lo mismo que éste crepita abrasándose y tan presto prendió y ni cenizas vimos de él, así se consuma en la llama la carne de Delfis. [...] Tal como yo derrito esta cera con ayuda de la diosa, así se derrita de pasión al momento Delfis el mindio.

Limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit
uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore.

Así como en el fuego esta verbena,

y esta raíz, donde escupió la luna,
por resistirse al duro fuego suena,
vencida del calor sin fuerza alguna,
ansí se queje ardiendo mi señora,
hasta que adore al triste que la adora.

Si bien los versos de Teócrito —como los de Virgilio, aunque con otra disposición— hablan de un fuego real, los de Quevedo conjugan la circunstancia concreta de la pira ritual con el evidente sentido metafórico con que se presenta en la tradición petrarquista el fuego vinculado a la pasión amorosa.

La imitación directa de Virgilio es más evidente, aunque perdura una inclinación de Quevedo por distribuir los materiales de otra manera. Los pasos del ritual parecen más marcados, en su gradación, en el canto de la maga virgiliana que en el pastor de Quevedo. Así, el verso «*carmina uel caelo possunt deducere lunam*» (69) aparece reformulado en los versos 115-116 de Quevedo: «Quiero con ésta derribar del cielo, / entre espumas nevadas, a la luna». Siguiendo el texto de Virgilio, los versos siguientes, ya citados —«*Terna tibi haec...*» (73-75)— son recogidos, como hemos visto anteriormente, en un pasaje previo: en los versos 43-48. De la misma manera, los versos 80-81, que continúan el discurso de la maga virgiliana con la comparación del fuego de la pira con el amor de Daphnis, se reproducen en la ya citada estrofa de Quevedo, relacionada estrechamente con el original de Teócrito: «Así como en el fuego esta verbena...» (31-36), también precedente a los anteriores. La subsiguiente mención de la harina, también señalada más arriba, ocupa los versos 82-83 del discurso de Virgilio y los 67-72 de la composición quevediana. Más adelante, en los versos 91-93, Virgilio alude a los despojos del fuego como Quevedo lo hará en los versos 37-42:

Has olim exuuias mihi perfidus ille reliquit,
pignora cara sui; quae nunc ego limine in ipso,
terra, tibi mando: debent pignora Daphnim.

Y ansí como derramo al fresco viento
estas cenizas pálidas y frías,
y ansí se esparza luego mi tormento,
ansí las penas y las ansías mías;
y del modo que inclino a mí esta oliva,
ansí se incline a mí mi fugitiva.[10]

Los versos de Virgilio «*Has herbas atque haec Ponto mihi lecta uenena*» (95) y «*Fer cineres, Amarylli, foras, riuoque fluenti / transque caput iace, nec respexeris. His ego Daphnim / adgrediar; nihil ille deos, nil carmina curat*» (101-103) son taraceados y convertidos en una única estrofa por Quevedo:

[10] «Esta oliva» bien puede ser eco del verso 16 de la misma bucólica: «*incumbens tereti Damon sic coepit olivae*».

Toma, pues, Galafrón, estas guirnaldas
de adelfa y valerianas olorosas,
y, vueltas al arroyo las espaldas,
dáselas a las aguas presurosas.
No vuelvas a mirarlas; mira, amigo,
que estorbarás los versos que las digo.

En este caso la fidelidad al texto de Virgilio es absoluta y su proximidad a un ejercicio de traducción parece muy notable.

La aparición final de un buen presagio que abre la esperanza del poeta-amante (sea maga o pastor) de ser correspondido concluye tanto en Virgilio como en Quevedo la composición, aunque empleando distinto augurio: en Virgilio una espontánea llamarada entre el fuego casi extinto «*aspice: corripuit tremulis altaria flammis / sponte sua, dum ferre moror, cinis ipse. Bonum sit*» (105-106) y en Quevedo el vuelo significativo de las aves: «Mas visto he, Galafrón, una paloma, / cierta señal que Citerea ayuda; / a la derecha mano el vuelo toma» (157-159). Los finales conclusivos de ambos poetas difieren un tanto: mientras Virgilio acaba con una pregunta retórica de alcance general —«*an qui amant ipsi somnia fingunt?*»—, Quevedo, como señalé más arriba, lo termina con la llegada del día, justo al revés de lo que ocurre, por ejemplo, en las églogas garcilasianas.

Lo llamativo del conjunto es la arbitrariedad de Quevedo para recomponer un poema a base de colocar con distinto orden los diversos motivos proporcionados por la bucólica VIII. Véase en este esquema la reordenación efectuada por Quevedo a partir del marcado planteamiento de Virgilio:

1. *Carmina uel caelo*...(69)	Quiero con ésta derribar del cielo (115-120)
2. *Terna tibi haec primum*...(73)	Con tres coronas de jazmín y de rosa (43-48)
3. *Limus ut hic durescit*...(80-81)	Así como en el fuego esta verbena (31-36)
4. *Sparge molam*...(82-83)	Recibe, pues, no sea mi ruego vano (67-72)
5. *Has olim exuuias*...(91-93)	Y ansí como derramo al fresco viento (37-42)
6. *Has herbas atque*...(95)	
Fer cineres, Amarylii,... (101-103)	Toma, pues, Galafrón estas guirnaldas (97-102)
7. *Aspice: corripuit*...(105-106)	Mas visto he, Galafrón, una paloma (157-159)

La originalidad de Quevedo, frente a estas similitudes, se aprecia no sólo en el distanciamiento con respecto al marco estructural de los discursos de Teócrito y de Virgilio o en esta reordenación de los materiales concretos procedentes de estos autores, sino en la incorporación de elementos nuevos, provenientes de diversos órdenes literarios. Conviene destacar en la presentación del ritual nigromántico que el poeta realiza a Hécate, con figuraciones de los infiernos, el influjo notable de Propercio, sobre todo, de su elegía II, 28, que sirve de base evidente para ciertos pasajes muy señalados:

Deficiunt magico torti sub carmine rhombi,
et acet exstincto laurus adusta foco;
et iam Luna megat totiens descendere caelo,

nigraque funestum concinit omen avis (35-38)

Yo en tanto, por hacer que me responda
Hécate, sorda siempre a mis gemidos,
quiero traer el rombo a la redonda:
varios lazos en él tengo tejidos;
y con flores de abrojo, yerba fuerte,
me quiero hurtar yo mismo de la muerte.

Quiero con ésta derribar del cielo,
entre espumas nevadas, a la luna. (109-116)

Ya hemos visto las influencias de Virgilio en este pasaje quevediano, pero el engarce tan inmediato entre la presencia del rombo y la pretensión de derribar la luna debe proceder, sin duda alguna, del texto de Propercio, poeta, por otra parte, inclinado a este perspectivismo nocturnal, tan querido por Quevedo[11].

La descripción del mundo espectral recurre a la mitología clásica, sin que pueda determinar el origen de todos los detalles. La lectura de Petronio y de Propercio, como hemos visto, los pasajes de la *Eneida* que se refieren a este mundo del averno, con el ya tópico motivo del *descensus ad infernos* o las mismas fuentes que le sirvieron a Quevedo para construir los infiernos de los *Sueños* proporcionan los submotivos que componen ese universo ultraterreno: el recado al oído de los muertos, las alusiones a las Furias, los sacrificios humanos o los diferentes escrutinios del destino. Quevedo los añade como amplificación de mayor intensidad y vigor a la ceremonia que de Virgilio, principalmente, y de Teócrito había imitado.

Algo similar puede afirmarse al respecto de ciertos motivos como el de la tórtola —antiguo tópico de la casta fidelidad presente en la poesía culta (Plinio, Ovidio, Marcial)[12], en la emblemática o en la poesía popular, como puede hallarse en el célebre romance «Fontefrida, fontefrida»— o el de la vid abrazada al olmo, cuyo entrelazamiento es símbolo de indisolubilidad del amor, estudiados ambos con detenimiento por Aurora Egido[13]. El arranque del poema, con la exaltación de la primavera y del paisaje, es un comienzo característico del género eglógico, si bien la poesía trovadoresca, por ejemplo, tampoco rehúye, en los arranques de sus composiciones, de una arrebatada visión del esplendor primaveral.

Como vemos, con la síntesis realizada por Quevedo con otros orbes literarios, parece clara la relación de este poema con los idilios de Teócrito y, sobre todo, con las églogas de Virgilio y parece, así mismo, evidente la naturaleza bucólica de la composición quevediana; probablemente el hecho de que eligiera una composición alejada, por su

[11] No debemos olvidar, por supuesto, la referencia proporcionada por González de Salas sobre la influencia de Petronio en esta representación mágica, en concreto el pasaje 134,9 del *Satyricon*.

[12] En la bucólica I del propio Virgilio aparece el mismo motivo: «*nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo*» (58).

[13] Egido, A., «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: "Amor constante más allá de la muerte"», *Academia Literaria Renacentista, I. Homenaje a Quevedo,* Universidad de Salamanca, 1982, pp. 213-232.

argumento un tanto singular, del habitual planteamiento del pastor que mientras cuida su ganado desgrana su lamento amoroso, no permitió ver el carácter de égloga que, tal vez, Quevedo creía ver en la composición. Su distribución en el conjunto de silvas contribuye a reafirmar esta posibilidad.

La composición «¡Qué de robos han visto del invierno» es una de las que constituyen, desde el manuscrito napolitano XIVE46, descrito y transcrito por Henry Ettinghausen, hasta su plasmación impresa en la musa octava Calíope de *Las tres musas*, el conjunto de silvas que muy probablemente Quevedo, desde muy temprano, pergeñó, teniendo en cuenta el modelo estaciano, tal y como se insinúa en la ya famosa epístola «Al Doctor Gregorio de Angulo» de Lope de Vega: «Veréys otro Francisco que renueva /con más divino estilo que el de Estacio / las silvas, donde ya vencerle prueva». La influencia de Virgilio y de Teócrito y, en definitiva, de lo pastoril parece desviarse, en un principio, del molde de las *Silvae* de Estacio. Si tenemos en cuenta que la musa séptima, Euterpe, está dedicada a la poesía pastoril, menos entendemos su inclusión en el conjunto de silvas. Si además añadimos que tampoco es una silva métrica, su pertenencia al grupo de silvas escapa a cualquier explicación. Ahora bien, si tomamos en consideración el hecho de que ya en las silvas de Estacio se permite la cabida de una égloga (la III, 5) y de que en la poesía neolatina de *silvae*, a imitación un tanto libre del modelo estaciano, se tiende en algunos casos a la incorporación de églogas (como Janus Secundus o Hugo Grotius con un «idyllium nauticum», una égloga marina)[14], no es, pues, de extrañar que la contextualización de «¡Qué de robos han visto del invierno» esté plenamente justificada.

De este modo, no es inadecuado afirmar que estamos ante una clara imitación de los idilios teocritianos y de las *Bucólicas* de Virgilio y, por tanto, ante una égloga en sentido estricto, cuya otra razón de ser, además de la de este vínculo con los autores mencionados, consiste en estar incluída y pertenecer a un grupo de poemas que, como en el modelo primigenio de Estacio, aunque con los añadidos propios de la época que le tocó vivir a Quevedo, corresponden a distintos subgéneros conocidos del XVII (*epicedia*, epigramas, himnos, *encomia*, *descriptiones*, entre otros)[15]. «¡Qué de robos han visto del invierno», como égloga[16], contribuye a reforzar la tesis de que el modelo estaciano de las silvas está operando en Quevedo no como referencia particular para cada composición sino como marco general que las relaciona y les confiere una apariencia estructurada.

---

[14] Alcina Rovira, J., «Notas sobre la silva neolatina» en Grupo P.A.S.O., *La silva*, *op. cit.*, pp. 134-135.

[15] Respectivamente, «Deja l'alma y los ojos» (Blecua, 278), «¿Qué tienes que contar, reloj molesto» (B139), «A vosotras estrellas» (B401), «Esclarecidas señas da Fortuna» (B236), «Este de los demás sitios Narciso» (B202) pueden servir como ejemplos de estos tipos (subgéneros) de poesía.

[16] Al lado de estos argumentos conviene aducir el caso del poema titulado «Égloga segunda y primera canción» de Luis Carrillo y Sotomayor, impreso en 1613, en el que la influencia determinada de la bucólica VIII de Virgilio actúa de modo decisivo para la consideración final de égloga: Rosa Navarro, editora de sus obras, así lo señala: «la imitación de Virgilio conlleva el canto en boca de dos personajes y el nombre de égloga» (Navarro Durán, R., ed., Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, Castalia, 1990, p. 229). ¿No podría ocurrir lo mismo en el caso de Quevedo cuya imitación es, quizá, más fiel?

Comentario a dos estrofas del *Polifemo* («La fugitiva ninfa en tanto, donde» y «Salamandria es del Sol, vestido estrellas»)

Ángeles Cardona
Universidad de Navarra

Nuestro comentario de un texto poético del Siglo de Oro se basa en el análisis de los dos planos clásicos en los que se estructura la obra literaria, el *plano de la expresión* y el *plano del contenido*, o dicho en forma más moderna, el análisis del *co-texto* y el análisis del *con-texto*[1]. Para abreviar y no detenernos en la teoría, que pueden verla en nuestro manual titulado *Poetología*[2], vamos a empezar, directamente, el análisis de las dos estrofas del *Polifemo* de Góngora, anunciadas en la síntesis de comunicaciones de este Congreso: «La fugitiva ninfa, en tanto, donde»... y «Salamandria del sol, vestido estrellas». Imaginémonos, antes de empezar, que nos han dado este texto sin autor y que debemos deducir, autor, o escuela y época, por medio del análisis. Así, no mencionaremos a Góngora hasta llegar al punto: «Localización del texto». Empecemos por las microestructuras.

---

[1] *Vid.* János Petöfi, *Vers une théorie partielle du texte*, Helmut Buske, 1975 y, del mismo, en colaboración con A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Colección «Comunicación» Madrid, Alberto Corazón Editor, 1978; D. Mignolo Walter, *Elementos para una teoría del texto*, Barcelona, Ed. Crítica, 1978.

[2] Benito Varela Jácome y Ángeles Cardona Castro, *Poetología* (Teoría y técnica de análisis de textos poéticos... con 14 poemas resueltos), Barcelona, PPU, 1989.

MICROESTRUCTURAS. PLANO LINGÜÍSTICO

Nivel fónico

De las dos estrofas propuestas, en la 1ª, «La fugitiva ninfa en tanto, donde» el autor al presentar a la ninfa que huye («la fugitiva ninfa») pretende resaltar fonosimbólicamente la blancura de sus miembros y el esplendor de su piel; es por esto que en el vocabulario que elige para configurar los distintos versos oímos reiteradamente la vocal más abierta y clara, la *a*. Veamos: fugitiva / ninfa, / hurta, / laurel, / ardiente, / tantos jazmines, / cuanta hierba /; la *aliteración* / da una /; / queja, a otro, / al sueño da; nueva *aliteración*, la armonía /; por no abrasar... /, día. Por contaje, tenemos 24 vocales de abertura y claridad máxima. Estos 24 fonemas vocálicos se combinan con el segundo fonema en la escala de abertura y claridad vocálica, *e*, el cual determina además efectos rítmicos tales como: / ardiente / fuente / dulcemente, donde / se queja / esconde / responde /. El segundo fonema abierto y claro entra, si nos fijamos, en competencia con la *a*. La luminosidad auditiva de la estrofa (*vid.* Jakobson, Julia Kristeva y Domingo Ynduráin)[3] queda asegurada. Ahora bien, el autor quiere compensar la claridad fónica que se desprende del material analizado y coloca, en puntos clave del verso y de la estrofa, la primera vocal cerrada, posterior y velar, *o*: / en tanto /, donde /, también con ciertas *alteraciones*, y en combinación con la más cerrada, también posterior y velar *u*: / un ruiseñor a otro y dulcemente / o /al sueño da a sus ojos /, sintagma que contrasta con la abertura total de «la armonía».

En cuanto a los fonemas consonánticos, tan importantes para Jakobson a efectos rítmicos, nos encontramos con un predominio de la lateral *l* en distintas posiciones y su reiteración en la anáfora «Dulce se queja, dulce le responde... y dulcemente». Por este fonema, en combinaciones con la vibrante *r*, en distintas posiciones también, vemos que la estrofa, adquiere desde el punto de vista fonosimbólico una movilidad que acentúan las numerosas fricativas sordas *s*; pero como los últimos versos componen un cuadrito mitológico «Dulce se queja, dulce le responde», etc., «y dulcemente / al sueño da sus ojos la armonía, / por no abrasar con tres soles al día», el poeta ha elegido gran cantidad de nasales *m, n, ñ* y ellas frenan el fluir del principio y dan al conjunto la placidez de un cuadro en el que parecen moverse los miembros de nieve de la protagonista, la fuente..., hasta que el sueño vence a la ninfa y ésta cierra sus ojos.

La estrofa siguiente presenta al actante masculino: llega Acis, «—polvo el cabello, húmedas centellas / si no ardientes aljófares, sudando—», y eso hace variar el ritmo fonólogico al poeta. Nos encontramos con el contraste de la *o* semicerrada, velar, posterior: / sol / vestido / latiendo / cielo / cuanto / que afecta a la rima, / sudando / blando / y con una rima totalmente oscura para terminar, / pudo / mudo /. Pese a que la aparición del protagonista masculino ha variado el ritmo vocálico oscureciendo los tonos claros y luminosos que esparció por doquier la ninfa, también gusta el poeta del

[3] P. Jakobson, *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 347-395 y *Lingüística; Poética y Tiempo*, Conversaciones con Pomorska Krystina, Barcelona, Crítica, 1981; Julia Kristeva, *La révolution du language poétique*, París, Seuil, 1974; D. Ynduráin, «Para una función lúdica del lenguaje», en *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, Madrid, 1974.

contraste: Salamandria (4 fonemas abiertos, claros, *a*), estrellas (juega con la *e* y con la *a* que marca rima, / centellas / bellas /).

Ésta es, pues, una característica fonológica de las dos estrofas: el contraste auditivo. La estrofa segunda tiene mayor movimiento que la primera y ello se refleja en la elección de las consonantes, *l ll r r s*. Así / **Salamandria** / **sol** / / **estrellas** / **cabello** / **ardientes** / **aljófares** / **llegó** / **luces** / /**bellas** / **blando** / **cristal** /...[4]

Es evidente que el cuadrito estático se perpetúa por medio de las nasales en competencia, pero éstas quedan amortiguadas ante la abundancia de laterales, vibrantes y fricativas... Así tendremos un nuevo personaje y distinto tratamiento del vocalismo y el consonantismo.

Nivel léxico semántico

El poeta opera con el campo semántico de la naturaleza para crear un cuadrito idílico en el que el «locus amœnus» se manifiesta con tintes barrocos, como veremos. Plantas, flores y pájaros, una fuente y la alusión al obligado río componen la decoración. Veamos:

- laurel	- un ruiseñor	- fuente
- tronco	a otro [ruiseñor]	- río
- jazmines		- cristal
- hierba		

El sol ardiente da vida al paisaje y marca, a través de distintas metáforas de sustitución —metáforas puras— la hora en que tiene lugar la escena: es la hora del sol ardiente.

Otro campo semántico lo forman los miembros de la «fugitiva ninfa», con los cuales el poeta diseña un estereotipado retrato:

tantos jazmines	- sus ojos
(blancos miembros)	- tres soles (dos soles = los ojos de la ninfa + el sol)
la nieve de sus miembros	

Pasemos a los adjetivos que son todos abstractos, porque la nota de color (la blancura o el verde) se halla ya dentro de los nombres. Tenemos pues, estos adjetivos:

- fugitiva (antepuesto, *epíteto* como «figura retórica», pero, semánticamente, *especificativo*);

- ardiente (pospuesto, *especificativo* en plan recurso literario y *epíteto*, desde el punto de vista semántico);

- dulce (predicativo del sujeto, «ruiseñor»: «se queja dulce», «le responde dulce»).

Los verbos están en presente de indicativo (acción puntual a los ojos del lector) y son «hurta», «esconde», «da». Hasta aquí podríamos decir que todos corresponden a un

[4] Véase también W. Mignolo, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Ed. Crítica, 1978, pp. 212-227.

campo semántico antitético (tomar y dar). Pero en los cuatro últimos versos, los verbos «queja» y «responde» son, respectivamente, de sentimiento y de lengua, más la reiteración del verbo, «dar», también en indicativo y un infinitivo que conecta semánticamente con «sol ardiente» (verso segundo) y que ahora va en infinitivo, «abrasar».

El campo semántico de la segunda estrofa es distinto. El autor pretende seguir con todo pormenor el retrato de Acis, el actante protagonista, en un momento determinado. Gracias al nombre, Acis, sabemos ya quién es «la fugitiva ninfa» protegida del sol ardiente por un «laurel». La ninfa es Galatea: estamos, pues, ante la joven pareja que burla la vigilancia del cíclope, Polifemo, ausente en nuestras estrofas.

Acis aparece en el momento del año de calor más violento (en la estrofa anterior de «sol ardiente», el verano). Ahora bien, el autor precisa que «el can del cielo estaba latiendo», «vestido estrellas» como la constelación a la cual pertenece, y estaba latiendo, es decir, con vida, como la «Salamandria» que puede estar en el fuego —aquí del sol— sin quemarse. ¿Cómo estaba Acis, visto por el poeta en el momento en que se aproxima a Galatea?

Sudoroso ——> sudando

- húmedas centellas – ardientes aljófares (perlas)
  (húmedas gotas de sudor abrasador como perlas [aljófares])
- boca [sedienta] en pos del cristal sonoro [la fuente]
- ojos [dirigidos] al cristal mudo [los miembros de la ninfa]

También hay un campo semántico destinado a completar la acción de la estrofa anterior, dedicada a Galatea: los ojos de la ninfa (luces bellas que, a manera de lo que hace Occidente, ocultan el sol) se hallaban, entregados al sueño blando. Como Occidente nos priva de la visión del sol, el sueño (aquí Occidente) priva a Acis de la visión de los dos bellos soles (los ojos de Galatea; ahora «luces bellas»).

Los verbos han dejado el presente puntual y, en su lugar, aparece el imperfecto narrativo (estaba latiendo) y el pasado perfectivo (llegó, dio, pudo), con lo cual estamos ante una acción terminada que el poeta relata porque ya ha sucedido y conoce en sus pormenores. El gerundio, «viendo», tiene un matiz temporal, mientras «sudando» es un gerundio modal.

En cuanto a los adjetivos, debemos decir que no son el material léxico más importante de la estrofa. El autor repite «ardientes» «dulces» y «bellas», y confiere al nombre la función adjetiva: *polvo* el cabello por cabello polvoriento.

Nivel sintáctico

El estilema base de estas dos estrofas es el hipérbaton, no ya como figura retórica sino como forzada construcción latinizante que es preciso deshacer para interpretar debidamente el significado de acuerdo con la concordancia de los distintos elementos. Otro estilema-base es la elipsis y un tercer estilema lo constituyen las construcciones

absolutas, las cuales se complican también porque la elipsis reaparece asimismo en ellas. Ahora bien, si salvamos estos tres escollos, la sintaxis es sencilla.

La primera estrofa se organiza en forma bipartita y da comienzo con un nexo temporal que asume el valor de una oración sincopada con el sentido de lo dicho en una estrofa anterior: «En tanto [esto sucede]»

la fugitiva ninfa *da* *tantos jazmines cuanta hierba esconde la nieve de sus miembros*
sujeto verbo complemento de Objeto Directo

a una fuente ————> PROPOSICIÓN PRINCIPAL
Complemento de Objeto Indirecto

donde hurta un laurel *su tronco* *al sol ardiente* ——> PROPOSICIÓN
verbo sujeto Comp.Obj.Direc. Compl.Obj.Indir. SUBORDINADA LOCAL

Los cuatro versos siguientes introducen la reiteración del complemento predicativo del sujeto: «Un ruiseñor se queja dulce (asíndeton), dulce le responde [un ruiseñor —> elipsis] a otro» y...

la armonía (interpretamos la armonía que da vida a Galatea)
sujeto *da* *sus ojos* *al sueño* ——> PROPOSICIÓN PRINCIPAL
verbo Comp.Obj.Direc. Compl.Obj.Indir.

por no abrasar *el día* *con tres soles* ——> PROPOSICIÓN
verbo Comp.Obj.Direc. Compl.Circ.de Instrumento SUBORDINADA
CAUSAL FINAL

Fijémonos en el paralelismo de las construcciones, roto el hipérbaton.

La segunda estrofa complica más la sintaxis por pretender explicar la situación con el menor número de elementos (poesía minimal). Veamos:

latiendo estaba	*el Can del cielo,*	*vestido estrellas, Salamandria del Sol*
Frase verbal Continuativa	sujeto	Estas dos aposiciones a «Can del cielo» pueden desdoblarse oracionalmente: 1ª) participio concertado; 2ª) como si fuera Salamandria del sol.

En su conjunto, los dos versos funcionan como PROPOSICIÓN PRINCIPAL de

cuando	*Acis*		
SUBORDINADA	sujeto		
TEMPORAL,	*llegó* ——>	*sudando,*	[siendo] el cabello polvo
pero,	verbo	GERUNDIO	Proposición de GERUNDIO ABSOLUTO
a su vez		CONCERTADO	(elipsis=siendo)

PRINCIPAL de ——> *húmedas centellas, si no ardientes aljófares* complemento objeto directo de «sudando»

Después del punto y coma (verso 5°, 2ª estrofa, no bipartita como la anterior), sigue siendo Acis el sujeto:

... *y [Acis]*	*viendo*	*al sueño blando*	*dulce Occidente de ambas luces bellas*
sujeto	GERUNDIO TEMPORAL	Compl. de Obj. Directo	Aposición Especificativa del Comp. Dir.

dio	*su boca*	*al sonoro cristal*	(la fuente)
verbo	Comp. Obj.Direc.	Compl. Obj. indirecto	

[ ] *y*	*sus ojos* — *cuanto pudo* —	*al cristal mudo*	(Galatea)
	Comp. Obj. Direc.	Compl. Obj. Indirecto	

[Inciso Oracional: todo lo que [él] pudo. Relativo «a él le fue posible»]

PLANO TÉCNICO ESTILÍSTICO

Nivel métrico fonemático

Las dos estrofas que estamos analizando siguen la estructura de la *octava real*, estrofa de ocho versos de arte mayor y rima alterna, conocida ya en el s. XIII, y tal como la encontramos en nuestro texto (seis versos endecasílabos de rima alterna y un pareado, también endecasílabo, para rematar), feliz creación de Bocaccio en el s. XIV. Reservada a la lírica, a la épica y a las bucólicas, la *octava rima*, luego *octava real*, fue transmitida por Boyardo, Bembo, Ariosto y consagrada en España por Boscán y Garcilaso hasta llegar a Góngora. Procedamos al análisis concreto de nuestras dos *octavas reales*[5]. Lo primero que hemos de considerar es el ritmo que consigue el poeta a base del juego vocálico y consonántico (análisis fonemático) que estudiamos y no repetimos.

Un segundo punto viene marcado por la función de las distintas rimas a lo largo de las dos estrofas (/ónde /-énte /-ónde/-énte /-ónde /-énte /-ía /-ía/ en la 1ª octava y /-éllas /-ándo /-éllas /-ando /-ellas /-ando /-údo /-údo/ en la 2ª octava. Los endacasílabos son llanos, con lo cual se consigue un ritmo yámbico total. Se suceden las sinalefas normales y convencionales («La fugitiva ninfa, en tanto, donde») con lo cual el verso adquiere una fluidez y una «pastosidad» inconcebibles («hurta un laurel su tronco al sol ardiente).

Los encabalgamientos suaves del 1° y 2° versos y del 3° y 4° nos conducen gradualmente a verificar un silencio obligado, como en una partitura musical. El verso 5° está bimembrado, lo cual se repite en la estrofa siguiente y debemos considerar, por

[5] T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1983; Rudolf Baehr, *Manuel de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973; Kurt Spang, *Ritmo y versificación* (Teoría y Práctica del Análisis Métrico y Rítmico), Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1973.

tanto, como un estilema del poeta. Vuelve a aparecer un encabalgamiento entre el 6° y 7° verso, lo cual según Dámaso Alonso prepara para la quietud que el sueño da a la ninfa[6].

Cambiamos de ritmo en la 2ª octava. El hiperbáton ya analizado y el encabalgamiento dilatador entre el 2ª y 5ª versos (cuando [...] llegó Acis) nos obliga a un esfuerzo en el recital, habida cuenta de que, bajando un tono la voz, hemos de intercalar el paréntesis. Debemos además marcar como una unidad los versos 1° y 2°, y 3° y 4°, respectivamente.

Las bimembraciones constituyen un rasgo de estilo:

- Salamandria es del sol // vestido estrellas
- polvo el cabello // húmedas centellas
- su boca dio // y sus ojos cuanto pudo
- al sonoro cristal, // al cristal mudo.

Distinguiremos además los tipos de endecasílabos más variados, endecasílabos polirrítmicos, que se combinan de forma caprichosa. Así veamos un muestreo de *endecasílabos enfáticos*:

- húrta un laurel su trónco al sol ardiente (1ª, 6ª, 10ª sílabas)
- tántos jazmines cuánta yerba esconde (id., id.)
- dúlce se queja, dúlce le responde (id., id.)
- pólvo el cabello, húmedas centellas. (id., id.)

Consideremos algunos *endecasílabos heroicos*:

- Al suéño da sus ójos la armonía (2ª, 6ª, 10ª sílabas)
- latiéndo el Can del Ciélo estaba cuándo (id., id.)

Veamos ahora algún tipo de *endecasílabo sáfico*:

- La fugitíva nínfa, en tánto, dónde (4ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas)
- un ruiseñór a ótro, y dulceménte. (4ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas)

Por último citemos unos *endecasílabos melódicos*:

- Salamándria del sól, vestido estréllas
- si no ardiéntes aljófares, sudando
- al sonóro cristál, al cristal múdo.

Con todo ello, el poeta consigue ser un gran creador de melodía por medio de la combinación de los acentos, el vocalismo y el consonantismo del verso, así como por medio de las sílabas y los encabalgamientos. Estamos ante la máxima musicalidad alcanzable; lograda por medio de la combinación de los cuatro tipos de endecasílabo italiano, verso ya muy trabajado en el Barroco.

Nivel estilístico. Función de la mitología

Todas las figuras retóricas y los tropos de mayor realce expresivo se dan cita en estos 16 versos. Lo primero que advertimos es que no podemos analizar estilísticamente las dos octavas si prescindimos de la función que en ellas juega la *mitología*. En efecto, sin movernos de los dos primeros versos, pero después de haber leído los 16 que nos

[6] Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, Vol. III, Madrid, Gredos, 7ª ed., 1985, y «La simetría bilateral», en *Estudios Gongorinos*, Madrid, Gredos, 1951; Colin Smith, «La musicalidad del *Polifemo*», en *RFE*, Madrid, 1961; Alexander Parker, Introducción a *El Polifemo*, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1984.

ocupan, nos encontramos con «la fugitiva ninfa» (línea 1ª), perífrasis que alude a Galatea[7] («llegó Acis...») y, a renglón seguido. «hurta un laurel su tronco al sol ardiente», de nuevo alusión esta vez, a Dafne, transformada en laurel por rehuir las caricias de Apolo, el Sol. A la figura de Galatea, que en tan bucólico paisaje se entregará al sueño, se superpone la figura de Dafne[8] huyendo del sol abrasador. Este segundo mito marcará, a base de una alusión y una perífrasis, el tiempo en que tiene lugar la escena: verano de un mediodía, momento el más radiante y ardiente del sol. El «laurel hurta su tronco al sol ardiente» (personificación) y «la ninfa da a una fuente» (paisaje bucólico) «tantos jazmines cuanta hierba esconde la nieve[9] de sus miembros», es decir, da la blancura de sus miembros a través de las metáforas, *jazmines* y *nieve*; pero, además, anda en competencia el verde de la hierba que oculta ese blanco impecable de la piel de la ninfa que va a recostarse junto a una fuente, la cual puede servir de espejo a ese cuerpo perfecto, medio oculto por la hierba, cuerpo que al retratarse en el agua se traduce en *jazmines* entre la *hierba*. Fijémenos: 1°) el poeta no ha necesitado adjetivos de color y lo ha coloreado todo; 2ª) ha dado la primacía al nombre, nombre muy bien seleccionado, nombre y nombres que se suceden con toda su carga de color: *jazmines*, *nieve* (blanco), *laurel*, *hierba* (verde), *tronco* (marrón oscuro), *fuente*[10] (transparencia del cristal, espejo) y, por último, el único adjetivo que afecta a dos sentidos, *ardiente* (piel que se quema, ojos que se deslumbran y se ciegan), lo ha colocado pospuesto, como especificativo de *sol*.

El *hipérbaton*, la *elipsis* y hasta la *sinestesia*, ya presentes en los cuatro versos analizados, hacen de nuevo su presencia en esta segunda parte de la estrofa, en la que coloca el poeta un testigo animado de cuanto ocurre: *el ruiseñor*. El ruiseñor es una imagen que ya aparece en Virgilio y, sin duda, de él la toma Petrarca (*rima* CCCXI). Estudia Mª Rosa Lida la aparición del ruiseñor, pájaro que canta el dolor de amores, en

---

[7] *Galatea*. Hija de Nereo y de una ninfa marina. En contraste con el aspecto y la conducta casi brutal del cíclope Polifemo, Galatea es toda dulzura y delicadeza. Enamorada del pastor Acis, no accede a los ruegos de Polifemo. Éste, celoso, sepulta a Acis bajo una roca; pero Galatea, que oye los gritos del desdichado pastor, acude en su ayuda y lo transforma en río. En Góngora, que toma la versión de Ovidio, *Metamorfosis* XIII, y la reelabora libremente, de la sangre de Acis nace un río. Convertidos en agua, los miembros de Acis llegan a Doris, nombre usado muchas veces como metonimia mitológica del mar. Doris es madre de Galatea, por eso al terminar la fábula leemos: «Corriente plata al fin sus blancos huesos / lamiendo flores y argentado arenas, / a Doris llega, que, con llanto pío, / yerno lo saludó, lo aclamó río». La versión de Ovidio puede leerse en la magnífica traducción de José Antonio Millán en *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición Alexander Parker, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 164-173 (versión bilingüe: latín/castellano).

[8] *Dafne*. Ninfa arcadia. Hija del río Ladón. En otras versiones es hija del río Peneo de Tesalia o también, hija del adivino Teresías. Su madre es la Tierra. Perseguida por Apolo, su padre la transformó en laurel, «planta a la que alude su nombre». En Garcilaso: «A Dafne ya los brazos le crecían» (soneto XIII).

[9] «... la nieve de sus miembros». De acuerdo con Dámaso Alonso y F. González Ollé, *la nieve* alude a la blancura de los miembros de Galatea, escondida por la hierba. También *jazmines* es una metáfora que reemplaza a «miembros» del cuerpo de Galatea. *Vid.* además Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, III Madrid, Gredos, 7ª ed., 1985, p. 661, y F. González Ollé, «Tantos jazmines cuanta hierba esconde», en *Revista de Literatura*, Madrid, CSIC, XVI, 1953, pp. 136-146.

[10] *Fuente*. Término de larga tradición poética que entraña todo el simbolismo del agua. Aparece en los trovadores provenzales y en los Stillnovistas y en Petrarca que recrea sus múltiples significados partiendo de Ovidio.

Bartolomé Leonardo Argensola, en Lope, Góngora, Cetina y Herrera. Aparece ahora reiterado en forma anafórica el adjetivo *dulce* que reaparece por *derivación* («dulcemente») en el verso 5°.

En el pareado final, «la armonía» da sus ojos al sueño. La *armonía*, abstracto polisémico, nos conecta con los ruiseñores que trinan dulcemente, pero también, y por esta segunda acepción nos inclinamos, «la armonía de los miembros del cuerpo de la ninfa» que va a empezar a dormir (valor *incoativo* de la expresión: «da sus ojos al sueño»). Remata la octava la causal/final «por no abrasar con tres soles el día» / o «al día» como supone también correcto Dámaso Alonso. De nuevo el verbo *abrasar* es un verbo que lleva en su *sema* el color del fuego y su calor. Los *tres soles* son los ojos de la ninfa y el sol, señor absoluto del paisaje en esta hora canicular. *Soles* para «ojos», imagen petrarquista.

La segunda estrofa —aparición de Acis[11]— con *retrato* o prosopografía más completo del personaje y más concreto que el que dio para Galatea en la estrofa anterior, se inicia (deshágase el hipérbaton) con una serie de metáforas de sustitución —metáforas puras— que aluden de nuevo a la hora y estación del año en que la acción sucede: «El can del cielo —Salamandria del sol, vestido estrellas— estaba latiendo, cuando [...] llegó Acis».

El *Can del cielo* es la constelación situada debajo y al Oriente de Orión. Da nombre a dos constelaciones visibles en el hemisferio boreal: el *Can Mayor* (la estrella alfa, *Sirio*) y el Can Menor (estrella alfa, *Proción*). El Can del cielo, con todas sus estrellas (vestido estrellas) estaba latiendo, es decir, vivo («ladrando», dice Dámaso) dentro del mismo sol abrasador, a manera de *salamandra*, animal (especie de tritón) que resiste el fuego, por lo que fue identificado con el mismo fuego y considerado una manifestación de lo viviente. Ya tenemos pues descodificada esta hiperbólica *perífasis metafórica* que ubica la acción en el tiempo.

De nuevo hipérbaton: «sudando *húmedas centellas*, si no *ardientes aljófares*», por gotas de sudor (metáforas que aluden al fuego de esas gotas —*húmedas centellas*— y al deslizarse como perlas —*aljófares*—). Viene Acis con el cabello lleno de polvo ([siendo polvo el cabello]). Las elipsis conceden a esta poesía clásica el valor de la mejor *poesía minimal* de todos los tiempos.

Pasamos ahora a la acción escénica, retratado ya al héroe: «y viendo al sueño blando dulce Occidente de ambas luces bellas», es decir, viendo que los párpados de la amada (*dulce Occidente*) por ocultar los soles (*ojos de la ninfa*) le habían conferido un blando sueño (de nuevo *perífrasis metafórica*), él, Acis, «dio su boca al *sonoro cristal*» (metáfora de la fuente; es decir, bebió) y «dio sus ojos, cuanto pudo, al cristal mudo» (la ninfa, reflejada en el agua: de nuevo la metáfora petrarquista, *cristal*, la amada a través de sus finos miembros).

---

[11] *Acis.* Pastor siciliano. Se le cree hijo del Dios latino Fauno. Enamorado de la ninfa Galatea sufre los celos del cíclope Polifemo. La historia venía contada en Ovidio a través de Galatea: Mientras Escila peina a Galatea / escucha, entre suspiros de sus labios: «Al menos tus amantes nunca fueron / feroces, y pudiste rechazarlos...», etc. No así en Góngora, quien tras la dedicatoria al Conde de Niebla cuenta la fábula a manera de autor omnisciente, en forma directa (3ª persona narrativa).

El poeta termina el pareado final con la *enumeración* de dos partes nobles (situadas en la cara) de Acis: boca y ojos. Finalmente, cierra con un *quiasmo antitético*: «al sonoro cristal, al cristal mudo», quiasmo a su vez metafórico, como vimos.

MACROESTRUCTURAS

Estructuración del texto

Podemos dividir en dos grandes retratos, con su paisaje manierista incluido, las octavas analizadas: 1°) retrato de la ninfa Galatea que aparece sin su nombre y con la alusión o superposición del mito de otra ninfa, Dafne; y 2°) retrato de Acis —segunda octava— con paisaje manierista y acciones incluidas. La primera estrofa admite una bipartición formal, métrica y, al propio tiempo, semántica. Los cuatro primeros versos nos darían la «aparición de la ninfa». Los cuatro finales colocan los testigos animados del sueño de Galatea: la música de los ruiseñores entre las ramas. Ya no falta nada en este escenario, pequeño cuadrito idílico: hay color, a través de los nombres, hay sonido o música, a través del nombre (*ruiseñor*), los verbos (*se queja* y *responde*), el adjetivo reiterado (*dulce*) y el adverbio (*dulcemente*).

Agentes

Tres son, como hemos visto, los agentes de la acción global: la ninfa Galatea, el pastor Acis y los ruiseñores que les acompañan. Esto por lo que compete a los agentes animados; pero también las plantas, los árboles, la fuente y ese sol abrasador sirven de testigos y, a la vez, de marco a la acción.

Fuentes

Vistas las cosas así, hemos de dar cuenta de los precedentes de la fábula de Acis y Galatea (aquí el tercer personaje no aparece). La fuente próxima es Ovidio que recupera de la literatura helenística la fábula de Filoxeno de Citera (435-380 a. C.) y de Teócrito de Siracusa (310-265 a. C.) en los *Idilios*, en los *Fastos*, y más concretamente, en las *Metamorfosis*.

VALORACIÓN CRITICA

Localización

Las octavas analizadas nos remiten al *Polifemo* de D. Luis de Góngora y Argote (1561-1625), quien, prescindiendo del intento de recuperación de la fábula ya transformada en mito, por el italiano Marino (1569-1625) y por *Stigliani*, llevada a cabo por el español Don Luis Carrillo y Sotomayor (1583-1610), reelaboró todos los temas de esta fábula-mito con absoluta libertad. Al elegir la *ottava rima* para su composición no olvidó ningún tópico de la poesía renacentista —Petrarca, Ariosto, Tasso— así como de la musa épica —el poema épico-culto de Ercilla— con lo cual, a su originalidad, adjuntaba el eco de la mejor tradición poética de los siglos áureos.

Proceso poético y conclusiones

Ofrecemos el proceso de semiotización de una lengua ya muy elaborada poéticamente en 1612, momento en que Góngora dedica al Conde de Niebla su *Fábula de Polifemo y Galatea*, cuyas estrofas 23 y 24 hemos analizado. No es la originalidad lo que da valor a estas octavas, sino su complicada y perfecta estructura barroca, el número de metáforas puras —por otro lado fácilmente decodificables (basta tener un buen Diccionario de Símbolos y combinar los elementos lingüísticos de los distintos sintagmas); las desmesuradas imágenes, todas remiten, como vimos, a *perifrasis hiperbólicas* y asimismo la descripción de este *locus amœnus* ya barroquizado y la inclusión en él de la acción de los personajes. Eso es lo que, sin duda, ha llevado a Elias Rivers a admirarse de que en la España represiva y moralista del siglo XVII pudiera aflorar el materialismo sensual de Ovidio, aderezado por el poeta que, para su época, dice Rivers, debió ser un verdadero explosivo en Madrid.

Transformaciones de un modelo textual: el *Beatus ille* en las *Soledades* de Góngora

Félix Carrasco
Universidad de Montreal

Ante la presencia en la sala de muy ilustres gongoristas, no sin cierto temor de descarrío, nos arriesgamos a dirigir nuestros pasos inseguros por los «espinosos riscos» y la «fragosa montaña» del enigmático universo de las *Soledades*.

Nos proponemos desarrollar dos aspectos en cierta medida contradictorios, pero muy en consonancia con la esencia barroca del poema; a saber, "convergencia con" y "desarticulación de" el modelo textual. Vamos a hacer uso de un cuadro teórico, utilizado en varios trabajos anteriores, en los que, mediante el análisis de un variado *corpus*, hemos ido afinando una serie de hipótesis sobre el modelo textual del *Beatus ille*. Se impone, pues, retomar las grandes líneas de dicho cuadro para que nos guíe en el análisis de la realización de Góngora[1]. Empezaremos por presentar un resumen somero del estado de la cuestión; veremos después cómo se dan en las *Soledades* los invariantes del modelo textual e identificaremos los rasgos específicos de esta realización del modelo; finalmente, puesto que el modelo es objeto de manipulaciones en manos de Góngora, desmontaremos algunas de sus estrategias discursivas.

Son múltiples las marcas visibles que vinculan las *Soledades* con el modelo textual. La reiterada utilización del *Beatus ille* por parte del peregrino al contemplar la vida simple de los cabreros y la de los pescadores, las evocaciones esporádicas al tema así como el título de las *Soledades*, son para el lector avisado indicadores evidentes de una relación estrecha entre ambos. La crítica tradicional, lógicamente, ha reconocido este hecho, pero, salvo excepciones, no ha sobrepasado el límite de señalar los ecos del

[1] Ver «Poemas a la vida retirada: sintaxis, semántica, ideología», en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, ed. de M. A. Garrido, Madrid, 1986, vol. II, pp. 81-93; «Aproximación semiótica al "Benditos aquellos" del Marqués de Santillana», *Revista de Literatura*, XLV, 1983, 5-20; y «*Beatus ille* y la comedia clásica de labradores», en *Actas del X Congreso Internacional de la A.I.H.*, Barcelona, 1992, tomo I, pp. 827-839.

Beatus ille, considerándolo como un componente temático del poema, o de subrayar la presencia de una «filosofía de la naturaleza» en el fondo de ideas expresadas en la obra.

Nuestra propuesta es que todo el poema es en sí una realización monumental y *sui generis* de este modelo textual, y que las leyes discursivas subyacentes a este tipo de textos son claramente violadas por la instancia de la enunciación.

Es sabido que, al pasar un modelo artístico de un sistema socio-histórico a otro, es objeto de una serie de constreñimientos, que a su vez se traducen en reajustes de distinto grado para ponerlo en concordancia con las nuevas representaciones ideológicas; pues bien, vamos a ver cómo un modelo textual grecolatino, sublimado por los poetas renacentistas, experimenta en manos de Góngora profundas modificaciones.

Pocas obras del Siglo de Oro han desencadenado una reacción tan rápida y tan abundante por parte de la crítica. Naturalmente no podían faltar los intentos de encasillarla o desencasillarla en un género literario. El abad de Rute aborda el problema del género literario en su respuesta a los comentarios sarcásticos de Jáuregui sobre el mismo título de *Soledades* : «Pues si se considera lo segundo [el lugar], [...] cierto es que los distantes del tráfago y negoçiación de las Çiudades an tenido siempre nombre y an pasado plaça de las Soledades»[2]. Lo pone en relación con la *Odisea*, la *Eneida* y con los poemas novelescos italianos de caballería, pero niega que sea épico ni bucólico, ni piscatorio, ni cinegético, para concluir que es un poema lírico mixto que los abraza a todos (ob. cit., p. 405). La opinión dominante entre los contemporáneos del autor es que se trata de un poema cíclico de carácter alegórico, en que se establece la homología de las cuatro estaciones, o de los cuatro escenarios geográficos, o de las cuatro edades del hombre[3].

R. O. Jones, privilegiando quizás demasiado las tiradas sobre el descubrimiento del Nuevo Mundo, describe las *Soledades* como una pastoral antimperialista, en que se proclama la pureza de la naturaleza frente a la corrupción de la historia[4].

R. Jammes es el que más exhaustivamente se ha ocupado del problema, dedicando una sección de su libro a rastrear el tema de "menosprecio de corte" en la obra de Góngora (pp. 95-121). Muestra Jammes su recurrencia en numerosas composiciones, y trata de interpretarlo a la luz de las peripecias históricas y biográficas de D. Luis. Pero donde afirma que se encuentran condensados todos los temas es en la invocación que hace el peregrino de *Soledades* a la vista de los cabreros[5]; en cuanto a la *Soledad segunda*, la

---

[2] Francisco de Córdoba, abad de Rute, *Examen del Antídoto*, en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote, biografía y estudio crítico*, p. 403.

[3] Entre los defensores de estas posiciones figuran Pellicer, Díaz de Rivas, el abad de Rute y Angulo y Pulgar (*cf.* Emilio Orozco, *Introducción a Góngora*, Barcelona, 1984, pp. 257-58). Vilanova acepta también la teoría de los cuatro cantos en su excelente análisis. J. R. Beverley reinterpreta la teoría de Pellicer en el marco de los dos cantos existentes (véase *Aspects of Góngora's «Soledades»*, Amsterdam, 1980, pp. 88-102).

[4] «Part of the underlying theme of the poem is the unity of opposing Nature, which destroys artifice and punishes presumption [...]. The point seems clear: this is the the wealth of Nature, better than all the illusory riches of Indies» (R. O. Jones, *Poems of Góngora*, Cambridge: The University Press, 1966, p. 26).

[5] Robert Jammes, *La obra poética de D. Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1987, pp. 107-108.

ve como un desarrollo coherente del tema hasta el verso 510; a partir de aquí se desliza hacia un tema que poco tiene ver con las *Soledades* (ob. cit. pp. 489-91)[6].

M. Molho, perspicaz analista de las *Soledades*, hace una hábil propuesta, abogando por una especie de estructura abierta: el caminar errático del peregrino, que da lugar a imprevistos encuentros, se corresponde con la escritura también a la deriva del poeta, que se ve solicitado como al azar por temas poéticos heterogéneos[7].

J. R. Beverley rechaza que las *Soledades* sean estrictamente poesía de la naturaleza, dice que son «una mediación entre el estado puro de naturaleza (génesis) y el estado de cultura»[8] y apunta la idea de considerar la *Soledad primera* como una «tragicomedia pastoril» (ob. cit., p. 30). Hace una buena lectura de la falta de decoro denunciada por Jáuregui sobre la flagrante contradicción entre expresión y contenido, un lenguaje y unas imágenes de la máxima complejidad para un contenido de vida sencilla y rústica; el peregrino no se queda en «la tela de fondo imprecisamente platonizada del *locus amœnus* pastoril» sino que se mueve constantemente por «un paisaje realista, lleno de cambio, energía, alboroto, lucha y trabajo humano» (ob. cit., p. 31). Ni lo pastoril ni lo épico se sostienen de por sí, sino que Góngora nos presenta una ficción que resulta de la contienda entre ambos (*ibid.*); el modelo de Góngora no es la «gnosis» neoplatónica de Jones, el orden de la naturaleza contra la corrupción de la historia, ni la *mediocritas* de la aristocracia andaluza de Jammes; «ambos elementos están presentes, pero sirven de términos de un modelo dinámico, el poema mismo, que invita a la ciudad a parecerse más a la campaña, y a ésta a parecerse más a la ciudad» (*cf. Aspects*..., pp. 77-78).

Varios trabajos recientes han insistido en esta línea de colocar las *Soledades*, más que en la oposición ciudad/campo, en la superación de la antítesis entre ambos polos[9].

No tratamos de poner en tela de juicio las importantes contribuciones de tantos ilustres estudiosos ni pretendemos descifrar el enigma del género de las *Soledades*. Proponemos modestamente una hipótesis, que coincide en algunos aspectos con propuestas anteriores, valiéndonos de un utillaje semiótico de análisis, que nos permitirá explicitar algunas estrategias de la escritura de Góngora.

---

6 En el coloquio que siguió a nuestra comunicación, el propio Robert Jammes, que presidía la sesión, declaró que últimamente había revisado esta posición.

7 «*un menosprecio de corte* inspiré du *Beatus ille* horatien, une imprécation à la manière d'Horace contre les navigateurs cupides, un hyménée [...] une [...] description des jeux atlétiques [...] un épithalame [...]. L'ensemble se projette sur une bucolique évocatrice de l'age d'or [...]. Le génie de Góngora a su mener à terme la périlleuse entreprise qui consiste [...] à conférer une structure à la liberté, un ordre au désordre, une cohérence à l'incohérent (*cf.* M. Molho, *Sémantique et poétique. À propos des «Solitudes» de Góngora*, Bordeaux, 1969, pp. 81-84).

8 Luis de Góngora, *Soledades* , ed. J. R. Beverley, Madrid, 1980, p.39.

9 M. J. Woods, *The Poet and the Natural World in he Age of Góngora*, Oxford, 1978, pp. 146-175; Gwyne Edwards, «The theme of nature in Góngora's *Soledades*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LV, 1978, 231-243; y J. F. G. Gornall, «Góngora's *Soledades:* "alabanza de aldea" without "menosprecio de corte"?», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 1982, 21-25: según Gornall, el propósito del poeta es igualar campo y ciudad, y no ensalzar a uno en detrimento del otro.

EL MODELO

La macroestructura sintáctica de este modelo textual está constituida por dos secuencias unidas por un conector de causalidad. La primera se compone de un enunciado enfático en que se atribuye la felicidad a un sujeto. La segunda es una cadena de enunciados conjuntivos y disjuntivos, en alternancia. Llamamos conjuntivos a los enunciados que expresan unión o deseo de unión, por ejemplo, «un día puro, alegre, libre quiero»; llamamos disjuntivos a los que expresan separación: «no quiero ver el ceño / vanamente severo / de a quien la sangre ensalza o el dinero». Podemos representarla por el siguiente diagrama arbóreo:

Estructura del *Beatus ille*

1ª secuencia	conector de causalidad	2ª secuencia
[atribución de felicidad al sujeto]		[serie de enunciados de carácter disjuntivo en alternancia con otros de carácter conjuntivo]
«¡Qué descansada vida / la del que huye el mundanal ruído / y sigue la escondida senda...		Que no le enturbia el pecho / de los soberbios grandes el estado...

Desde la teoría de los actos de habla, es evidente que estos textos desarrollan un *programa de persuasión* encaminado a convencer al destinatario de las excelencias de la vida en el espacio natural. Utilizando elementos teoóricos greimasianos, especialmente el cuadrado semiótico[10], observamos que toda operación persuasiva se encuadra así:

persuadir a aceptar	persuadir a rechazar
disuadir de rechazar	disuadir de aceptar

La instancia enunciadora tiene que deshacer el doble error interpretativo del destinatario que ha tomado, con respecto al sujeto, un *no-parecer* y *ser* por un *no-parecer* y *no-ser* , y con respecto al antisujeto, un *parecer* y *no-ser* por un *parecer* y *ser*[11]. Según el cuadrado semiótico de la veridicción comprobamos que la persuasión se monta sobre la revelación de un *secreto* y sobre el desvelamiento de una *mentira*:

[10] A. J. Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976, p. 199.

[11] Es decir, el *sujeto* no parece feliz según la axiología urbana porque no aparece investido con los signos de los valores del mundo: el poder, el linaje, las riquezas, etc., pero lo es para la instancia de la enunciación; a la inversa, el *antisujeto* parece feliz por ostentar los signos mundanales del valor, pero no lo es.

la realidad del sujeto	la realidad del antisujeto
[ser]	[parecer]
[secreto]	[mentira]
[no-parecer]	[no-ser]

En resumen, el destinatario debe convencerse de que a) el sujeto es lo que no parece; b) el antisujeto parece lo que no es.

Damos a continuación un inventario de rasgos que representan adecuadamente, a nuestro juicio, una matriz operacional del modelo. La vía utilizada para extraer los rasgos ha sido el análisis del plano de la expresión y del contenido de un *corpus* representativo, así como de las propuestas de la crítica a este respecto: 1. La conciencia de una pérdida que remite al mito de los orígenes y la posibilidad de recuperar el bien perdido. 2. La oposición de dos espacios demarcados: la ciudad vs el campo; y de dos sujetos: *el hombre pervertido* vs *el hombre inocente*. 3. El espacio conforme queda investido con los valores eufóricos, mientras que el espacio extraño queda despojado de todo valor o tildado de disfórico[12]. 4. La articulación axiológica se realiza por el procedimiemto de la metonimia: personaje feliz en el *locus amœnus*; personaje desdichado en el espacio inarmónico. 5. La macro-estructura de estos textos está constituida por una cadena de segmentos conjuntivos y disjuntivos, que vienen en definitiva a poner de relieve el carácter polémico de la estructura actancial[13]. Esta enumeración es de índole pragmática y es susceptible de una mayor elaboración.

LAS *SOLEDADES* FRENTE AL MODELO TEXTUAL

Creo que no es necesario detenernos demasiado para probar que nuestro texto reúne en principio estos cinco rasgos esenciales del modelo. Veamos en visión de conjunto que no falta ninguno.

Un náufrago que llega a la costa, agarrado a una tabla, se interna por un camino escabroso hasta encontrar una cabaña y ser acogido por unos cabreros. Nuestro peregrino, que, al parecer, ha dejado atrás un pasado atormentado, conmovido por la sencillez y la pureza de costumbres de sus anfitriones, irrumpe en una tirada laudatoria, que es en realidad una realización canónica del *Beatus ille:* «¡Oh bienaventurado / albergue a cualquier hora» (I, 94-135)[14]. Una escena similar se repite en la choza del pescador isleño, en que la recitación del *Beatus ille* se hace al alimón entre el peregrino y el viejo

[12] A. Greimas, *En torno al sentido* (trad. esp. de *Du sens,* París, Seuil, 1970), Madrid, Fragua, 1973, p. 210.

[13] El carácter de zigzag o de técnica yuxtapositiva de violentos contrastes que atribuye D. Alonso y otros críticos a la «Vida retirada» de Fray Luis de León, es justamente la polarización que se manifiesta en investiduras contradictorias del *sujeto* y del *antisujeto* (véase Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1966, p. 157).

[14] R. Jammes lo ha expresado muy bien: «Todos los temas del *menosprescio de corte* se encuentran allí condensados [...] : la arquitectura [...] de los palacios, la ambición, la envidia, el desconocimiento de sí y de los otros, las vanas ceremonias, la adulación, la soberbia, la mentira, las desgracias espectaculares [...] son allí breve y enérgicamente denunciadas, y opuestas a la inocencia de la vida campestre» (ob. cit., pp. 107-108).

pescador: «¡Oh bien vividos años, / Oh canas!» (II, 363-511). Dentro del espacio armónico va a desplazarse y a entablar contacto con diversos grupos humanos que viven en él: los cabreros, los serranos, los labradores, los pescadores. Hay, pues, los dos espacios confrontados y una puesta en escena, o mejor, una puesta en relato de la huida del uno al otro, y de la búsqueda azarosa del espacio armónico de la naturaleza, elementos todos implícitos en los cantos a la «vida retirada»: «¡Qué descansada vida / la del que *huye el mundanal ruïdo / y sigue la escondida / senda*...». Así pues, programas narrativos apenas esbozados en el modelo son desarrollados con todo lujo de detalles en el poema gongorino. La lira quinta del poema luisiano («... *roto* casi el *navío* [...] huyo de aqueste mar tempestüoso») puede ser el embrión de la llegada del náufrago a la isla que ocupa los 95 versos iniciales de las *Soledades*:

> Del siempre en la montaña opuesto pino [...]
> piadoso miembro roto,
> breve tabla Delphín no fue pequeño,
> al inconsiderado peregrino
> que a una *Libia de ondas su camino*
> *fió, y su vida a un leño.* (15-21)
>
> Besa la arena, y de *la rota nave* [...] (29-31)

La tirada luisiana del huerto se reproduce en nuestro poema en múltiples secuencias descriptivas de *locus amœnus*: (I, 595-96; I, 535-600; II, 250-360 y *passim*). El «Ténganse su tesoro/ los que de un *flaco leño se confían*» se transforma en la larga secuencia de los descubrimientos, que sería la amplificación más espectacular en todo el poema (I, 366-502): en el *Beatus ille* de Horacio se alude a los naufragios con un sintagma escueto de dos palabras, *iratum mare*; en Luis de León se le dedican dos liras[15]; Góngora le consagra una tirada de 137 versos aparte de otras menciones esporádicas. La *amplificatio* no altera la naturaleza del modelo, como ya había señalado antes que nadie el Abad de Rute: «pero en lo que toca a dilatarse, bien sabe Vm. que importa poco, pues más o menos no varían la especie» (ob. cit., p. 425)[16].

Si de la visión general descendemos al microcomponente, observamos un comportamiento desconcertante por parte de la instancia de la enunciación: de una parte se respeta escrupulosamente una serie de características textuales del modelo; de otra

---

[15] «neque horret iratum mare» (Horacio, *Epod.* II, 6); es cierto que en otros poemas Horacio lanzó largas e implacables diatribas contra la navegación (*Odas*, I, 3); «Ténganse su tesoro / los que de un flaco leño se confían / [...] La combatida antena / cruje, y en ciega noche el claro día / [...]» (Fr. Luis de León, *Vida retirada*, 12-13).

[16] También podemos ver en nuestro poema un desarrollo grandioso del «Benditos aquellos» del Marqués de Santillana, catalogado por la crítica como *Beatus ille*., aunque, a nuestro juicio, obedece más al modelo evangélico del Sermón de la Montaña, que al greco-latino. Es de notar que se desarrollan, aunque con distinto orden, los quehaceres de los peones del campo, de los ojeadores de montería, de los cazadores de aves y de los pescadores; en cuanto a la estructura superficial, pasamos de una breve composición a un poema de más de dos mil versos (véase sobre esto Félix Carrasco, «Aproximación semiótica... », pp. 14-20.).

parte, se olvida a menudo uno de los rasgos esenciales, que podríamos considerar el invariante fundamental de nuestro modelo, es a saber, el horizonte de valores de la enunciación se asienta firmemente en el espacio eufórico de los campos, y todas sus formaciones discursivas son totalmente incompatibles con cualquier veleidad o connivencia con los valores del espacio urbano. Vamos a ocuparnos de estos dos comportamientos de la instancia de la enunciación.

EL MODELO TEXTUAL RESPETADO

Como por exigencias de tiempo no podemos dar un inventario exhaustivo de las concordancias de las *Soledades* con el modelo textual, nos limitaremos a dar un muestreo representativo.

La referencia al mito de los orígenes, que está presente implícitamente en muchos pasajes del poema, se manifiesta también explícitamente; así se dice que los cabreros acogen al huesped «con pecho igual *de aquel candor primero, / que en la selvas contento, / tienda el fresno le dio, el robre alimento*» (I,136-42; ver también II, 340-42).

El «*no rompido sueño*» y el «*Despiértenme las aves*» aparecen reiteradamente en las *Soledades*:

> De trompa militar no, o destemplado
> son de cajas fue el sueño interrumpido;
> de can sí embravecido contra la hoja seca [...].[17]
>
> Durmió, y recuerda al fin, cuando *las aves* [...]
> *señas dieron süaves* del Alba al Sol [...]. (I, 171-74)

El rechazo del lujo de la mesa y la preferencia por la sencillez en manteles, vajillas y alimentos:

> Ostente crespas, blancas esculturas [...]
> en los que *damascó manteles Flandes*,
> mientras *casero lino* Ceres tanta/ ofrece ahora, [...]
> Manjares que *el veneno*
> *y el apetito ignoran igualmente*
> les sirvieron; y en *oro* no luciente,
> ni en bruñida *plata* [...]
> sino en vidrio [...]. (I, 858-69; ver también II, 340-48)

La diatriba contra el primero que surcó el mar adquiere el tono virulento de la maldición, frecuente en la poesía antigua y renacentista, llegando a identificarlo metonímicamente con la Codicia:

---

[17] Tiene gracia la anécdota trivial de evocar los ladridos intempestivos de un perro, inusual en los *Beatus ille*, pero tremendamente real en la vida en el campo; además se ironiza de paso sobre el carácter ininterrumpido del sueño en la campaña.

¿Cuál tigre, la más fiera
que clima infamó Hircano,
dio el primer alimento
al que, ya deste o de aquel mar, primero
surcó labrador fiero
el campo undoso en mal nacido pino [...]. (I, 366-71)

Tú, Codicia, tú pues de las profundas
estigias aguas torpe marinero,
cuantos abre sepulcros el mar fiero
a tus huesos desdeñas. (I, 443-46)[18]

Con gran escándalo de algunos de sus contemporáneos reifica el mito de sacrilegio de la navegación haciendo a la codicia la instigadora del viaje colombino[19]:

Piloto hoy la Codicia [...]
al padre de las aguas Oceano, [...]
dejó primero de su espuma cano,
sin admitir segundo
en inculcar sus límites al mundo.
Abetos suyos tres aquel tridente
violaron a Neptuno,
conculcado hasta allí de otro ninguno [...].
(I, 403-15; ver también II, 402-406)[20]

EL MODELO TEXTUAL TRANSGREDIDO

Hemos identificado al sujeto de la estructura narrativa del poema como a alguien que huye de algo («el mundanal ruído»), y se lanza a la búsqueda de una vida de paz y de armonía; como existe una línea que divide el espacio en dos universos opuestos, existe también una línea demarcadora del tiempo; hay, pues, de algún modo un relato de conversión y, por tanto, un *antes* y un *después*. A este cambio de espacio y de tiempo corresponde un viraje de ciento ochenta grados en la visión de la realidad: los sistemas de valores vigentes en cada espacio no admiten componendas. Pues bien, hemos visto anteriormente cómo en los diferentes planos se establecen concordancias entre la realización de las *Soledades* y la matriz de rasgos del modelo textual; pero el lector que se acerca al poema inducido por estas expectativas, se ve asaltado a menudo con enunciados inaceptables o abiertamente agramaticales. Veamos algunos ejemplos.

[18] En versión de D. Alonso: «Porque a ti, ¡oh Codicia!, a ti, ¡oh torpe marinero de la Estigia laguna!, no te arredran todos los sepulcros que el mar abre a tus huesos» (*Góngora y el gongorismo*, en *Obras completas*, VI, Madrid, p. 640).

[19] «No dejaré de culpar a D. Luis pues atribuye a la Codicia y no a una ambición prudente la dilatacion de la Monarquía española [...]» (Garcia de Salcedo Coronel, *Obras de D. Luis de Góngora comentadas*, t.I, fo. 96).

[20] En versión de D. Alonso: «Pero hoy la Codicia, hecha piloto, no ya de algunas naves errantes sino de verdaderos bosques de navíos, sin admitir competencia de nadie en penetrar los últimos rincones del mundo, ha dejado encanecido de su propia espuma al Océano, padre de las aguas, de cuyo dilatado imperio nadie llega a conocer los límites» (ob. cit., p. 640).

El narrador nos declara que los cabreros que acogen al forastero no parecían « [...] de aquella sierra engendradora / *más de fierezas que de cortesía*,» (I, 136-37). Los lexemas *fierezas* y *cortesía*, son formas investidas del discurso urbano y dejan traslucir el lastre de prejuicios de la ciudad, de los que no ha sabido desasirse el enunciador: las asperezas y escarpaduras del monte no pueden transferirse por metonimia, como hace el discurso urbano del barroco, a sus moradores[21].

Es también propia del discurso urbano y consecuencia de los mismos prejuicios la utilización de los términos «villano» (I, 68), «rustico», «vaquero» (I, 876) o la rebuscada perífrasis de «conducidores de cabras» (I, 92), con el valor usual, que va desde la indiferencia al desdén. Hay igualmente una mirada y un juicio de condescendencia del hombre de la ciudad hacia un pobre *vaquero gordo* que, a pesar de su *condición villana*, es capaz de actuar por un «*impulso noble / de gloria*» (I, 1004). En el pasaje del quesillo asadero «dulcemente apremïado / de *rústica vaquera*, blanca, hermosa mano [...]» (I, 872-77), tan finamente analizado por M. Molho, así como en la prosificación del mismo, queda patente de pasada lo que estamos diciendo: «une main rustique et vachère est censée n'être ni blanche ni belle»[22]. El sentido concesivo que el narrador asigna a estos términos al hacerlos objeto de encomio, presupone que la pertenencia a su espacio es un obstáculo para ser considerados valiosos (I, 751; I, 1003; II, 407-08).

Incongruente es también en el discurso de la «vida retirada» la actitud demasiado reverencial del viejo montañés que conduce a las serranas, ante la condición noble del peregrino, que él entrevé por los jirones de su vestido salvados del naufragio; la presencia en el espacio natural de los moradores del espacio urbano, lejos de honrar, es considerada a menudo como una irrupción amenazadora (piénsese en *Fuenteovejuna*: «[...] *honrarás testigo* / el tálamo de nuestros labradores» I, 526-529).

Otras veces nos sorprenden elogios híbridos, en que se interponen mecanismos de valoración propios del espacio urbano para resaltar elementos del espacio natural que son valiosos por sí : así, al peñasco que se alza hacia el cielo le llama «apacible galería» y «festivo teatro»; al lentisco «verde balcón del agradable risco (I, 186-93).

Al describir desde un risco el río que desciende de la montaña, aparecen en el cuadro, como es lógico, las grutas del nacimiento, frutales, rocas, islas...; pero no puede prescindir, paradójicamente, de los grandes edificios y murallas que se reflejan en sus aguas: «[...] engarzando *edificios* en su plata / de *muros* se corona / [...]» (I, 194-211). Ni siquiera al bosquejar el *locus amœnus* es capaz de olvidarse del diseño urbano: «Alegres pisan la que, si no era / de chopos *calle* y de álamos *carrera* [...]» (I, 534-35).

Y no sólo se utilizan procedimientos de valoración del espacio urbano, sino que se evoca en medio del paisaje, con nostalgia e incluso con dolor, elementos del dicho espacio, que han sido víctimas de la erosión destructora del tiempo:

---

[21] Como advierte Casalduero, «En el barroco el lugar inculto era siempre el habitáculo del hombre-fiera, mientras que el lugar culto alberga al hombre-rey [...]. Monte-Palacio es, pues, la representación de los elementos que forman la unidad humana» (*Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Segismunda»*, Buenos Aires, 1947, pp. 19-20).

[22] «Pretendió luego cerrar, a manera de sello los estómagos [...] el quesillo por lo demás delicadamente modelado por una mano, *a pesar de rústica y vaquera*, blanca y hermosa [...]» (véase Maurice Molho, *Sémantique et poétique*..., pp. 23, n. 8, y 24; el subrayado, nuestro).

Aquéllas que los *árboles* apenas
dejan ser *torres* hoy, dijo el cabrero
con muestras de dolor extraordinarias
las *estrellas* nocturnas *luminarias*
eran de sus almenas,
cuando el que ves *sayal* fue *limpio acero*,
yacen ahora y sus *desnudas piedras*
visten *piadosas yedras*:
que a *rüínas y estragos*,
sabe el tiempo hacer *verdes halagos*.
(I, 211-21)

Hay aquí una flagrante violación de las reglas discursivas de nuestro modelo textual: la guerra y todo lo que le atañe es vista siempre a la luz más negativa por el enunciador de los poemas. Esta mezcla centáurica de sistemas emerge a la superficie textual sin que asome la preferencia del sujeto de la enunciación: el cabrero que ha evocado con nostalgia su pasado de guerrero se incorpora a una partida de cazadores que persiguen a un lobo, y el peregrino se queda vacilando entre considerarlo un dios Pan con atuendo guerrero o un Martes disfrazado de pastor (I, 233-35); el joven no se inmuta al producirse una amalgama tal de símbolos antitéticos; incluso no oculta su admiración.

Pero el colmo de opacidad discursiva, donde mejor se muestra el carácter lúdico y enigmático de la instancia enunciadora, es quizás el verso «Cerimonia profana / que la sinceridad burla villana» (I, 119-120); éste podría ser el verso emblemático de las *Soledades* en cuanto al problema que tratamos de elucidar. Salcedo Coronel ejemplifica con él la figura que llama anfibolia, que radica en la ambigüedad de la construcción[23]. Tenemos así dos enunciados cifrados en dos registros discursivos opuestos, bajo una misma estructura superficial, y una instancia de la enunciación que, como la «esfinge bachillera», no nos da pista alguna sobre la verdadera estructura profunda.

ESTRATEGIAS

Frente a la reducida extensión de las realizaciones tradicionales del modelo, Góngora hace un uso constante de la *amplificatio*. Un procedimiento frecuente consiste en darnos el relato retrospectivo de los objetos o productos; por ejemplo, el elogio al menú simple y natural de la campaña aparece aquí haciéndolo objeto de una amplificación narrativa de grandes proporciones; así el requesón y la carne seca y ahumada son presentados retrospectivamente: el primero, desde el momento del ordeño al alba (I, 148-62); la cecina, un macho cabrío que devoró insaciablemente los viñedos hasta que un joven macho lo derribó (I, 153-62). También recurre al mismo procedimiento cuando describe a los serranos que descienden a las bodas cargados con presentes para el banquete nupcial; cada uno de los artículos es presentado con un inciso narrativo que puede extenderse en tiradas de versos; así cuando se refiere a la ristra de conejos (I, 303-08); o de perdices (I, 315-20); o a la orza de miel (I, 321-28).

Objetos que pertenecen a un universo aparecen transferidos al universo opuesto: así el humilde sayal, que empieza siendo el tejido emblemático de la campaña frente al lujoso

[23] «Vese aquí la ambigüedad en la construcción, porque se puede entender que la ceremonia burla de la villana sinceridad, y también que la sinceridad burla de la profana ceremonia» (José G. de Salcedo Coronel, *Las «Soledades» de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, 1636, apud Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, 1978, p. 228).

lino («Limpio *sayal* en vez de blanco *lino*/ cubrió el cuadrado pino» (I, 143-45), es sustituido por éste, tanto en las banquete nupcial de los labradores (I, 860-61), como en la cena ofrecida al huésped por el viejo pescador (II, 343-45).

Se antepone un adjetivo sacado del universo urbano para encomiar las entidades del mundo natural; así, el padre de la novia convida a los labradores «con *gallarda / civil* magnificencia» «a la *prolija* rústica comida [...]» (I, 852-56). Los manjares servidos en la boda, «que el veneno/ y el apetito ignoran igualmente» según el ideal de sobriedad de la campaña, vienen a caer en «*gulosos* estómagos» (I, 863, 873 y *passim*)[24].

Hemos dicho antes que el enunciador de estos cantos toma la palabra firmemente instalado en el espacio armónico; lógicamente, su campo de mirada se inscribe en dicho espacio; pues bien, en las *Soledades* tampoco se respeta esta convención, sino que se mira a veces al otro espacio: un ejemplo de estas miradas que traspasan la línea demarcadora es la del viejo isleño subido serenamente sobre un alto escollo situado en precipicio sobre el mar, contemplando el azoroso y siniestro teatro «de Fortuna»:

> [...] descubro, ese voraz, ese profundo
> campo ya de sepulcros, que sediento,
> cuantos en vasos de abeto Nuevo Mundo,
> tributos digo Américos se bebe
> en túmulos de espuma paga breve. (II, 402-406)

Otro ejemplo muy diferente es la mirada del peregrino que descubre desde la barquilla de los pescadores, sobre una elevación, el castillo de mármol blanco (II, 695 y ss.).

Beverley señala, acertadamente, que Góngora utiliza la *contaminatio*, un mecanismo de estilo muy del gusto de los manieristas, e ilustra su afirmación con pasajes del *Polifemo* como la presencia de la nave «ligurina» en la isla de los Cíclopes y la del náufrago genovés en la gruta de Polifemo, que tanto escandalizó a los detractores de Góngora[25]. Bajo esta rúbrica podrían englobarse algunas de sus estrategias para subvertir las normas de los diferentes tipos discursivos. De la misma manera que salta alegremente por encima de las líneas de demarcación del espacio mítico y del histórico, quebranta las barreras de los géneros literarios y de los modelos textuales; así la famosa letrilla XXIV, «Ándeme yo caliente / y ríase la gente» es un buen ejemplo de texto híbrido, que resulta de entrelazar en una canciocilla popular las reglas textuales del *Carpe diem* con las del *Beatus ille*; si el registro burlesco sirve aquí para disculpar tan extraño maridaje textual, no necesita nuestro autor de disculpas para semejantes audacias. Por esto, toda la polémica de la critica, resumida al principio, sobre el encasillamiento de las *Soledades*, es un intento utópico de apresar lo inapresable.

---

[24] Ya Salcedo Coronel había captado esta violación de las normas discursivas: «No sé por qué don Luis dio epítetos de gulosos a los estómagos destos huéspedes auiendo dicho antes [versos 865-67] que los manjares que les siruieron los ignoró igualmente el veneno y el apetito» (*apud* D. Alonso, ob. cit., p.707).

[25] «Góngora is much given to using the device of *contaminatio* which he inherits from the Mannerists» (*cf. Aspects...*, p. 74).

CONSIDERACIONES FINALES

Hemos comprobado que Góngora no respeta las reglas discursivas del *Beatus ille*. En el modelo legado por la tradición literaria, los dos espacios implicados se organizan en sistemas de valores opuestos; en realidad los únicos valores auténticos son los vinculados a la «vida retirada»; los otros son antivalores; entre estos dos universos no se permite la menor concesión: el que huye de la ciudad no puede evocar con nostalgia su pasado ni trasladar al nuevo espacio sus hábitos de valorar la realidad. Pues bien, Góngora, o mejor dicho, la instancia enunciadora en las *Soledades* no tiene inconveniente en pasar de un sistema a otro.

El viaje del sujeto de los cantos a la *vida retirada* no es de ida y vuelta, sino que realiza una trayectoria inequívoca y sin retorno del espacio inarmónico al armónico. Nuestro peregrino, por el contrario, anda a la deriva, y en ningún momento del relato pierde su esencial condición de *ausente,* y así lo corroboran los nombres con que lo designa la enunciación: *peregrino, náufrago, mísero extranjero errante, el caminante, el forastero;* el nombre *peregrino* no representa, como ha indicado acertadamente Beverley (ed. de las *Soledades*, p. 32) «el arquetipo paulino, tan difundido en la alegoría didáctica del barroco, del alma cristiana»; sino que, debe entenderse, a nuestro juicio, en su sentido latino del alguien que atraviesa los campos. En efecto, en ningún momento cruza por su mente la idea de instalarse en el espacio armónico, ni deja de ser un intruso en él. Por tanto, el peregrino no es el sujeto de los cantos a la aldea. Tampoco son figuraciones indiscutibles del sujeto el viejo serrano, que nos ofrece un relato ambivalente del descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo, ni el cabrero, que muestra con nostalgia y dolor las ruinas en medio del bosque. Sólo el anciano pescador isleño, parangonable con el labrador de la plenitud lopesca, puede pasar por una figura canónica del sujeto: el paseo por la isla mostrando al forastero sus cisnes, su palomar, sus conejos, sus enjambres, sus cabras, el *locus amœnus* delicioso en que se muestran sus bellas hijas, la cena «sin ceremonias» sobre mesas de corcho cubiertas de manteles blancos y en vajilla de madera, son segmentos conjuntivos de pura estirpe en los cantos a la aldea. Igual puede decirse de los disjuntivos: la contemplación desde el escollo marino de los restos de un barco naufragado; la reaparición del tema marino de la empresa americana se presenta aquí sin paliativos correctores, como no había hecho antes el viejo serrano; el tributo implacable que hace pagar el Océano a los ambiciosos navegantes es presentado sin hacer la menor concesión al mundo del antisujeto.

No es que pongamos en entredicho la competencia de nuestro autor para manejar los distintos paradigmas discursivos; los conocía posiblemente mejor que nadie y así lo demostró más de una vez. Las transgresiones de las reglas obedecen, por tanto, a una actitud deliberada de la instancia de la enunciación, que optó en las *Soledades* por desarticular el modelo que le estaba sirviendo de pauta. Por lo demás, incluso la propia maniobra «descontructivista» está ya en embrión en la despedida irónica del épodo de Horacio, que pone su canto en boca de un prestamista de la ciudad.

Canción I y Soneto II de Garcilaso y el problema del masoquismo en la lírica amatoria renacentista

Bryant L. Creel
University of Tennessee, Knoxville

A la memoria de mi amado maestro
Antonio Sánchez Romeralo

La poesía renacentista ha sido estudiada por Arnold Hauser y otros como una expresión de la ansiedad de una época de crisis[1], y Jacques Bousquet considera las representaciones artísticas del sadismo en el siglo XVI como un síntoma de la crueldad atroz característica de ese momento histórico (*Mannerism*, pp. 205-14). Los comentarios que subrayan la violencia de la primera edad moderna son frecuentes, y cuando Elias Rivers explica brevemente la Canción I de Garcilaso («Si a la región desierta, inhabitable») con la observación de que evoca sadismo por parte de la dama y masoquismo por parte del poeta[2], nos inclinamos a aceptar esa interpretación. Pero Rivers no habla con generalidades amplias como historiador social sino como un crítico literario que se dirige a una obra específica y, es más, a una obra no poco sutil. El problema aquí parece más complicado —en parte por la complejidad retórica de ese poema, pero también porque el sado-masoquismo es, tanto como la poesía, un fenómeno elusivo que se presta a ser «leído» o interpretado de múltiples maneras[3]. Para interpretar la Canción I en términos de masoquismo habría que interpretar simultáneamente tanto el poema como el masoquismo y relacionar convincentemente esas dos interpretaciones una con otra. Tal vez percibiendo las dificultades de tal tarea, Rivers dice que no hay que desconfiar de términos modernos como sadismo y masoquismo por su carácter

[1] Para las ideas de Nikolaus Pevsner, Arnold Hauser, Wylie Sypher, Frederick Artz, Roy Daniells y Daniel Rowland, véase Mirollo, *Mannerism and Renaissance Poetry*, pp. 31-35 y Mirollo, «The Mannered and the Mannerist», p. 13.

[2] *Garcilaso de la Vega: Poems*, pp. 38-39.

[3] Véase la obra de Panken y la de Glick.

aparentemente anacrónico. Pero, ¿es el carácter anacrónico de esos términos lo que resulta problemático? Al fin y al cabo, los fenómenos, generalmente, existen antes de los términos inventados para señalarlos. Aunque el sentido libre en que Rivers, probablemente, usa esos términos no sólo es justificado sino también útil, puede haber algún provecho en explorar la cuestión más amplia de si es del todo exacto ver masoquismo en poemas como la Canción I —y si no lo es, en sugerir una interpretación alternativa.

Lo que parece surgir consistentemente en el comportamiento que los psicoanalistas caracterizan como «masoquista» fue observado por Freud, que definió el masoquismo como «una extensión de sadismo vuelto sobre el mismo yo del sujeto», es decir, la gratificación a resultas de experimentar la agresión que uno ha provocado en otro[4]. Pero aun si el masoquista puede compensar sus propias insuficiencias con gozar del poder que tiene para provocar su propio castigo, lo que goza no es el dolor mismo. Aguanta el dolor voluntariamente como «un rescate culpable inevitable que paga por el acceso a placeres prohibidos»[5]. Un ejemplo de tales placeres prohibidos sería experimentar una satisfacción substituta de las agresiones frustradas de uno, o de una necesidad de ser amado que no es posible satisfacer, por incitar comportamiento tiránico y hasta satisfacción sadista en otro, con quien uno entonces se identifica. En ese caso, el ego dominado hace un substituto de un otro dominante con hacerlo el otro dominado para un ego dominante.

¿Qué es lo que hay en la Canción I que haría pensar que evoca masoquismo por parte del poeta? El elemento más probable es la actitud de sumisión morbosa al dominio de una dama tiránica, visto en versos como

> [Si yo] supiesse que allá vuestra dureza
> estava en su crueza
> allá os iría a buscar como perdido,
> hasta morir a vuestros pies tendido.

y

> yo estoy aquí tendido
> mostrándoos de mi muerte las señales,
> y vos viviendo sólo de mis males.[6]

---

[4] «Three Essays on the Theory of Sexuality», p. 158; la traducción española de la versión inglesa es mía.

[5] Freud, «Instincts and Their Vicissitudes», p. 129 y Cooper, «The Narcissistic-Masochist Character», p. 120.

[6] Las citas de los poemas de Garcilaso corresponden a la edición de Elias Rivers, *Garcilaso de la Vega: Obras completas con comentario*. El presente análisis es un intento de interpretar la Canción I y el Soneto II. Se ha hecho convencional en la crítica garcilasiana que los comentarios sobre obras individuales pertenecen, con raras excepciones, a una de dos vertientes: la biografista-formalista y la estrictamente formalista. La primera se basa en una hipotética trayectoria de la vida de Garcilaso y especulaciones acerca del orden en que escribió sus obras. Con ese fin se aducen las ocasiones personales de los poemas, el contacto que tuvo el poeta con una serie de influencias y las etapas en su evolución formal como poeta. La segunda se limita a notar detalles sobre los recursos formales de lenguaje y motivos temáticos en los

Sin embargo, dadas las convenciones de lenguaje en la tradición del amor cortés, lo más probable es que tales quejas ante la «crueldad» de la dama sean o una manera de referirse a su esquivez o una metáfora utilizada con la intención de evocar el poder irrestible de su belleza. Del mismo modo, es probable que la «tiranía» de ella sea la experiencia por parte de él de verse absolutamente devoto a un ser cuyo recato o alguna otra circunstancia la hace inasequible a él.

Otro elemento del poema que podría parecer masoquista es la auto-aflicción deliberada que queda implícita en el perseguimiento obstinado por el poeta de una persona a cuyas manos él experimenta rechazo doloroso. El mismo motivo es central en el Soneto II de Garcilaso («En fin a vuestras manos he venido»), en que el poeta se enfrenta con la muerte inminente a manos de una apresadora cruel que se niega a concederle «clemencia» erótica. Elaborando con profusión una convencional retórica de alabanza que tradicionalmente tiene intención de servir como una estrategia para vencer los escrúpulos de una dama, Garcilaso frecuentemente se refiere al carácter «fatal» de su amor, a verse implacablemente determinado por su preferencia exclusiva por alguna dama. El propósito es pretender que la culpa de su angustia/agonía de muerte es de la dama misma, ya que mientras él no puede controlar su propia sensibilidad a las cualidades personales ideales de ella, ella cruelmente elige rechazarle. De cualquier manera, a pesar de que las razones del poeta en la Canción I, entendidas en su significado literal, comunican la impresión de que él tiene un deseo compulsivo de sufrir («Assí passo la vida acrecentando / materia de dolor a mis sentidos / como si la que tengo no bastasse»), cuando tomamos en cuenta el propósito retórico de tales pretensiones, esa impresión se atenúa.

Un elemento del sadomasoquismo erotizado que quizás puede verse con relación a estos poemas de Garcilaso tiene que ver con la gratificación que experimenta la pareja sadomasoquista con el encadenamiento y la liberación de la atadura. Se trata de la fantasía de rescate, con su pauta ritualizada de estímulo erótico como preludio elaborado de la seducción/reconciliación sexual. En este caso, en la primera estrofa de la Canción I («Si a la región desierta, inhabitable / por el hervor del sol demasiado ...») habría que ver la libido agresiva del poeta (su voluntad de dominación) proyectada como si fuera la de la amada, y por tanto su situación apurada y su propio rescate proyectados como propios de ella, del mismo modo que en el Soneto II, la libido agresiva del poeta, representada en objetos de cortar y perforar que tienen afinidades sexuales masculinas («para que sólo en mí fuesse provado / quánto corta una 'spada en un rendido»), se proyecta como si fuera la de la dama. El problema que se encuentra al tratar de aplicar tal acercamiento a estos

---

poemas. La crítica sobre los dos poemas aquí examinados se inscribe en esas dos tendencias. En la primera (que contempla las influencias y la supuesta experiencia personal del poeta) han hecho muy breves observaciones sobre la Canción I el Brocense, Herrera, Tamayo, Keniston, Lapesa, y Arce, y sobre el Soneto II, Keniston, Arce, y Goodwyn; en la segunda (centrada en detalles de los recursos expresivos) hay observaciones incidentales sobre la Canción I de Herrera, Tamayo, A. Blecua y Ly, y sobre el Soneto II, de Herrera, Bataillon y Rivers. Como esos comentarios, lejos de pretender ser interpretaciones de fondo, ni de figuras retóricas ni de metáforas, se limitan al sentido más o menos literal de las obras, no son pertinentes para el presente estudio y no ha parecido apropiado entrar en detalles sobre ellos ni incluir referencias bibliográficas.

poemas es que un énfasis principal en deseos e intenciones, como la excitación sexual, es incompatible con la posibilidad de que al poeta le inspire una auténtica estima por la dama, a quien no deja de ser posible que él vea como un ideal de bondad, humanidad, y belleza moral. En cambio, si el énfasis principal estuviera en un amor genuino, tal énfasis no sería necesariamente incompatible con nuestro reconocimiento de la presencia en esa pasión de un componente subordinado de deseo sensual (fenómeno que Montemayor explora en su *Diana*[7]).

¿Se puede decir que formaciones masoquistas del carácter han sido introducidas en estos poemas para representar metafóricamente una pasión más elevada? Tal explicación sería compatible con el hecho de que, como acabamos de notar, los poemas dejan abierta la posibilidad de que el poeta sea inspirado por un amor genuino. Pero hay una circunstancia que hace que tal conclusión sea injustificada: a estos poemas les falta el elemento de un deseo de aquella gratificación o placer que constituye el propósito fundamental del masoquista. Un caso propiamente masoquista de libidinización de sufrimiento tendría que revelar, hasta en el plano metafórico, una experiencia de dolor intensa y arrobadora, hasta extática. Esa cualidad está presente en algunos poemas religiosos de la época, obras que también contienen el ingrediente del encadenamiento y la liberación de la atadura. En «Llama de amor viva» de San Juan de la Cruz, la satisfacción de pasión amorosa mediante una fantasía de rescate asume una forma claramente sugestiva del llamado «masoquismo femenino», con su «abandono extático a la miseria y la autodegradación» (Horney: Panken, p. 34). Se trata de «una disolución mística de la persona, suceso que tiene su clímax en la muerte durante el orgasmo» (Annie Reich: Panken, p. 35), una condición en la que «uno vive solamente a través del(la) compañero(a), se ve a sí mismo(a) como nada, al(la) compañero(a) como todo» (Fenichel: Panken, pp. 35-6). La siguiente estrofa es de «Llama de amor viva»:

¡Oh cautiverio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado!,
que a vida eterna sabe
y toda deuda paga;
matando, muerte en vida la has trocado.[8]

En estos versos la acción agresiva alegórica del otro ha sido incorporada como una bendición, y el grado de dominio agresivo que ejerce el otro es testimonio del poder que la víctima tiene de provocar o «merecer» tal dominio espiritual, que consiste en libertarse del cautiverio/muerte de estar sujeto a lo impuro y temporal. Al respecto, es natural pensar en la adaptación religiosa de la canción amatoria seglar «Vivo sin vivir en mí» y la estrofa,

Sácame de esta muerte,
mi Dios, y dame la vida;

[7] Véase Creel, «Aesthetics of Change in a Renaissance Pastoral».
[8] De la edición de Ruano de la Iglesia, p. 744.

no me tengas impedida
en este lazo fuerte;
mira que muero por verte,
y vivir sin ti no puedo,
que muero porque no muero.[9]

Aquí, en la versión de Santa Teresa, el cautiverio y la agonía del tormento («contino morir») son identificados con la existencia temporal, la condición que impide la unión con Dios. Por el presente, la consumación triunfante de esa unión debe asumir la forma substituta de una rendición completa y con esperanzas. Fundamental en estas obras religiosas es un triunfo espiritual libertador ocasionado tanto por la rendición al poder dominante del ideal como por la muerte ritual. Pero habría que preguntarse, ¿es realmente verosímil la hipótesis de que en estos poemas se haya utilizado un deseo de gratificación masoquista como una metáfora para el ascenso espiritual? ¿Cómo es posible representar la purificación espiritual en términos de la voluptuosidad? El fin principal del amor humano representado en estos poemas no es el placer sensible, a pesar de que ha sido representado figuradamente en tales términos para dar una impresión del cambio intensamente violento (muerte ritual) que supone la purificación mística. Mientras que en el caso de Garcilaso ver los poemas en términos del masoquismo implica una posible discrepancia, en estos poemas religiosos la contradicción es evidente.

El hecho es que en los poemas de Garcilaso, el mejor indicio de que el poeta se esfuerza no por lograr el placer sino por realizar valores más elevados es su angustia no mitigada y su porfía. Como ha notado Max Scheler, ya que los valores más altos son los más difíciles de realizar (están más fuera del control volitivo y práctico de uno), cuanto más alto sea un valor, menos importancia moral tiene el que uno se sienta contento como fuente de tal aspiración (*Formalism*, pp. 336-50) —es decir, cuanto más alto sea un valor, menos se quiere ese valor con la expectativa de placer acompañante. Como hemos mencionado, el término «masoquismo» también se usa informalmente, para referirse al deseo de sufrir. Sin embargo, la voluntad de sufrir y de sacrificarse por realizar valores altos, lejos de constituir un trastorno psiconeurótico, es altamente estimada como una fuerza moral y hasta como una cualidad de la santidad. El masoquismo no es sinónimo con todo sufrimiento que produzca satisfacción, ya que mientras el masoquismo es un desvalor, tal sufrimiento puede ser un valor. Y la tendencia de considerarlos idénticos no es sólo un resultado de la imprecisión terminológica; revela un escepticismo general que tiende a considerar todo sentimiento heroico como sospechosamente grandioso e hiperbólico. Tales tendencias niveladoras son de lo más características de la edad moderna. Hegel denunció como «un dogmatismo vacío y pernicioso» la afirmación moderna de «que por estar presente la satisfacción subjetiva, como siempre lo está cuando cualquier deber se completa, es aquella satisfacción la que en esencia el agente tenía la intención de asegurar y que el fin

[9] De la versión en Wardropper, ed., *The Spanish Poetry of the Golden Age*, pp. 302-304.

objetivo era a sus ojos solamente un medio de conseguir aquello» (*Philosophy of Right*, Párrafo 124, p. 83; la traducción de la versión inglesa es mía).

Después de haber sostenido que no es posible comprobar que poemas como la Canción I *revelen* el verdadero masoquismo, cabe preguntar: ¿cómo podemos estar seguros de que *no revelan* tal masoquismo? ¿Qué nos impide pensar que en los poemas de Garcilaso la angustia amorosa del poeta que se representa como una víctima encubre el propósito fundamental de seducción y placer sensible prohibido —del mismo modo que el masoquista erotogénico parece anhelar el dolor pero en realidad procura gozar de la excitación sexual acompañante? Hay sólo una respuesta a esa pregunta: otra vez, nada requiere que a la angustia amorosa del poeta se le atribuya ese propósito. El(la) amador(a) (como todo apreciador de las sutilezas del *Libro de buen amor* sabe) tiene un derecho vital (procreativo, y no en el sentido estrictamente físico) implícito a nuestra confianza en la dignidad de sus motivos, y toda la humanidad tiene un interés vital en que ese derecho se respete en principio. Pues contra las distorsiones moralistas tanto de los legisladores oficiales de una moral puritana como de los oponentes eudemonistas seudo-subversivos de éstos (tanto en el Renacimiento como en nuestra época), el amor apasionado no es incompatible ni con la integridad de carácter ni con el entusiasmo inocente por una manera de ser distintiva (*ethos*) ideal de personalidad individual.

La tendencia de ese mismo escepticismo trivial a denigrar brutalmente los motivos idealistas y obstruir trágicamente la idealidad es precisamente el problema al cual, en diferentes niveles, estos poemas de amor de Garcilaso remiten. Sólo hace falta imaginarse que en el Soneto II, por ejemplo, además de dirigirse a una dama desdeñosa, el poeta se dirige al lector escéptico también. Pues no es sólo la dama quien tiene entre sus formidables manos el destino del poeta como arquetipo creíble del amador sincero; el lector lo tiene entre las suyas también. Tanto el lector como la dama tiene que elegir entre, por una parte, encontrar las profesiones de extremidad del poeta algo cómicas, viendo así implícitamente los valores morales como una ilusión, y, por otra, creer que el amor del poeta es sincero, transformando así heroicamente un valor prospectivo en un determinante en el mundo real (Hartmann, II, p. 211). Es verdad que, a pesar de su valentía, decisión, y resolución, la dama puede acabar trágicamente. Pero la tragedia es un espectáculo festivo. Dijo Goethe que todas nuestras acciones son simbólicas, de lo cual se puede entender que, a escala amplia, colectiva, cada una de nuestras acciones contribuye materialmente a determinar el carácter esencial, valorativo del ser y la experiencia humanos —ya que éstos corresponden a un orden «absoluto» (autónomo) que, dadas las propensiones heroicas de ese aspecto de nuestro ser, subsiste con una independencia trágica (y también cómica) de lo que Hegel llama la vida y la muerte «naturales» (*Phenomenology*, B. IV. A., p. 233). Así es como también en estos poemas de Garcilaso, escritos en la tradición seglar de la *religio amoris*, se encuentra una celebración de triunfo espiritual ocasionado por una rendición al poder dominante del ideal, pero una celebración fundamentalmente diferente de la de las obras religiosas que hemos considerado aquí, dado que el tono en los poemas de Garcilaso es elegíaco e intrigantemente escéptico y moderno. En ellos se puede ver al poeta como a una figura que por no admitir compromisos ha jugado audazmente su existencia natural, y que pide a la dama que haga lo mismo. ¿Y el lector? En comparación con la dama, el lector como

persona individual no arriesga nada en atribuir motivos idealistas al poeta, o al menos en reconocer —dada la boga de la inocencia vigorosa, hasta apasionada, en la literatura renacentista— la validez de tal interpretación. Pero es característico de la incredulidad de nuestra época, por no decir cinismo o pusilanimidad, que a la mayoría de nosotros tal interpretación inevitablemente nos ha de parecer por lo menos un poco cómica en su ingenuidad, incluso si se acepta como válida desde un punto de vista académico. Tal circunstancia puede explicar en parte por qué, a pesar del respeto que hay por Garcilaso, poemas tan poderosos como la Canción I y el Soneto II no han sido enfoques de rigurosa interpretación crítica[10]: el crítico que reconoce su dimensión idealista también corre un riesgo, el de parecer ingenuo y, por tanto, falto de erudición.

Al elegir una interpretación u otra del carácter del poeta en estas obras, el lector determina (consecuente con el imperativo categórico de Kant) si el amador arquetípico (representado por el poeta) —y, por extensión «simbólica», el amor mismo— ha de ser respetado como genuinamente abnegado o visto como un manipulador ingenioso. El lector determinará si los valores normativos, representados por la pretensión de sinceridad del poeta, son reales o ficticios. Al elegir la causa del amor genuino, el lector puede ser demasiado confiado, pero la culpa no será suya, como tampoco será del firme pero vulnerable poeta que hace lo mismo. Con acreditar la integridad de los motivos del poeta, uno en cualquier caso afirma en principio la primacía de valores elevados, ya que si procede de otra manera, permite que un ideal alto sea subordinado a consideraciones mundanas —la misma falta que se le puede atribuir al amador taimado. La pregunta general de si los valores normativos son, de hecho, determinantes en el mundo real o son ilusiones es otra cuestión en la medida en que se la considere con objetividad desligada; no es otra cuestión en la medida en que el poema da al lector una experiencia concreta, microcósmica («literaria») de tener que tomar el tipo de decisión por la que la respuesta a esa pregunta, en la práctica, es finalmente determinada.

El lector, pues, se encuentra en una posición de tener que pronunciar sentencia sobre el carácter del poeta, una posición semejante a la de la dama cuya rigidez el poema desafía. Pero hay una diferencia importante: mientras que la decisión de la dama es una decisión personal que afecta sus propios asuntos íntimos y conducta, la del lector no tendrá consecuencias de carácter personal; de ahí que si esa decisión ha de ser responsable, tiene que tener una validez universal. Observó Scheler que en la persona colectiva (la comunidad) todo individuo espiritual es tanto autoresponsable como corresponsable por la persona colectiva (*Formalism,* pp. 533-34). Cada acto de cinismo hace que la vida sea un poco peor, un fenómeno que constituye la mejor razón para la rectitud. El lector es, sin duda, libre; la responsabilidad o la posibilidad de ser heroico (aun trágicamente) no pueden existir sin la libertad. Pero precisamente por el hecho de que la decisión del lector se basará en valores que serán determinados en el mismo acto de decidir, el poeta en el Soneto II, por ejemplo, evidentemente espera poca más misericordia a manos del lector de la que ha experimentado a manos de la dama.

Como el Soneto II, se puede leer la Canción I como un enunciado dirigido no sólo a una dama esquiva sino a un lector insensiblemente atrincherado en un escepticismo

[10] Véase la nota 6.

defensivo que el poema parece tentar con su evocación extravagante de pathos. El poeta, una personificación del eros —de la pasión valientemente aspirante por lo que está más allá del alcance de uno— empieza con representar, en la primera estrofa, hasta donde llega su propia benevolencia fervorosa. Entonces, como portavoz del «amor» (eros), pide al lector/dama que ya no martirice al amador abrumado sometiéndose a la satisfacción egocéntrica que proporcionan los impulsos arbitrarios, sino que persiga concienzudamente valores remotos, prospectivos, y que mire por realizar plenitud en la vida por abrazar un destino más alto. Tal es el sentido de los versos,

> Vuestra sobervia y concidión esquiva
> acabe ya, pues es tan acabada
> la fuerça de en quien ha d'essecutarse;
> mirá bien quel amor se desagrada
> desso, pues quiere quel amante biva
> y se convierta adó piense salvarse.

Explica a continuación que sus consejos son inspirados no por un deseo de aliviar su propio sufrimiento periférico sino por su afecto y auténtica preocupación por la miseria central que amenaza a otro por haber despreciado el amor:

> El tiempo á de passarse,
> y de mis males arrepentimiento,
> confusión y tormento
> sé que os ha de quedar, y esto recelo,
> que aunque de mí me duelo,
> como en mí vuestros males son d'otra arte,
> duélenme en más sensible y tierna parte.

En la estrofa siguiente, dice que se inclina a ignorar su propia firmeza y echar la culpa del estado a que se ve reducido a su propia vulnerabilidad (la «flaqueza» de su pasibilidad), no a lo que en realidad sabe que es la causa —el desafecto de otros.

No es necesario ver la Canción I y el Soneto II como celebraciones de la heroica voluntad de sufrir por realizar un ideal alto, como tampoco es necesario, ni siquiera justificado, sostener que esos poemas expresan anhelos de auto-gratificación. Pero en la medida en que la interpretación del lector es determinada por el contexto de leer la poesía, parecería haber una justificación clara en favorecer una lectura que vea el poema como una celebración de valentía ejemplar y nobleza de carácter. Al fin y al cabo, leer y apreciar la poesía son actividades que son perfectamente compatibles con el cultivo de valores elevados, ya que las ideas y los sentimientos poéticos son por definición más elevados que los pensamientos y sentimientos que acompañan las experiencias de nuestras vidas diarias. La interpretación de estas obras de Garcilaso es cuestión de gusto, ya que no es posible comprobar que el poeta en ellas sea dado menos a estrategias de seducción que a la nobleza de carácter, como tampoco lo es comprobar que la dama sadista en ellos sea una persona real y no la personificación de un ideal dolorosamente remoto.

BIBLIOGRAFÍA

Bousquet, J., *Mannerism: The Painting and Style of the Late Renaissance*. Trans. Simon Watson Taylor, New York, George Braziller, 1964.

Cooper, A. M., «The Narcissistic-Masochistic Character», en *Masochism: Current Psychoanalytic Perspectives*, ed. Robert A. Glick *et al.* Hillsdale, N. J., The Analytic Press, 1988, pp. 117-138.

Creel, B. L., «Aesthetics of Change in a Renaissance Pastoral: New Ideals of Moral Culture in Montemayor's *Diana*», *Hispanófila*, 99, 1990, pp. 1-27.

Freud, S., «Instincts and their Vicissitudes». 1924. *Standard Edition*, London, The Hogarth Press, 1957. Vol. 14, pp. 109-140.

——, «Three Essays on the Theory of Sexuality». 1905. *Standard Edition*. London, The Hogarth Press, 1957. Vol. 7, pp. 135-243.

Garcilaso de la Vega. *Obras completas con comentario,* ed. Elias L. Rivers, Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 1974.

Glick, R. A., ed., *Masochism: Current Psychoanalytic Perspectives*. Hillsdale, N. J., The Analytic Press, 1988.

Hartmann, N., *Ethics*. Trans. Stanton Coit. 1926, London, George Allen & Unwin, 1963, 3 vols.

Hegel, G. W. F., *The Phenomenology of Mind*. Trans. J. B. Baillie. 1807, London, George Allen & Unwin, 1949.

——, *Philosophy of Right*. Trans. Thomas Malcolm Knox. 1822, London, Oxford University Press, 1967.

Mirollo, J. V., *Mannerism and Renaissance Poetry: Concept, Mode, Inner Design*. New Haven, Yale U. Press, 1984.

——, «The Mannered and the Mannerist in Late Renaissance Literature», en *The Meaning of Mannerism*, ed. Franklin W. Robinson *et al.*, Hanover, New Hampshire, University Press of New England, 1927, pp. 7-24.

Panken, S., ed., *The Joy of Suffering: Psychoanalytic Theory and Therapy of Masochism*, New York, Jason Aronson, 1973.

Rivers, E. L., ed., *Garcilaso de la Vega: Poems*, London, Grant & Cutler, 1980.

San Juan de la Cruz, *Obras completas*, ed. Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.

Scheler, M., *Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Value*, 1913-16. Trans. Manfred S. Frings *et al.*, Evanston, III, Northwestern U Press, 1973.

Wardropper, B. W., ed., *Spanish Poetry of the Golden Age*. New York, Irvington, 1971.

Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas (1564-1630), y el arte de la supervivencia política

Trevor J. Dadson
Universidad de Birmingham

A pesar de ser figura tan clave en la política de España y Portugal durante los primeros treinta años del siglo XVII, Diego de Silva y Mendoza ha sido verdaderamente maltratado por los historiadores tanto de su propia época como más tarde. O, tal vez, para ser más exactos, mejor que maltratado sencillamente deberíamos decir «ignorado». Si tomamos el caso de historiadores modernos, quienes por lo menos tienen la ventaja de la perspectiva del tiempo transcurrido, lo que no tenían sus predecesores del siglo XVII, nos parece extraño que ni Elliott en su magnífico estudio del conde-duque de Olivares[1], ni Stradling en su tratamiento de Felipe IV y la gobernación de España[2], ni Williams en diversos estudios sobre el reinado de Felipe III[3], creyeran necesario decir nada en aboluto acerca del virreinato de Salinas en Portugal de 1617 a 1621, ni de su habilidad bastante notable en sobrevivir a la caída de primero el duque de Lerma, luego de Uceda, y finalmente al cambio de gobierno que siguió a la muerte de Felipe III el 31 de marzo de 1621. Por el contrario, los tres se refieren con bastante detalle tanto a la caída de Lerma y de su hijo mayor, como a la caída en desgracia sufrida por muchos de sus partidarios, señaladamente el confesor real e Inquisidor General Fray Luis de Aliaga (destituido), Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias (degollado en la Plaza Mayor de Madrid el

[1] J. H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*, New Haven & London, Yale University Press, 1986.

[2] R. A. Stradling, *Philip IV and the Government of Spain 1621-1665*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

[3] P. Williams, «Philip III and the Restoration of Spanish Government, 1598-1603», *English Historical Review*, 88, 1973, pp. 751-769; «El reinado de Felipe III», en *Historia de España y América*, vol. VIII, *La crisis de la Hegemonía Española*, Madrid, Rialp, 1986, pp. 419-443; «Lerma, 1618: Dismissal or Retirement?», *European History Quarterly*, 19, 1989, pp. 307-332.

21 de octubre de 1621), el duque de Osuna (encarcelado el 7 de abril de 1621), y el duque de Uceda (destituido y luego encarcelado).

En este respecto los historiadores modernos parecen no hacer más que seguir la pauta de los del siglo XVII, quienes se detienen en la muerte estoica y ejemplar de Calderón y en el encarcelamiento y posterior muerte de los dos duques. Ni Novoa ni Léon Pinelo ni Malvezzi tienen nada que decir sobre los supervivientes[4]. Pero supervivientes de las purgas políticas de Olivares sí que había, entre ellos Diego de Silva y Mendoza.

Aun después de la espléndida biografía sobre Salinas de Claude Gaillard, que, como sugiere su título (*Le Portugal sous Philippe III d'Espagne*)[5], se concentra principalmente en su papel en la política portuguesa, todavían quedan sin aclarar o contestar aspectos de este papel:

1. ¿Cómo consiguió Salinas sobrevivir al cambio de gobierno en abril de 1621 y retener su puesto de Capitán General de Portugal durante un año más?
2. Y ¿qué pruebas hay de que siguió en la política después de 1622?

En este trabajo intentaré dar respuestas a estas dos preguntas claves de la vida política de Salinas en su último decenio, respuestas basadas principalmente en nuevos y desconocidos datos y documentación de archivo.

Pasemos al mes de marzo de 1621 y la muerte de Felipe III. Como era natural, Diego de Silva y Mendoza se mantenía bien informado, y por tanto no podía haber ignorado la enfermedad del rey ni su gravedad, ni, por supuesto, los probables efectos de ella sobre sus propias perspectivas en el futuro[6]. La caída del duque de Lerma en 1618, sólo un año después de que empezara su virreinato, le había asestado un duro golpe, pero había sobrevivido, tal vez porque el suyo era ahora un puesto clave en la política inestable que caracterizaba a una Europa a punto de entrar en un período de guerra ininterrumpida al que nosotros damos el nombre de la Guerra de los Treinta Años. No habían pasado desapercibidos sus esfuerzos en levantar las defensas costeras portuguesas, en resucitar las fábricas de armas, y en asegurar que salieran puntuales las flotas para las Indias[7]. Y mientras que a Osuna, Calderón y otros se les podía acusar de corrupción al hacer su agosto con las finanzas del estado, no se podía decir lo mismo de Salinas. Al contrario, había reforzado las finanzas poco estables del reino portugués mediante sus propios recursos: unos 200.000 ducados según cálculos hechos más tarde por él y su contador[8].

---

[4] M. de Novoa, *Historia de Felipe III, rey de España (Colección de documentos inéditos para la historia de España)*, Madrid, 1875, vol. 61, p. 390; A. de León Pinelo, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, ed. de P. Fernández Martín, Madrid, CSIC, 1971; V. Malvezzi, *Historia de los primeros años del reinado de Felipe IV*, ed. de D. L. Shaw, London, Tamesis Books, 1968.

[5] C. Gaillard, *Le Portugal sous Philippe III d'Espagne. L'action de Diego de Silva y Mendoza*, Grenoble, Université de Grenoble, 1983.

[6] Según Gaillard, la noticia de la muerte del rey se publicó en Lisboa el 6 de abril, aunque él cree que Salinas se habría enterado antes por correo especial (pp. 350-351).

[7] Sobre estas acciones, véanse, además del libro citado de Gaillard, T. Dadson, «Más datos para la biografía de Don Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas», *Criticón*, 34, 1986, pp. 5-26, y «Conflicting Views of the last Spanish Viceroy of Portugal (1617-1621): Diego de Silva y Mendoza, Count of Salinas and Marquis of Alenquer», *Portuguese Studies*, 7, 1991, pp. 28-60.

[8] Estas cifras se encuentran en diversos documentos redactados después de su virreinato, tal como en una *Relación* firmada por D. Antonio Hispano de Azara, «archivero de la Casa del Excelentísimo Conde

No obstante, no se podía tomar a la ligera la enfermedad del rey, y Salinas sabía que tenía enemigos poderosos tanto en la Cámara Municipal de Lisboa (a quienes había marginado) como en el Consejo de Portugal en Madrid (a quienes había ignorado por completo).

Diversos documentos en su archivo personal de estos años son peticiones de Salinas a sus criados en Madrid a que le proporcionen cifras actualizadas sobre las rentas de sus estados. Uno se titula *Relación de lo que valen cada año de renta los estados y mayorazgos de las casas de los señores Condes de Salinas*[9]. Está fechada el 20 de marzo de 1621, unos once días antes de la muerte de Felipe III. Salinas ya se estaba ocupando del futuro y de la época pos-virrey, lo que de todas maneras habría sido muy sensato dado que su período de virrey había sobrepasado con mucho el trieno normal.

La muerte del rey el 31 de marzo hizo salir de su escondite a los numerosos enemigos de Salinas, y dentro de un mes pedían abiertamente su fin político. Entre abril y mayo diversas figuras portuguesas (entre ellas, Mendo de Mota y el regidor de justicia Manuel de Vasconcelos) escribieron al nuevo monarca Felipe IV señalando los abusos que, en su opinión, se habían cometido en el gobierno de Portugal, y sugiriendo el mejor modo de reconciliar a los portugueses con el gobierno de Castilla[10]. No habían contado, sin embargo, con el aguante y sentido táctico de Salinas, pues tampoco estaba inactivo durante esos meses, haciendo todo lo posible para asegurar que su opinión de la situación también llegara a Madrid, y en especial el hecho de que Mota y Vasconcelos eran conocidos enemigos suyos[11]. Sólo nos cabe imaginar aquellas primeras semanas y meses en que mensajeros desde Madrid le traían noticias a Salinas de los cambios en el gobierno, el encarcelamiento de Osuna, el retiro forzado de Uceda, la ya segura sentencia de muerte para Rodrigo Calderón.

El 20 de junio el rey escribió a Mendo de Mota, dándonos la primera indicación de cómo iban a salir las cosas: «El Consejo de Portugal (como sabéis) me ha consultado que conviene proveer con brevedad el Gobierno de Portugal, y para hacerlo con más noticia os encargo que en recibiendo ésta me digáis por escrito qué personas se os ofrecen así para Virreyes, como para Gobernadores, para cualquiera de los dos caminos que se hubiesen de tomar. Y me avisaréis de ello con toda brevedad, y con mucho recato y

---

de Salinas» (Archivo Histórico de Protocolos, Zaragoza [AHPZ]: Casa Ducal de Híjar, Sala 1ª, legajo 284-1,8).

9 AHPZ: Híjar, 4ª-276 (antiguo legajo 28 nº 8D ¶1131).

10 Para las opiniones de Manuel de Vasconcelos y Mendo de Mota, véase British Library (BL), MS Egerton 1133, *Papeles varios de Portugal, Tomo III*, fols. 204r-205r (con fecha de 17-IV-1621) y fol. 268r-v (con fecha de 4-V-1621). Para dos opiniones contrastadas (una a favor de Salinas, otra en contra), véase Dadson, «Conflicting Views», pp. 41-60.

11 AHPZ: Híjar, 1ª-121-9 (carta firmada por Salinas con fecha de 20-I-1620). Véase también lo que dice en otro escrito de fecha posterior: «Al Presidente de este Consejo llaman el Regidor. El que de presente ejercita este cargo se llama Manuel de Vasconcelos. Su Majestad tiene declarado el modo en que se han de ejercitar las jurisdicciones ordinaria y militar y este presidente siempre que puede atropella la militar y lo mismo hace don Diego de Castro que es también Presidente de otro tribunal que responde al de la Cámara de Castilla y se llama el desembargo de palacio. El uno y el otro presidente hacen informaciones contra el Capitán General...» (AHPZ: Híjar, 1ª-121-9). Para facilitar la lectura de los documentos, he modernizado la transcripción.

secreto»[12]. La decisión sobre si sería mejor para Portugal un Virrey o varios Gobernadores por tanto aún no se había tomado, lo que agudizaría la intranquilidad de Salinas, aunque el Consejo de Portugal se decantaba hacia estos últimos. Sólo dos días después de recibir la carta real, Mota tenía hecha su respuesta, una lista de unos diez notables (eclesiásticos y seglares), que, a su ver, podían servir o como gobernadores o como virrey[13]. Huelga decir que el nombre de Salinas no figuraba allí. Por fin, en julio a Salinas le informaron de la decisión del nuevo régimen: iba a ser relevado de su cargo de virrey (a ser reemplazado por tres gobernadores), pero retendría su puesto de Capitán General encargado de las tropas castellanas en el país[14]. De nuevo, acontecimientos exteriores habían venido en su ayuda: la muerte de Felipe III había coincidido, más bien fortuitamente, con el fin de la Tregua de Doce Años con los holandeses. Aun antes de la muerte del rey, se estaba convencido en Madrid de que era imposible renovar la Tregua; ahora con la muerte del rey «pío», el nuevo régimen se lanzaría con toda seguridad a la ofensiva contra los holandeses. La postura de Portugal era por tanto decisiva en todo esto, ya que era su imperio el que más había sufrido las depredaciones de los holandeses durante la mal llamada Tregua. El 23 de julio tres gobernadores locales reemplazaron a Salinas: Martim Afonso Mexia, obispo de Coimbra; Diogo de Castro, Presidente do Desembargo do Paço; Nunalvares de Portugal, Presidente da Câmara. El problema radicaba ahora en si se podía confiar en ellos para mantener la postura castellana con los holandeses, o si intentarían ponerse de acuerdo con ellos sin tener en cuenta los intereses castellanos. Podía resultar muy útil el papel de Salinas como Capitán General de las tropas castellanas (o ejército de ocupación) en vigilarles.

Aunque algo de lo que acabo de decir es pura suposición, lo apoyan ciertos hechos que ocurrieron durante el año en que Salinas se quedó en Portugal como Capitán General. Para empezar, Salinas conocía muy bien a dos de los gobernadores puestos sobre él, Martim Afonso Mexia y Diogo de Castro. El obispo de Coimbra había llevado a cabo una investigación de la operación de las Aduanas bajo el virreinato de Salinas, y había sido nombrado para sustituir al conde en julio de 1620 cuando éste quería volver a Madrid a defender un pleito que tenía contra su sobrino el duque de Pastrana sobre la posesión de La Chamusca y Ulme[15]. Hacía tiempo que Salinas tenía a Diogo de Castro por enemigo suyo, y se había resentido en particular de que fuera a Castro a quien habían encargado el llevar su pleito con el duque de Pastrana, ya que Salinas no se fiaba de él para representarle adecuadamente, y así se lo dijo al rey: «es la cosa más nueva que se ha visto dar por juez a don Diogo de Castro en mis negocios habiéndome recusado en los suyos»[16]. El imaginar que estos tres hombres iban a trabajar en armonía para el bien de

[12] BL MS Egerton 1135, *Papeles varios de Portugal, Tomo V*, fol. 13r.

[13] BL MS Egerton 1135, fols. 14r-15r. También respondieron con sus pareceres Pedro Álvarez Pereira (fols. 22r-23v) y el Licenciado Francisco de Braganza (fols. 24r-29r).

[14] Gaillard, p. 354.

[15] Sobre este episodio, véanse Dadson, «Conflicting Views», pp. 39, 44-45, e «Inventario de los cuadros y libros de Ruy Gómez de Silva, III Duque de Pastrana», *Revista de Filología Española*, 67, 1987, pp. 245-268; y Gaillard, pp. 331-333.

[16] AHPZ: Híjar, 1ª-121-9 (con fecha de 12-I-1620).

Portugal era una total ilusión. Desde las perspectivas de Madrid, tiene que haber sido un caso de «divide y vencerás».

Y no tardaron en atacarse unos a otros. El caso concernía a una compañía de soldados, el tercio de San Diego, bajo el mando de Salinas. Los nuevos gobernadores querían que esta compañía, formada en su mayoría por mercaderes castellanos residentes en Lisboa, pagase un impuesto que gravaba a los cristianos nuevos portugueses, para ayudar a armar la flota de las Indias. Salinas se negó a que soldados castellanos tuviesen que pagar un impuesto pensado para los conversos y, para proteger a los miembros del tercio, puso a soldados del Castillo a guardar sus casas y almacenes[17]. En seguida, órdenes y contraórdenes volaban entre Lisboa y Madrid; cuando los gobernadores incluso intentaron impedir que el correo de Salinas llegase a Madrid, éste tuvo que mandar aparte a un capitán del tercio, Antonio de Figueredo, para llevar sus cartas. Rápidamente se convirtió todo en una batalla de voluntades y competencias entre los gobernadores, apoyados por el Consejo de Portugal (en manos de los antiguos rivales de Salinas, los condes de Vilanova y Ficalho), y el Consejo de Guerra que apoyaba en líneas generales las acciones de Salinas. La cabeza visible del Consejo de Guerra en este momento era Baltasar de Zúñiga, tío de Olivares, y está claro por las actas del Consejo que habló a favor de Salinas, aunque sí que se preguntó que qué hacían los mercaderes castellanos en Lisboa formando un tercio. Salinas fue afortunado al tener tal apoyo, pues los demás miembros más o menos seguían la dirección de Zúñiga, tales como, por ejemplo, don Luis Enríquez quien observó «parece que el Marqués de Alenquer se gobernó con prudencia»[18], o Diego de Ibarra que fue aun más enérgico: «se debe reprender a los gobernadores y asimismo... se deben dar gracias al Marqués de Alenquer de haberse gobernado en la forma que lo hizo»[19]. Pero el conde no tenía ilusiones sobre el motivo de las acciones de los gobernadores, como manifestó al rey el 21 de febrero de 1622: «no quisieron los gobernadores usar sino del más escandaloso y riguroso que había en que manifiestamente se ve que trataron más de tener encuentros de jurisdicción conmigo que de hacer el servicio de Vuestra Majestad»[20]. El Consejo de Guerra también señaló con acierto el problema central: «que todo procede de estar dividido el gobierno del de la tierra, y estar fiado en tanto número de personas»[21]. Salinas fue finalmente exculpado y los gobernadores severamente criticados, pero fue más bien una victoria pírrica para Salinas, pues un mes o dos más tarde fue destituido del cargo, terminado su mandato después de cinco años.

En julio de 1622 volvió de nuevo a un Madrid que no había visto en más de cinco años, para organizar el matrimonio de su hijo Rodrigo con Margarita Isabel Fernández de Híjar, heredera de los estados y título de Híjar. Y desde aquel momento hasta su muerte en junio de 1630, si hemos de creer a Gaillard y otros, Diego de Silva y Mendoza vivió los últimos años de su vida en una serie sin fin de festividades cortesanas, aislado del gobierno, y sumido en el semi-retiro y la desgracia política. Dado que su nombre no

17 Sobre los detalles de este acontecimiento, véase BL MS Egerton 1135, fols. 90r-156r.

18 BL MS Egerton 1135, fol. 97r.

19 BL MS Egerton 1135, fol. 102v.

20 BL MS Egerton 1135, fol. 116r.

21 BL MS Egerton 1135, fol. 96r.

aparece en las actas del Consejo de Portugal para estos años, y dada la supuesta antipatía de Olivares hacia la vieja guardia, no es de extrañar que Gaillard llegara a la conclusión de que Salinas entró en lo que él denominó «la nuit froide de l'oubli»[22]. Pero una nueva documentación en que he estado trabajando recientemente demuestra más bien lo contrario.

Después de un período de retiro forzado, durante el cual estuvo ocupado defendiendo su reputación de Virrey, intentando ayudar a sus criados, y haciendo frente a las peticiones impertinentes de la Junta de Reformación, entre las cuales figuraba su compra de piezas de artillería a Inglaterra por 5.300 cruzados (compra que algunos de sus enemigos consideraban un acto de traición o herejía)[23], Salinas volvió a la vida política. Los años de 1622 a 1625 fueron de hecho decisivos para él. Después de haber sobrevivido a la embestida inicial del nuevo gobierno a los ministros de Lerma, Uceda, y Felipe III, podía haber hecho como otros muchos y adoptado una actitud discreta o abandonado del todo la política. Pero Salinas evidentemente creía que no tenía por qué esconder ni temer nada. No solamente se defendía contra los ataques de la Junta de Reformación, sino que se lanzó a la ofensiva. Puede que hubiera habido un cambio de gobierno en marzo de 1621, pero en lo que a Salinas se refiere, promesas que le habían hecho en 1617 Lerma y el Rey (cuando aceptó el virreinato de Portugal) todavía tenían validez y deberían ser cumplidas por Olivares y Felipe IV. En aquel entonces Lerma le había prometido que «después si no quedare V. S. con ningún sueldo o cargo alguno con que le deba tener, vuelva a gozar los gajes del Consejo hasta que su Majestad (si fuere servido) provea a V. S. en oficio o cargo que por su naturaleza tenga sueldo o gajes»[24]. Durante los años de 1624 y 1625 Salinas se ocupó activamente en hacer que el gobierno cumpliese estas promesas. En una carta con fecha de 6 de abril de 1625 Salinas escribió a Pedro de Contreras, secretario del Consejo de Castilla, sobre los intentos del Consejo de Portugal de quitarle sus tierras y títulos en Portugal. No extraña que el tono de la carta sea el del suplicante servil: «[suplico] que me dé muy buenas nuevas de su salud, y que no me tenga ocioso si hubiere acá en que poderle servir»[25]. Pero la táctica fue sin duda eficaz, pues el mismo mes agradecía a Contreras las mercedes, sin especificar, que éste le había conseguido, aunque podemos conjeturar que trataban de sus esfuerzos por lograr el ascenso de su secretario de lengua portuguesa Luis de Abreu a la Escribanía de Hacienda en Portugal, de nuevo con la oposición del Consejo de Portugal[26].

A raíz, tal vez, de este éxito, volvió sus atenciones hacia el mismo Olivares. Es bien difícil calibrar las relaciones entre estos dos hombres, pero parece como si Olivares hubiese decidido mantener a Salinas tentadoramente cerca del gobierno por lo importante que era ahora su hijo Rodrigo, nuevo duque de Híjar y primer noble de Aragón. En enero de 1624 hubo un intercambio de cartas entre Olivares e Híjar acerca de los derechos

---

22 Gaillard, p. 362.

23 Sobre esta compra, véanse BL MS Egerton 323, *Consultas tocantes a Portugal*, fol. 141r (con fecha de 7-XI-1622) y BL MS Egerton 1135, fol. 195r (con fecha de 27-VII-1623).

24 BL MS Add. 20.846, fol. 152r.

25 BL MS Egerton 1133, fol. 72r.

26 BL MS Egerton 1133, fol. 64r. Salinas llevaba varios meses defendiendo los intereses de Luis de Abreu e intentando conseguirle plaza en la nueva administración portuguesa.

tradicionales de los condes de Salinas de comer con el Rey el día de Reyes, al comienzo de cada reinado. El tono de Olivares no es desde luego hostil: «me ha mandado Su Majestad que diga a V. Excelencia que puede mañana día de los Reyes venir a comer con su Majestad y gozar de su preeminencia, porque las que se fundan en tan particulares servicios huelga Su Majestad de que se conserven, y yo me alegro mucho de que esto sea por lo que estimo la persona y casa de V. Excelencia»[27]. Animado por estas señales de amistad, Salinas decidió acercarse él mismo al valido, empezando con las anteriores promesas que le habían sido hechas. De un memorial sin fecha dirigido al rey que, según nos informa, Olivares le había animado a redactar, descubrimos que Salinas había tenido éxito en conseguir que examinasen su caso: «Que en cuanto a ser restituido en mis oficios en el Consejo de Portugal, se me nombrarán jueces para que, oídas las partes, se guardase justicia a quien la tuviere»[28]. De mayor importancia, sin embargo, había logrado convencer al gobierno de su utilidad política: «que Su Majestad quedaba con cuidado de ocupar mi persona honrándola en conformidad de los puestos en que había servido, valiéndose de la experiencia y noticia que yo había adquirido en ellos»[29].

Sus planes ambiciosos de 1613 para el gobierno de Portugal no habrían escapado a la atención de Olivares, máxime cuando se acercaban tanto a sus propias ideas sobre la cuestión de cómo armonizar el funcionamiento de las diversas partes de la monarquía española. Esta semejanza de pareceres salió a la superficie en la primavera de 1625, cuando Salinas hizo redactar un largo documento sobre la defensa de Aragón en el caso hipotético de que los franceses decidieran atacar la península por el Pirineo central[30]. Resultó ser una iniciativa muy oportuna, pues el 15 de octubre del mismo año Olivares lanzó su propio plan para la Unión de Armas que requería que cada provincia preparara planes de defensa e indicara la contribución que podía hacer en recursos humanos y económicos. Aunque el plan de Salinas no dio resultados entonces -no hubo ningún ataque francés-, es interesante notar que los planes de Olivares para la defensa de Cataluña hacia finales de la década de 1630 deben bastante al espíritu de este documento de inspiración Salinas.

Tal vez a base de estos planes y con la esperanza de una mayor participación en asuntos políticos, encontramos a Salinas escribiendo en agosto de 1625 al secretario Juan de Insausti sobre el problema de los cristianos nuevos de Portugal y pidiéndole que envíe su propuesta a Olivares: «y no me despido de quedar buscando mayores cosas que alivien la necesidad de Su Majestad y ayuden al cuidado del Conde, a quien suplicará Vuestra Merced de mi parte se sirva de tomar resolución sobre le ejecución de lo que tiene resuelto en mis negocios»[31]. Por fin, los esfuerzos prolongados de Salinas de volver a la política dieron los resultados deseados, y en noviembre de 1626 es nombrado en un documento impreso como encargado de la Junta establecida para tratar «la materia

---

27 BL MS Egerton 1133, fol. 78r.

28 BL MS Egerton 1133, fol. 69r.

29 BL MS Egerton 1133, fol. 69r.

30 Sobre este plan, véase Dadson, «La defensa de Aragón en 1625 y el papel desempeñado en su planificación por Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas», *Revista de Historia de Jerónimo Zurita*, 55, 1987, pp. 105-135.

31 BL MS Egerton 1133, fol. 65r.

de consumo de vellón», un trabajo para evitar más que solicitar, pensaría uno[32]. Se refiere a él también con sus títulos «del Consejo de Estado de Su Majestad, y su Veedor de Hacienda». En julio del año siguiente Salinas mandó un papel al rey por vía de Insausti sobre la mina de Calcena en Aragón. La forma y el estilo de la carta son tales como para pensar que no solamente es Salinas miembro de la Junta de Minas, sino que está en una situación de bastante autoridad: «suplico a V. M. mande que se haga y se **me** remita para que **yo** le envíe al Protonotario»[33]. Desde luego, no son las palabras de un hombre condenado a «la nuit froide de l'oubli». Y sus propios agentes naturalmente no lo consideraban condenado al retiro, o viviendo una vida de ocio. Como observaba el abad de Benevivere en una carta del 24 de marzo de 1628: «Por no cansar a Vuestra Excelencia, a quien juzgo bien ocupado con los muchos negocios que continuamente se ofrecen, dejo de hacer esto...»[34].

Uno de sus últimos actos fue defender vigorosamente los derechos y privilegios de los nobles portugueses en Castilla ante la oposición de la aristocracia castellana. Le recordó a Felipe IV el juramento que había hecho de sostener los derechos portugueses, y le destacó los imperativos de la justicia real y la razón de estado. Como señaló muy a propósito: «y razón de Estado, porque es mejor que se sepa lo que ganaron las Coronas que se agregaron a Castilla que no lo que perdieron por agregarse a ella; y así se notaría particularmente si se hiciese cualquier novedad de lo que hasta ahora se ha usado»[35]. Es muy importante, dice, que los portugueses no crean que Portugal está siendo menos favorecido que los demás reinos de la monarquía. Finalmente, entonces, por uno de esos avatares del destino, habían convergido sus intereses y los de la Corona de Portugal: «para lo que toca a aquel Reino, debe V. M. mandar que se mire con diferente consideración, si bien el Reino y yo tenemos una misma razón para ser oídos»[36]. Tal convergencia quizás no es tan sorprendente después de casi treinta años de servicio a la Corona portuguesa, pero sí que subraya una de las paradojas esenciales de la vida de Salinas: es el marqués portugués quien defiende los derechos de los nobles portugueses y los suyos en Madrid, mientras que el conde castellano había hecho todo lo posible durante su virreinato en Lisboa para socavarlos.

Para terminar, entonces: la carrera de Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas y marqués de Alenquer, por paradójica que sea, es sin duda ninguna la de un superviviente. Me acuerdo de aquellos versos tan trillados de Rudyard Kipling (escritor inglés de fines del siglo pasado): «he kept his head where all around were losing theirs» [guardó bien la

---

32 AHPZ: Híjar, 1ª-284-1,6 (con fecha de 11-XI-1626).

33 BL MS Egerton 1133, fol. 82r. Según J. J. Andrade de Silva, Salinas fue nombrado «deputado da junta de minas de toda a Hespanha, e por quem ha de correr o que respeita a este Reino [de Portugal]» en 14 de junio de 1625 (*Collecção Chronologica de Legislação Portugueza*, Lisboa, Imprensa de J. J. A. de Silva, 1854-1855, 5 vols, para el período 1603-1640). Gaillard (p. 376) trae la noticia pero no pudo comprobar la veracidad de ella.

34 AHPZ: Híjar, 4ª-96 (antiguo legajo 4 nº 18A).

35 Biblioteca Nacional, Madrid (BNM), MS 20.054/39, fol. 329v: «Papel que dio el marqués de Alenquer a su Majestad sobre el particular de las preheminencias de los marqueses de Portugal» (texto reproducido por A. M. Ortiz Ballesteros, «Cinco documentos biográficos desconocidos de Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas», *Manuscrt. cao*, 4, 1991, pp. 67-79).

36 BNM MS 20.054/39, fol. 329v.

cabeza mientras que todos los demás perdían la suya]. ¡El recién degollado Rodrigo Calderón habría estado de acuerdo con semejante criterio! Don Diego murió tranquilamente en su cama a la edad de sesenta y cinco años, no encarcelado, ni exiliado, ni marginado, ni despojado de sus títulos[37]. Es significativo que durante la última década de su vida no perdió ni un solo pleito. Los estados del duque de Lerma en Portugal fueron devueltos a la corona, pero el derecho de posesión de Salinas fue sostenido por los tribunales y por el mismo rey, quien en 1636 los confirmó de una vez para siempre en el nieto de Diego, Jaime. El haber sobrevivido a tres reinados e innumerables cambios de ministros y política atesta su habilidad política verdadera y probada. El silencio de los historiadores que se ha cernido sobre su nombre durante los últimos 360 años es, en el contexto de su vida y éxitos, completamente inexplicable. Aparte del hecho de que los supervivientes, por capacitados que sean, no suelen hacer buena historia, es probable que este silencio tenga algo que ver con las reticencias de historiadores españoles y portugueses, tanto del siglo XVII como de hoy día, de tratar esta época de su historia cuando el destino de las dos naciones fue tan entrelazado. Puede que sea indicativo de una actitud generalizada el que en una *Relación breve de España, Casa y Corte de su Majestad, y Villa de Madrid, fecha el año de 1611* las pocas referencias al Consejo de Portugal se encuentren ocultadas casi al final de un párrafo sobre el Consejo de Italia[38]. Los asuntos de Portugal simplemente carecían de importancia para una monarquía española en guerra en casi todos los frentes. Como iban a demostrar los acontecimientos de 1640, y como subrayó la advertencia de Salinas al rey sobre «razón de estado», tal actitud fue extremadamente miope.

[37] En su elogio para el entierro del conde, el Abad de Benevivere menciona el siguiente detalle de interés: «El rey d. Felipe 4 nuestro señor visitó la pieza de su cuerpo y escribió por las Coronas de Castilla y Aragón el pésame a los duques sus hijos y por la de Portugal al Marques Conde de Belchite su nieto» (AHPZ: Híjar, 1ª-381-25).

[38] BL MS Sloane 3602, fols. 52v-53r.

Algunas notas sobre los sustantivos en *-dad* y *-ura* en San Juan de la Cruz

María Lourdes García-Macho
UNED

INTRODUCCIÓN

1. En la presente comunicación intento ofrecer algunos aspectos sobre los sufijos *-dad* y *-ura* en las *Obras completas* de San Juan de la Cruz[1].

Es un hecho conocido que el Santo utiliza el castellano con gran maestría, llevando su pericia a todos los niveles del lenguaje, como lo demuestra, en este caso concreto, en los campos morfológico y léxico-semántico.

En otros trabajos hemos visto la proclividad del carmelita hacia el uso de formaciones adjetivas derivadas y ahora comprobamos su inclinación a formar sustantivos a través de estos sufijos. Incluso, utiliza estos recursos morfológicos con fines léxico-semánticos para crear un sistema dual en el que se enfrentan términos antónimos, tanto léxicos como gramaticales, éstos últimos creados mediante la unión de prefijos a uno de los lexemas del par. En este sentido, San Juan aprovecha todas las posibilidades de ese método binario y lo sigue hasta sus últimas consecuencias[2].

2. Estos sustantivos suman en total 146 y se distribuyen de la siguiente manera: 95 en la *Subida*, 81 en el *Cántico*, 66 en la *Noche*, 63 en la *Llama* y 57 en las *Obras menores*. Si nos fijamos en cada morfema: 104 responden a *-dad* y 42 a *-ura*[3].

---

[1] *Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*, ed. de J. L. Astigarraga, A. Borrell y F. J. Martín de Lucas, Roma, Teresianum, 1990.

[2] Véase Mª Jesús Mancho, «Expresiones antitéticas en la obra de San Juan de la Cruz», en *La espiritualidad española del siglo XVI aspectos literarios y lingüísticos*, Universidad de Salamanca, 1990, pp. 25-35.

[3] En la *Subida* aparecen 68 morfemas en *-dad* y 27 en *-ura*; en el *Cántico*: 53 en *-dad* y 28 en *-ura*; en la *Noche*: 52 en *-dad* y 14 en *-ura*; en la *Llama*: 44 en *-dad* y 19 en *-ura* y en las *Obras menores*: 42 en *-dad* y 15 en *-ura*.

De estos datos podemos anticipar dos conclusiones: por un lado, el predominio del sufijo más culto, *-dad*; por otro, el hecho de que la *Subida* es el escrito más rico desde un punto de vista morfemático, del mismo modo que las *Obras menores* son las más pobres en el campo de la derivación por lo que respecta a estos morfemas.

3. La estructura general de esta comunicación se divide en tres apartados: 1. Corpus; 2. Descripción cronológica; 3. Descripción semántica.

En la descripción cronológica muestro, por una parte, los sustantivos que no se hallan registrados o aparecen sin fechar en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano* de Joan Corominas y José A. Pascual[4], y por otra, señalo los sustantivos que ya han sido utilizados por los poetas del siglo XV y que, por lo tanto, están ya en la lengua desde esa centuria.

En el tercer apartado intento determinar los tecnicismos religioso-escolástico-místicos, mostrando cuáles son los más característicos de los escritos sanjuanistas. Además, ofrezco las expresiones antitéticas que ponen de manifiesto la concepción dualista de San Juan.

SUFIJOS ESTUDIADOS

-DAD

1. Corpus

1. *actividad*[5]: S, LA-LB: 25. 2. *actualidad*: N: 29. 3. *adversidad*: S, CB: 39. 4. *agilidad*: S: 51. 5. *amigabilidad*: N: 158. 6. *animosidad*: N: 199. 7. *autoridad*: S, N, CA-CB, O: 263-264. 8. *benignidad*: S, LB, O: 279. 9. *bondad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 290-291. 10. *brevedad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 293. 11. *calamidad*: S, N: 308. 12. *capacidad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 321-322. 13. *caridad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 325-327. 14. *castidad*: O: 335. 15. *cautividad*: CB: 345. 16. *ceguedad*: CA, LA-LB: 348. 17. *claridad*: S, N, CA-CB, LB, O: 367. 18. *comodidad*: S, O: 379. 19. *comunidad*: O: 393-394. 20. *conformidad*: N, CA-CB, LA-LB, O: 402. 21. *contrariedad*: S, N, CB: 431. 22. *copiosidad*: LA-LB: 441. 23. *cortedad*: S, N: 450. 24. *cristiandad*: S: 462. 25. *curiosidad*: S, N: 478-479. 26. *deidad*: LA-LB: 496. 27. *deiformidad*: CA: 496. 28 *deshonestidad*: S: 545. 29. *dignidad*: CA-CB: 569. 30. *diversidad*: CA-CB: 642. 31. *divinidad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 643-644. 32. *enfermedad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 696-697. 33. *estabilidad*: N, CA-CB: 798. 34. *eternidad*: S, CA-CB, O: 811. 35. *exterioridad*: N: 820. 36. *facilidad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 824-825. 37. *falsedad*: S, N: 826. 38. *fealdad*: S, N, CA-CB, LA, O: 838-839. 39. *felicidad*: CB, O: 839. 40. *fidelidad*: CA-CB, LB, O: 841. 41. *flojedad*: S, N: 851. 42. *frialdad*: LA: 863. 43. *generalidad*: N: 888. 44. *gravedad*: N: 928. 45. *habilidad*: S, N, CA-CB, LA-LB: 946-947. 46. *humanidad*: CA-CB: 993. 47. *humedad*: S, N, LA-LB: 995. 48. *humildad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 995-996. 49. *igualdad*: S, CA-CB, O: 1001-1002. 50.

[4] Madrid, Gredos, 6 tomos, 1980-1991.

[5] Las siglas que utilizo para cada uno de sus escritos son las siguientes: CA = *Cántico espiritual*, 1ª redacción. CB = *Cántico espiritual*, 2ª redacción. LA = *Llama de amor viva*, 1ª redacción. LB = *Llama de amor viva*, 2ª redacción. N = *Noche oscura*. O = *Obras menores*. S = *Subida al monte Carmelo*. Las páginas responden a las *Concordancias* citadas.

incomprehensibilidad: S, CA-CB: 1023. 51. *inestabilidad*: S: 1026. 52. *infidelidad*: S: 1028. 53. *inhabilidad*: S: 1034. 54. *iniquidad*: S, N: 1034. 55. *inmensidad*: CA-CB, LB: 1035. 56. *insensibilidad*: S: 1038. 57. *liberalidad*: S, LA-LB: 1089. 58. *liviandad*: S: 1099. 59. *longanimidad*: N, O: 1100. 60. *maldad*: S, CA-CB, LA-LB: 1144. 61. *multiplicidad*: S, N: 1232. 62. *necedad*: S: 1254. 63. *novedad*: S, N, CA-CB, LA-LB: 1279-1280. 64. *ociosidad*: LA-LB: 1301. 65. *oportunidad*: CA-CB: 1321. 66. *oscuridad*: S, N, CA-CB, LA-LB: 1333. 67. *paridad*: N: 1363. 68. *particularidad*: S, N, O: 1373. 69. *penalidad*: N, CA-CB: 1399-1400. 70. *perplejidad*: N, O: 1423. 71. *piedad*: CA-CB, LB, O: 1431. 72. *posibilidad*: S: 1444. 73. *profundidad*: S, CA-CB, LA-LB: 1482. 74. *prolijidad*: N: 1484. 75. *propiedad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 1486-1489. 76. *prosperidad*: S, N, CB, O: 1494. 77. *puntualidad*: O: 1501. 78. *pusilanimidad*: CA-CB: 1512. 79. *sagacidad*: S, O: 1629. 80. *sanidad*: S, LA-LB, O: 1639. 81. *santidad*: S, N, LA-LB, O: 1639. 82. *seguridad*: S, N, CA-CB, LB, O: 1663. 83. *sensualidad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 1676. 84. *sequedad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 1703-1705. 85. *serenidad*: S, N, CA, LB:1707. 86. *simplicidad*: S, CA-CB, LA-LB: 1723. 87. *sobriedad*: S, N, O: 1729. 88. *soledad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 1731-1733. 89. *solemnidad*: O: 1733. 90. *suavidad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 1750-1753. 91. *suciedad*: S: 1758. 92. *sutilidad*: CB: 1772. 93. *temeridad*: S, N: 1780. 94. *temporalidad*: S, O: 1784. 95. *tenebrosidad*: N, LA-LB: 1785. 96. *tranquilidad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 1823. 97. *unidad*: S, CA-CB, LA-LB, O: 1843. 98. *utilidad*: S: 1868. 99. *vanidad*: S, N, CB, LA-LB, O: 1875-1876. 100. *variedad*: S, CA-CB, LA-LB: 1878. 101. *vecindad*: S: 1879. 102. *velocidad*: CB: 1881. 103. *verdad*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 1910-1915. 104. *virginidad*: S, CA-CB: 1939.

Este sufijo presenta una gran rentabilidad en la lengua de San Juan de la Cruz[6]. Es la *Subida* la obra que ofrece la mayor proporción numérica (68 veces); disminuye sensiblemente la frecuencia en el *Cántico* (53 veces) y en la *Noche* (52 veces) y, son la *Llama* (44 veces) y las *Obras menores* (42 veces) las que muestran la menor utilización de este morfema. Algunos de estos términos aparecen con generosidad[7], mientras que otros son empleados por el Santo en una sola ocasión[8]. La escasez, documentación y cronología de estas voces se explica porque varios de los vocablos usados con profusión son palabras pertenecientes al campo religioso-místico: *bondad, divinidad...*, y otros son

---

[6] Sin embargo, S. N. Dworkin en «Studies in lexical loss: the fate of old Spanish post-adjetival abstracts in *-dad*, *-dumbre*, *-eza*, and *-ura*», *BHS*, LXVI, 1989, pp. 337-340, señala la escasa productividad que este morfema tuvo en la Edad Media, y añade que es desalojado por sus sinónimos en *-eza*. En San Juan, en cambio, las formas en *-dad* son más numerosas que las en *-eza*.

[7] Como *autoridad, bondad, capacidad, caridad, divinidad, facilidad, habilidad, humildad, oscuridad, propiedad, sensualidad, sequedad, soledad, suavidad, sutilidad, vanidad, variedad, verdad* y *virginidad*. De éstos todos están bien documentados en el *DECH* y sólo *habilidad* y *sutilidad* figuran sin datar en ese diccionario.

[8] Como *actualidad, agilidad, amigabilidad, animosidad, cautividad, cristiandad, deiformidad, deshonestidad, exterioridad, frialdad, generalidad, gravedad, inestabilidad, infidelidad, inhabilidad, liviandad, paridad, posibilidad, prolijidad, puntualidad, utilidad, vecindad, velocidad*. Debo resaltar que algunos de estos vocablos (véase la descripción cronológica) no están registrados en el *DECH* o figuran sin datar o son documentados con posterioridad a S. Juan en ese diccionario, y otros ya figuran en los poetas del siglo XV.

términos de profunda resonancia sanjuanista como *oscuridad, soledad, sequedad...*, de manera que su frecuencia responde al pensamiento carmelita.

2. Descripción cronológica

2.1. Sustantivos que no están registrados en el *DECH*: 1. *actualidad*; 2. *amigabilidad*; 3. *cortedad*; 4. *deiformidad* y 5. *incomprehensibilidad.*

2.2. Vocablos sin datar en ese diccionario: 1. *adversidad*; 2. *brevedad*; 3. *copiosidad*; 4. *curiosidad*; 5. *deshonestidad*; 6. *exterioridad*; 7. *habilidad*; 8. *infidelidad*; 9. *inhabilidad*; 10. *insensibilidad*; 11. *longanimidad*; 12. *multiplicidad*; 13. *penalidad*; 14. *puntualidad*; 15. *sutilidad*; 16. *temporalidad* y 17. *tenebrosidad.*

2.3. Términos documentados en el *DECH* con posterioridad a San Juan de la Cruz: 1. *actividad*; 2. *inmensidad* y 3. *prolijidad.*

2.4. En una ocasión la datación del sustantivo coincide con el *DECH*: *inestabilidad.*

2.5. De mis propios datos puedo adelantar la fecha de alguna de estas palabras, pues en un recuento llevado a cabo en los escritores de Cancionero, se confirma que estos sustantivos derivados fueron ampliamente utilizados por esos poetas como 1. *adversidad*[9]; 2. *brevedad*[10]; 3. *deshonestidad*[11]; 4. *generalidad*[12]; 5. *habilidad*[13]; 6. *infidelidad*[14]; 7. *inhabilidad*[15]; 8. *novedad*[16]; 9. *paridad*[17]; 10. *penalidad*[18]; 11. *perplejidad*[19]; 12. *prolijidad*[20]; 13. *sobriedad*[21]; 14. *soledad*[22]; 15. *solemnidad*[23] y 16. *temporalidad*[24].

En este sentido San Juan no creó tantos sustantivos como a primera vista pudiera parecer, sino que simplemente aprovechó los que ya estaban en la lengua castellana.

3. Descripción semántica

Numerosos sustantivos registrados en el Santo podemos relacionarlos con el campo de la espiritualidad en un ámbito religioso.

Varios son términos religiosos: 1. *adversidad*; 2. *benignidad*; 3. *bondad*; 4. *caridad*; 5. *castidad*; 6. *cristiandad*; 7. *deidad*; 8. *deiformidad*; 9. *divinidad*; 10. *eternidad*; 11. *fidelidad*; 12. *humanidad*; 13. *humildad*; 14. *infidelidad*; 15. *iniquidad*; 16. *maldad*; 17.

---

9 Foulché Delbosc, *Cancionero castellano del siglo XV*, en Pérez de Guzmán, p. 579, Gómez Manrique, p. 59...

10 *Ibidem*, en Íñigo de Mendoza, p. 32, Santillana, p. 456...

11 *Ibidem*, en G. Manrique, p. 22: *desonestidad.*

12 *Ibidem*, en G. Manrique, p. 145.

13 *Ibidem*, en Santillana, p. 476, G. Manrique, p. 232: *abilidad.*

14 *Ibidem*, en Pz. de Guzmán, p. 651.

15 *Ibidem*, en G. Manrique, p. 64: *ynabilidat.*

16 *Ibidem*, en Í. de Mendoza, p. 3, en Mena, p. 178...

17 *Ibidem*, en Pz. de Guzmán, p. 605, G. Manrique, p. 61: *pariedat.*

18 *Ibidem*, en J. Tallante, p. 669.

19 *Ibidem*, en G. Manrique, p. 122: *perplexidad*, J. Tallante, p. 667.

20 *Ibidem*, en Mena, p. 144: *prolixidad*, J. de Padilla, p. 294.

21 *Ibidem*, en Santillana, p. 453, Pz. de Guzmán, p. 669.

22 *Ibidem*, en Í. de Mendoza, p. 106, J. de Mena, p. 151.

23 *Ibidem*, en Í. de Mendoza, p. 55: *solenidad*, J. de Padilla, p. 335.

24 *Ibidem*, en G. Manrique, p. 41.

piedad; 18. *pusilanimidad*; 19. *santidad*; 20. *serenidad*; 21. *temeridad*; 22. *temporalidad*; 23. *unidad* y 24. *virginidad*.

Algunas son voces típicamente sanjuanistas: 1.*ceguedad*; 2. *claridad*; 3. *frialdad*; 4. *humedad*; 5. *oscuridad*; 6. *sensualidad*; 7. *sequedad*; 8. *soledad* y 9. *tenebrosidad*.

Lo más interesante es que estos vocablos nos ofrecen una estructuración antonímica y sinonímica. Respecto a los primeros tenemos: *claridad* / frente a *oscuridad, tenebrosidad* y *ceguedad*; *humedad* / *sequedad*; *ociosidad, tranquilidad, serenidad* / *velocidad, actividad*; *bondad, santidad, benignidad* / *maldad, iniquidad*; *fidelidad* / *infidelidad*; *habilidad* / *inhabilidad*; *estabilidad* / *inestabilidad*; *unidad, simplicidad* / *multiplicidad, diversidad, variedad*; *castidad, virginidad* / *sensualidad*; *profundidad* / *exterioridad*; *falsedad* / *verdad*; *agilidad* / *flojedad*; *cortedad, brevedad* / *prolijidad*; *generalidad* / *particularidad*; *felicidad* / *penalidad, adversidad*; *enfermedad* / *sanidad*; *animosidad* / *pusilanimidad*; *eternidad* / *temporalidad*.

Por lo que se refiere a los sinónimos éstos son de carácter muy amplio: *gravedad* y *solemnidad*; *oscuridad, ceguedad* y *tenebrosidad*; *cortedad* y *brevedad*; *tranquilidad* y *serenidad*, etc.

De la dualidad de estos términos podemos deducir, en primer lugar, que si a veces el morfema *-dad* se une a adjetivos cuyo valor semántico es negativo[25], otras veces, por el contrario, puede adherirse igualmente a bases positivas, con lo que no creo que podamos decir que este sufijo favorezca la asociación con adjetivos que poseen una carga peyorativa. En segundo lugar, San Juan por medio de este recurso binario quiere expresar sus vivencias y su sistema místico y esta concepción es dual: *yo - Dios, afirmación - negación*, etc. Por ello, surgen las antinomias y sinonimias, y esto se refleja en la morfología, mediante sufijos de gran rentabilidad como *-dad*. Queda, pues, clara la capacidad lingüística y léxica de San Juan mediante este procedimiento polarizador. Un poeta que cuidaba y releía minuciosamente sus escritos, llegando a pulirlos hasta el extremo.

-URA

1. Corpus

1. *altura*: CA-CB, O: 140. 2. *amargura*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 157. 3. *anchura*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 189. 4. *angostura*: LA-LB: 196. 5. *apretura*: S, N: 233. 6. *atadura*: CA-CB: 254. 7. *blancura*: S, N, CA-CB: 288. 8. *blandura*: S, N, LA-LB, O: 288. 9. *calentura*: S, O: 308. 10. *compostura*: S, CB, LA-LB, O: 383. 11. *coyuntura*: CA: 452. 12. *criatura*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 458-462. 13. *descompostura*: S: 531. 14. *desventura*: S: 555. 15. *dulzura*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 661-662. 16. *escritura*: S, N, O: 748. 17. *escultura*: S: 749. 18. *espesura*: CA-CB: 757. 19. *estrechura*: CB, LA, O: 810. 20. *frescura*: CA-CB: 863. 21. *grosura*: S, CB: 928. 22. *hartura*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 964-965. 23. *hechura*: S, N: 966. 24. *hermosura*: S, CA-CB, LA-LB, O: 972-974. 25. *herradura*: LA-LB: 974. 26. *hondura*: CA-CB: 988. 27. *juntura*: S, CA-CB, LA-LB: 1071-1072. 28. *lectura*: S: 1080. 29. *locura*: S, CB, LA-LB: 1100.

[25] Esto es lo que indica S. Dworkin, art. cit., p. 337: «Most OSp. coinages in *-dad* indicate that this suffix favoured association with adjectives bearing a negative semantic connotation».

30. *longura*: CB, LB: 1100. 31. *llenura*: O: 1134. 32. *natura*: CA, O: 1245. 33. *negrura*: CB, LA-LB: 1260. 34. *pintura*: S, CA-CB, LA-LB: 1433. 35. *postura*: S, CB: 1446. 36. *presura*: CA-CB: 1462. 37. *sepultura*: S: 1703. 38. *soltura*: S: 1743. 39. *ternura*: S, N, CA-CB, LA-LB: 1790. 40. *ventura*: S, N, CA-CB, LA-LB, O: 1889-1991. 41. *verdura*: N, CA-CB: 1918 y 42. *vestidura*: S, N, CA-CB, LA-LB: 1919.

El sufijo *-ura* era ya uno de los más importantes en latín[26] y uno de los más productivos en el español alfonsí llegando, incluso, a reemplazar al morfema *-ez*[27]. Este mismo camino parece que sigue San Juan, pues hace un uso copioso de él, si tomamos como referencia los sufijos ya estudiados: *-eo*, *-ico*, *-ero*, *-ivo*, etc[28], si bien es verdad que en el caso de este escritor, el morfema *-ez*, / *-eza* es utilizado con una frecuencia[29] similar al de *-ura*.

Las obras en las que aparece con más asiduidad este sufijo son el *Cántico* (28 veces) y la *Subida* (27 veces), luego disminuye en la *Llama* (19 veces), siendo las *Obras menores* (15 veces) y la *Noche* (14 veces) los escritos menos proclives a este morfema. La mayor proporción numérica de estas voces es, también, muy diversa. Así, de algunas de ellas no hace uso más que en una ocasión[30], y se encuentran, generalmente, en la *Subida*, mientras que otros sustantivos son mucho más profusos[31]. No es de extrañar que sea la *Subida* donde están documentados estos términos, pues a lo largo de las pesquisas llevadas a cabo en las *Obras completas* de San Juan es este escrito el más rico en formaciones derivadas; aunque en concreto con este morfema sea el *Cántico* el que aventaje a la *Subida* en un sustantivo, y a veces, el número de frecuencias es mucho más alto en el *Cántico*, como en *hermosura*. Término, por otra parte, muy importante dentro del pensamiento sanjuanista.

2. Descripción cronológica

2.1. Sustantivo que no se encuentra registrado en el *DECH*: *ternura*[32].

2.2. Sustantivos sin datación en ese diccionario: 1. *angostura*; 2. *blandura*; 3. *llenura* y 4. *soltura*.

---

[26] Pattison, *Early Spanish suffixes*, Oxford, Basil Blackwell, 1975, p. 57.

[27] R. Penny, «Derivation of abstracts in Alfonsine Spanish», *Romance Philology*, XLI, 1987, p. 9, y S. Dworkin, art. cit., pp. 337-339.

[28] Mª Lourdes García-Macho, «Los adjetivos en *-eo*, *-ico*, *-ero*, *-ble* e *-ivo* en San Juan de la Cruz», *Boletín de la Real Academia Española*, T. LXXII, 1992, pp. 269-300.

[29] Esta frecuencia se refiere al diferente número de sustantivos a que da lugar cada morfema en las obras de San Juan. En concreto, las formaciones en *-ez* / *-eza* que figuran en el Santo son las siguientes: *agudeza, alteza, bajeza, belleza, certeza, delgadez, delicadez / delicadeza, desnudez, dureza, embriaguez, enterez / entereza, esquivez, extrañez / extrañeza, firmeza, flaqueza, flojeza, fortaleza, grandeza, impureza, largueza, ligereza, limpieza, madurez, naturaleza, pequeñez, pobreza, preñez, presteza, pureza, redondez, riqueza, rudeza, sencillez, sutileza, tibieza, torpeza, tristeza, vejez, vileza* y *viveza*.

[30] Como: *coyuntura*: C; *descompostura*: S; *desventura*: S; *escultura*: S; *lectura*: S; *llenura*: O; *sepultura*: S y *soltura*: S.

[31] Como: *criatura*: S: 92 veces, CB: 57 v., LB: 22 v., CA: 10 v., LA: 4 v., N: 17 v.; *dulzura*: CB: 11 v., S: 9 v., LB: 6 v., LA: 1 v., N: 1 v.; *hermosura*: CB: 96 v., S: 20 v., LB: 10 v., CA: 5 v., LA: 3 v. y *ventura*: S: 39 v., N: 36 v., CB: 8 v., LB: 8 v., CA: 2 v.

[32] El *DECH* indica véase *tierno*, pero bajo esta entrada no se encuentra.

2.3. En un caso San Juan adelanta la fecha de documentación del *DECH*: 1. *escultura.*

2.4. Algunos de estos vocablos fueron empleados con anterioridad por los escritores del siglo XV; por lo que adelantamos, a veces, la fecha de documentación bien al Santo, o bien al *DECH*: 1. *angostura*[33]; 2. *blandura*[34]; 3. *dulzura*[35]; 4. *frescura*[36]; 5. *hartura*[37]; 6. *soltura*[38] y 7. *ternura*[39].

Observamos otra vez la coincidencia que presentan los escritores del siglo XV y San Juan en el uso de estas formaciones; aunque el hecho de que todos estos términos hayan sido usados por esos autores, menos *escultura* y *llenura*, no incrementa, en esta ocasión, el carácter neológico que ofrece otras veces la lengua del carmelita.

3. Descripción semántica

Este morfema en español puede denotar cualidades sensibles, visibles o concretas[40]: *altura, grosura, blandura, anchura, hermosura, espesura, frescura*, etc., o señalar colores: *blancura, negrura, verdura*; en cambio, en San Juan las acepciones de estos vocablos son metafóricas y simbólicas con un valor místico y traspuestas a lo divino en muchos casos. Así, algunos son atributos de la divinidad: *altura, hermosura, dulzura, ternura*, o de las virtudes teologales: *blancura*, o designan fases del proceso místico: *angostura, apretura, estrechura*. Hay, por lo tanto, muchos términos místicos y es comprensible, entonces, que podamos adscribir estos sustantivos al mundo de la espiritualidad religiosa.

San Juan por medio de estas formaciones, como ya hemos visto con otros sufijos, ofrece muchos antónimos. Algunos están realizados a través de prefijos: *compostura / descompostura*; *ventura / desventura*; otros por medio de términos léxicos contrarios: *blancura / negrura*; *calentura / frescura*; *amargura / dulzura*; *anchura, grosura / angostura, estrechura*; *apretura, juntura / soltura*; a veces, recurre a sufijos diferentes para la creación de sus antítesis: *altura / bajeza, hermosura / fealdad, blandura / dureza*, etc. Además, la riqueza léxica del Santo se manifiesta en los numerosos sinónimos que emplea: *hartura* y *llenura, angostura, estrechura* y *apretura, ternura* y *dulzura*... Ello nos demuestra, una vez más, su preocupación por el castellano utilizando un antónimo, o un sinónimo, o bien creando un término neológico, u ofreciendo un tecnicismo de la mística, lo que prueba la variedad de la lengua sanjuanista.

CONCLUSIONES

El análisis minucioso de estos sufijos nos deja deducir las siguientes conclusiones:

---

33 Foulché-Delbosc, *op. cit.*, en Í. de Mendoza, p. 110, en F. Gauberte, p. 695...

34 *Ibidem*, en G. Manrique, p. 126.

35 *Ibidem*, en Í. de Mendoza, p. 63, en Mena, p. 120: *dulçura*...

36 *Ibidem*, en J. de Padilla, p. 309, Pz. de Guzmán, p. 641...

37 *Ibidem*, en Í. de Mendoza, p. 106 y en Pz. de Guzmán, p. 608, en ambos: *fartura.*

38 *Ibidem*, en Santillana, p. 454 y en Pz. de Guzmán, p. 659.

39 *Ibidem*, en Í. de Mendoza, p. 100.

40 Véase R. Penny, art. cit., p. 9 y S. Dworkin, art. cit., pp. 338-340.

1. Es el morfema *-dad* el más prolijo 104, lo que muestra la gran productividad de la lengua en el siglo XVI para formar sustantivos a través de este sufijo. El morfema *-ura* queda reducido casi a una tercera parte con 42 sustantivos.

El uso tan intenso que San Juan hace de este sufijo nos permite inferir estos hechos:

Si tenemos en cuenta la distribución de estos sufijos en cada una de sus obras: es la *Subida* la más copiosa con 95 sustantivos y, como contrapartida son las *Obras menores,* con 57, las que muestran más pobreza nominal; a pesar de que es lógico, pues estas obras tienen menor extensión. En segundo lugar le sigue el *Cántico* con 81, luego la *Noche* con 66 y la *Llama* con 63. Observamos la perfecta armonía que se da entre la frecuencia de estos morfemas en cada obra, y el diferente tipo de prosa a que cada una de ellas corresponde. Es evidente, que la *Subida* y la *Noche* por ser dos tratados: el 1° es de carácter místico y escolástico, es el más sistemático de todos ellos, y el 2° se trata de un género híbrido, a mitad de camino entre la *Subida,* por un lado, y el *Cántico* y la *Llama,* por otro, no pueden reflejar los mismos sufijos que éstas dos últimas que son dos comentarios, cuya prosa es menos técnica, (en el *Cántico* hay bastante alegoría y la *Llama* es la más arrebatada), y las *Obras menores* en donde figuran los poemas, cautelas, dichos, etc. Es decir, la diversidad de los géneros literarios dentro de su prosa se pone de manifiesto en los resultados de estas derivaciones sustantivas, ya que el sufijo más técnico: *-dad,* su empleo máximo lo encontramos en la *Subida,* mientras que el morfema *-ura* más poético y simbólico lo hallamos en primer lugar en el *Cántico,* obra en la que este sufijo es importante.

En cualquier caso, es evidente que en todos los estudios que estamos llevando a cabo despunta la *Subida* como la más variada y la más técnica: pues el sufijo *-eo* solamente aparece en este escrito, *-ero* es muy escaso y *-dad* es muy rico, mientras que *-ura* es más limitado; incluso, esta obra que es siempre la que presenta el mayor número de formaciones, en el caso de *-ura* tiene solamente 27 y, en cambio, el *Cántico* le gana con 28. Es indudable, que el rasgo de erudición y la máxima frecuencia de morfemas doctos que contiene la *Subida* responden a la concepción metodológica que preside este escrito.

2. Respecto a la descripción cronológica, si comparamos a San Juan con el *DECH,* observamos que 6 términos no se hallan ahí, como *ternura, amigabilidad, deiformidad,* —en concreto, éste último tampoco figura en el diccionario de la Real Academia—; 21 aparecen sin datar en el *DECH*: *deshonestidad, tenebrosidad, angostura...*; 4 adelantan la documentación a ese diccionario: *actividad, escultura..* y en algún caso la datación coincide con él: *inestabilidad.*

De los datos cronológicos podemos sacar las siguientes deducciones:

A. Estos sufijos no son los más neológicos, pues si tenemos en cuenta que el morfema *-dad* es el más numeroso de los estudiados hasta el momento, esperaríamos muchas voces sin registrar o sin datar en el *DECH,* y no es así.

B. Si los cotejamos con las formaciones adjetivas vemos que por ejemplo el sufijo *-ble,* -menos copioso que *-dad-,* ofrece más vocablos sin documentar o sin fechar.

C. Al estudiar las obras del Santo verificamos que es la *Subida* el escrito más creativo: 17 palabras, le sigue la *Noche* con 14, disminuyendo el *Cántico* y la *Llama*

con 9, y las *Obras menores* con 6[41]. Es siempre la *Subida* el escrito que destaca como más técnico e innovador, por ser, como ya hemos señalado, un tratado muy sistemático y complejo.

D. No obstante, si comparamos los términos utilizados por San Juan con los empleados por los escritores del siglo XV, vemos que el Santo tomó los vocablos que ya se hallaban en la lengua castellana, y que además, muchas de estas voces eran de uso muy frecuente en los poetas de Cancionero: *adversidad, infidelidad, angostura, soltura....* En este sentido estos escritores, a veces, adelantan la primera fecha de documentación al *DECH*, como *novedad, perplejidad*, etc. Así pues, la verdadera capacidad de innovación debemos atribuirla a los autores del siglo XV[42].

3. En cuanto a la afición sanjuanista por introducir en sus obras voces técnicas, místicas o religiosas: estos sufijos tienden a ofrecer esta clase de vocablos. El morfema *-dad* es bastante proclive a estos campos semánticos, como *castidad, divinidad, eternidad, pusilanimidad*, e incluso, algunos son típicamente de San Juan: *ceguedad, oscuridad, sequedad, tenebrosidad*, etc.; y de la misma manera el morfema *-ura* es propenso a crear términos, transmutados metafóricamente a lo divino: *dulzura*, y que afectan al proceso místico: *angostura*, siendo, además, algunos característicos del Santo: *estrechura, hermosura*. Precisamente, a través de éste último sustantivo se comprueba la huella platónica en el *Cántico*, pues son numerosísimas las veces que *hermosura* se encuentra en esta obra[43].

Sin embargo, lo que llama más la atención en este apartado, es la capacidad de San Juan para jugar con pares contrarios o para ofrecer sinónimos[44], y en este sentido sí debemos considerarlo como un maestro del lenguaje. Sus dualidades antitéticas son muy numerosas bien mediante el mismo morfema: *generalidad / particularidad, blandura / dureza*, o bien a través de sufijos diferentes: *hermosura / fealdad*, o incluso por medios morfológicos, valiéndose para ello de un prefijo[45]: *fidelidad / infidelidad, compostura / descompostura*, o por medios léxico-semánticos: *falsedad / verdad*. Además, algunos son peculiares de la terminología sanjuanista con repercusiones teresianas, como: *calentura / frescura, blancura / negrura, claridad / oscuridad, humedad / sequedad*, etc. Todo lo cual

---

[41] En la *Subida* aparecen 3 sustantivos sin documentar en el *DECH* (2 *-dad* y 1 *-ura*), 11 sin fechar (9 *-dad* y 2 *-ura*), 2 con anterioridad a ese diccionario (1 *-dad* y 1 *-ura*) y 1 coincide con el *DECH* (1 *-dad*).

En la *Noche* se hallan 4 sustantivos sin registrar en el *DECH* (3 *-dad* y 1 *-ura*), 9 sin datar (8 *-dad* y 1 *-ura*) y 1 documentado con anterioridad (*-dad*).

En el *Cántico* figuran 3 sin inscribir en el *DECH* (2 *-dad* y 1 *-ura*), 5 sin datación (5 *-dad*) y 1 con anterioridad a ese diccionario (1 *-dad*).

En la *Llama* se encuentran 1 sustantivo sin registrar (*-dad*), 6 sin fechar (4 *-dad* y 2 *-ura*) y 2 adelantan la documentación a ese diccionario (*-dad*).

En las *Obras menores* 6 términos están sin datar en el *DECH* (4 *-dad* y 2 *-ura*).

[42] 9 vocablos en *-dad* (de los que San Juan adelantaba la documentación al *DECH*) y 4 en *-ura* se hallan en los poetas del siglo XV.

[43] Véase la nota 31, donde podrá compararse la diferencia de frecuencia entre el *Cántico* y las demás obras de San Juan.

[44] A veces, uno de los pares presenta varios sinónimos: *bondad, santidad* y *benignidad / maldad, iniquidad; oscuridad, ceguedad, tenebrosidad*.

[45] Algunos de los prefijos empleados por el Santo para la utilización de este recurso son *-des* e *-in*.

nos demuestra que San Juan supo aprovechar todos los recursos lingüísticos y tanto los gramaticales como los léxico-semánticos.

4. Para terminar, quiero hacer un brevísimo estudio comparativo entre los poetas del siglo XV, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz[46], pues son muchos los morfemas en los que coinciden. Para ello tomo como base los sufijos sacados de las concordancias de San Juan de la Cruz. Respecto a *-ura*: el Santo hace uso de él en 42 ocasiones, Santa Teresa al menos en 18 y los escritores de Cancionero, 29. Sin embargo, hay que tener en cuenta que tanto Santa Teresa como los autores del siglo XV emplean otras formaciones en *-ura* que no se hallan en San Juan, así en la primera: *cordura*, *gustadura*, *ligadura*, *malventura*, etc.; y en los segundos: *planura* en Mena, p. 154, *secura* en J. de Padilla, p. 405, *friura* en Álvarez Villasandino, p. 416, *lobregura* en D. del Castillo, p. 223, *calura* en G. Manrique, p. 39, *tenebrura* en D. del Castillo, p. 222, *mesura* en Mena, p. 159, *bordadura* en G. Manrique, p. 230, *cobertura* en J. de Padilla, p. 325, *tristura* en J. de Padilla, p. 356, *podridura* en Fray Gauberte, p. 6, *floxura* en J. de Padilla, 427, *baxura* en J. de Padilla, p. 428, *desligadura* en Hernán Mexía, p. 282 , *llanura* en Santillana, p. 532, *mistura* en J. de Padilla, p. 296. En cuanto a *-dad*: San Juan lo utiliza 104 veces, Santa Teresa, 38 y los escritores del XV por lo menos 78. No obstante, este morfema no aparece en San Juan y sí en la Santa en: *afabilidad*, *certinidad*, *concavidad*, *magnanimidad*, *mocedad*, *ruindad*, *singularidad*, *veracidad*, etc.; y en los poetas del XV en: *esquividad*, p. 3, *indignidad*, p. 5, *pobredad*, p. 11, *crueldad*, p. 16, *certinidad*, p. 31, *infinidad*, p. 39, *vescosydad*, p. 37, *beldad*, p. 60, *bestialidad*, p. 91, todos en Íñigo de Mendoza, *extremidad*, p. 267 en Juan Álvarez Gato, *honestidad*, p. 433, *ferocidad*, p. 417, *festividad*, p. 335, *puridad*, p. 380 en J. de Padilla todos, *moçedad*, p. 453 y *pobredad*, p. 458 en Santillana, etc.

Estos datos nos revelan que los poetas del siglo XV son muy innovadores y neológicos, ya que emplearon con asiduidad estos sufijos, un siglo antes que los dos carmelitas, y que Santa Teresa, -a pesar de sacar los datos de dos obras solamente y por medios manuales-, es prolija en la utilización de estos morfemas usándolos frecuentemente y con variedad.

Por lo tanto, si bien San Juan en su dicotomía antitética muestra su dominio completo de la lengua, llegando hasta sus últimas consecuencias, también es verdad que no incrementa su capacidad neológica, como en otras ocasiones, y simplemente utiliza estos sustantivos que ya se encontraban en castellano y en los poetas del siglo XV[47], aunque los emplea con nuevas acepciones metafóricas. No por ello, queremos dejar de resaltar el manejo del Santo en los procesos de la derivación tanto adjetiva como sustantiva y su riqueza semántica en el planteamiento polarizador de su léxico, a través de la cual se manifiesta como un avezado maestro de los recursos lingüísticos.

---

[46] Para esta comparación me he servido del *Cancionero castellano del siglo XV* y del *Camino de perfección* y de la *Vida* de Santa Teresa, por medio de Jeannine Poitrey, *Vocabulario teresiano de Vida y Camino de perfección*, 6 tomos, Université de Lille III, 1977; en tanto que para San Juan he utilizado sus *Obras completas*, a través de las *Concordancias* citadas con anterioridad.

[47] Debemos señalar que algunos de estos poetas del siglo XV son muy cultos.

Algunas notas sobre la piratería en *La Dragontea* de Lope de Vega

María Luisa García Rodrigo
Universidad de Mesina

Lope publica *La Dragontea* en 1598, poco tiempo después de la muerte de Francis Drake y último año del virreinato de Don García Hurtado de Mendoza en Perú. Su irregular valor literario, que autores como Góngora y Cervantes se apresuraron a resaltar[1], y las críticas de algunos notables de la época que acusaron al autor de imprecisión en la narración de los hechos acaecidos, han contribuido, sin duda, al poco interés que dicho poema ha suscitado entre los estudiosos de la ingente obra de Lope. Según Vossler «la hinchazón de estilo y el abuso de la alegoría malogran la impresión del poema»[2].

En este trabajo hemos considerado el argumento principal de la obra del Fénix, la piratería y, desde este punto de vista, apreciamos la aparición de nuevos escenarios, la riqueza y el conocimiento del léxico marinero que el poeta domina plenamente, así como el realismo con el que describe muchas de las escenas por él magistralmente cantadas. Igualmente, queremos resaltar algunos hechos que el autor elabora o cambia a partir de sucesos que acontecieron realmente, y que pueden por lo tanto tener cierto valor histórico, aunque éstos no coincidan rigurosamente con los datos oficiales.

La Dragontea, presentada por Lope como una cruzada contra el inglés luterano, cuenta las correrías corsarias y las empresas navales de Francis Drake y su derrota infligida por los españoles. El poema está escrito en octavas y se divide en diez cantos. La primera edición se hace en 1598 en Valencia, ya que Don Antonio de Herrera, Cronista Mayor de la India, impide su edición en Madrid. Y él mismo, cuando Lope quiere hacer una nueva

[1] Conocidos son los versos de Góngora: «Para ruido de tan grande trueno / es relámpago chico; no me ciega; / soberbias velas alza; mal navega; / potro es gallardo; pero va sin freno». Y los de Cervantes: «También me borrarás la Dragonte / y un librillo que llaman del Arca / con todo el comediaje y Epita / y por ser mora quemarás la Ange».

[2] K. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Rev. de Occidente, 1933, p. 551.

reimpresión, se dirige al rey Felipe III en estos términos: «quenta aquel suceso muy contrario a la verdad [...] provea lo que fuere de justicia»[3]. Sin embargo, Lope de Vega, en la dedicatoria de su poema al rey, afirma la veracidad de los hechos narrados: «Dos cosas me han obligado a escribir este libro, no cubriese el olvido tan importante victoria, y la segunda que descubriese el desengaño lo que ignoraba el vulgo». En contra del Fénix se manifiesta también Francisco Caro de Torres, amigo de Don Alonso de Sotomayor, que había participado junto a este último en la campaña de Panamá. Él hace una relación en 1620, en la cual escribe «lo que vio y pasó por sus manos y lo demás sacándolo de los papeles originales que se han visto en el Consejo Real de las Indias, y están refrendados del secretario Pedro de Ledesma»[4]. Rebatiendo a Lope dice en el prólogo: «y porque desta jornada escribió Lope de Vega un libro que intituló *La Dragontea* que anda entre sus obras, movido por la primera información, el cual atribuyó la gloria del suceso a quien no le tocaba, quitándola a quien de derecho se le debe, como el Capitán General»[5].

Sin embargo, Don Francisco de Borja, amigo de Lope, declara que ha sido la Relación de la Real Audiencia de Panamá la que ha servido de fuente al poema. Como podemos apreciar, la aparición de *La Dragontea* suscitó bastantes críticas. Lope, al no ajustarse exactamente a la versión oficial, se hace eco de la discrepancia de opinión que existió entre los altos mandos que dirigieron la campaña para la defensa de la región frente a los ataques de F. Drake. Las autoridades de Tierra Firme no quisieron reconocer el nombramiento, hecho por el Virrey del Perú, de Don Alonso de Sotomayor como Capitán General. Todo esto originó al final de la contienda las diferentes versiones sobre la atribución de quién merecía o no la gloria y el honor de esta victoria. Caro de Torres dice que «Lope da el nombre de Capitán General a Don Diego Xuárez de Amaya, alcalde mayor de Nombre de Dios, que se había retirado al fuerte de Juan Enríquez sin haber fortificado ninguno de los fuertes que Don Alonso le había señalado, y no es justo darle este título»[6]. La realidad es que Don Alonso de Sotomayor no llegó nunca a enfrentarse cuerpo a cuerpo con el enemigo, y Lope no podía crear un héroe con dicho personaje.

El autor divide *La Dragontea* en dos partes. La primera se desarrolla en un sueño que tiene el pirata en Inglaterra, en el cual, mediante un flash-back, se relata el comienzo de su carrera corsaria por el Caribe junto con John Hawkins; la segunda parte se centra, sobre todo, en el último viaje del Drake y en la derrota infligida por los españoles en la campaña de Panamá, donde el pirata encontrará la muerte.

Para entender si Lope es fiel o no a los hechos históricos, nos servimos de la definición que Stephen Gilman da del concepto de historia que tiene el poeta. «La historia reside para Lope en una intuición oral directa de la conciencia de "sus españoles" muertos y redivivos. Se trata de un juego, un juego literario verbal, a veces de una gran

---

[3] Ismael García S., «La Dragontea. Justificación y visicitudes», *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi 6, 1981, p. 598

[4] F. Caro de Torres, *Relación de los servicios que hizo a su magestad el rey Don Felipe II y III, don Alonso de Sotomayor*, Madrid 1620.

[5] *Ibidem*, prólogo.

[6] *Ibidem*.

delicadeza y refinamiento, a veces grotesco »[7]. Éste, como dice Gilman, es el secreto de la relación de Lope con la historia, «Él siente que tiene perfecto derecho de manipular o inventar el pasado según su intuición del momento y las necesidades artísticas»[8]. Desde este punto de vista, podríamos explicar cómodamente los pasajes del poema más discutibles, es decir, unos hechos legendarios atribuidos a F. Drake y que habían contribuido a crear una leyenda, y unas anécdotas que seguramente pasaban de boca en boca en los viajes y en las campañas navales. El autor se sirve de ellos para recrear el mito y enriquecer el poema, hayan o no hayan ocurrido. Sobre el carácter del pirata y de sus burlas hacia los españoles nos hablan estos versos:

> aquellos tus donaires celebrados,
> cuando al maestre y del navío ministro
> pediste de la plata el gran registro. (Cant. I, oct. 59)

> firmaste de tu nombre las partidas,
> como si el dueño de la plata fueras.
> Hasta las letras hoy están corridas
> de que esta burla a su registro hicieras;
> volviste el libro que fue en tanto estrago
> para el dueño gentil recibo y pago.[9] (Cant. I, oct. 60)

Este episodio que refiere Lope en estos versos ocurrió realmente, pero por documentos de la época sabemos que no fue F. Drake sino el corsario Cavendish quien firmó la carta de pago y satisfacción en el registro de la Santa Ana[10]. El autor modifica y utiliza estos datos verdaderos con desenvoltura para enriquecer la leyenda de su personaje. Otro paso, quizá poco verosímil, es el, en el Canto III, del marinero mal herido que sigue luchando heroicamente. El Fénix utiliza este personaje tipo para evidenciar el valor de los soldados españoles; el poeta, seguramente, ha sido testigo cuando era soldado de situaciones iguales o parecidas a las que narra.

> Veréis un artillero que zallando
> una disforme y gruesa culebrina,
> otra al soslayo del contrario bando
> el vientre con furor desintestina.
> Y que las tripas en un lienzo atado
> la misma pieza a la venganza inclina. (Cant. III, oct. 24)

Llama la atención, también, la precisión con que Lope describe los preparativos de los barcos antes de zarpar, las batallas navales, los naufragios y todo lo relacionado con

---

[7] S. Gilman, «Lope, dramaturgo de la historia», en *Actas del I Congreso Internacinal sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi 6, 1981, pp. 19-26.

[8] *Ibidem*, p. 22.

[9] Se cita de L. de Vega, *Obras escogidas*, t. II, Madrid, Aguilar, 1961.

[10] *La Dragontea*, Doc. n. 20, Nota, Burgos, Museo Naval, 1935, pp. 65-66.

la vida del mar. La riqueza del lenguaje técnico que utiliza demuestra su gran experiencia marinera, apreciable en los siguientes versos:

> Húndese el puerto de contento y grita,
> éste calafatea, aquél enjarcia,
> cuál lastra, carga, sube, pone y quita
> la vela nueva o la defensa Marcia.
> Éste el bizcocho, el agua solicita,
> repara el árbol o la rota jarcia,
> aquél salada carne guarda en partes
> para el viernes, mejor que para el martes. (Cant. II, oct. 30)
>
> Grita el piloto: «¡Arriba, arriba, cierra!
> ¡Lanza el leme a la banda!» mas ya loca,
> indómita la nave en todo yerra, (Cant. III, oct. 58)

Durante el siglo XVI, la guerra del corso entre Inglaterra, Holanda y España tuvo dos escenarios: el Atlántico europeo y la Carrera de Indias. Es esta última la que sirve de marco a *La Dragontea.* No hay que olvidar que se están sentando las bases de lo que será posteriormente el imperio maritimo inglés, y que la piratería es un instrumento del que se sirven todos los gobiernos. Los conflictos, por tanto, tuvieron una razón económica, aunque se trate de ocultarlo con una capa religiosa y patriótica. Estos factores harán las luchas más brutales y sangrientas, como apreciamos muy bien en el poema[11]. Lope pone en evidencia estas situaciones con descripciones de gran realismo que hacen pensar en su pasado militar y, sobre todo, en la experiencia de las campañas navales en las que tomó parte.

Después del fracaso del ataque inglés a la Coruña y Lisboa en 1589, la estrategia naval de la corona inglesa cambia. Los piratas y corsarios, respaldados por gobiernos y empresarios europeos, atacan puertos clave del Caribe y el istmo de Panamá, así como los convoyes españoles que regresaban a la península escoltados por galeones. Es el corsario Francis Drake, junto con John Hawkins, el protagonista indiscutible de estas luchas oceánicas durante el reinado de Felipe II. Famoso por su pericia en el asalto de las caravanas españolas en el istmo de Panamá, fue también el primer inglés que dio la vuelta al mundo, hazaña ésta que le valió el título de caballero concedido por la reina Isabel I de lnglaterra.

Todos estos episodios están amalgamados en los primeros cantos de *La Dragontea.* Con unos versos pomposos y altisonantes, Lope crea un héroe católico, Don Diego Suárez Amaya, «nuevo argonauta / que con su esfuerzo y brazo belicoso» detuvo al inglés. Su antagonista es F. Drake, al que el autor llama siempre Dragón, convirtiéndolo en un monstruo de leyenda, en una quimera. El Fénix hace una elección perfecta, juega

[11] Sobre la guerra del Corso entre Inglaterra y España *vid.* entre otros: M. Tuñón de Lara, *Historia de España*, Barcelona, Labor, t. VI, 1983; C. Gómez Centurión, *Felipe II. La empresa de Inglaterra y el comercio septentrional*, Madrid, ed. Naval, 1988; J. A. Maravall, *Estudio de historia del pensamiento español*, t. III, Madrid, Cultura Hispánica, 1984; F. Gosse, *Los piratas del Oeste. Los piratas del Oriente*, Madrid, Espasa Calpe, 1970.

con el nombre y las características de este animal para explicar la personalidad del pirata; se sirve de la ambivalencia simbólica del dragón, maléfica/benéfica, representante del demonio en el mundo occidental cristiano, y protector en la Grecia Antigua y en las culturas orientales. Esta dicotomía la evidencia el poeta en algunos versos:

> Los griegos, que en sus puertas componían
> mejor que de sus armas generosas
> con la cabeza del dragón, decían
> que eran por ellas casas venturosas. (Cant. I, oct. 70)

Lope quiere subrayar seguramente esta dualidad en el carácter del Drake, pues algunas personas que conocieron al pirata hablaban en sus declaraciones del buen trato que daba a sus hombres, incluso a los prisioneros, y de la generosidad de su carácter, opiniones que el autor seguramente conoce[12].

Para cantar el pasado glorioso de F. Drake el autor crea un plano irreal: presenta al pirata entrado ya en años y dormido tranquilamente debajo de un árbol a la orilla del río. En este plácido sueño de clara referencia simbólica, aparece la Codicia que le recordará todas sus correrías corsarias y la gran hazaña de circunnavegación del globo. Lope se vale de esta figura alegórica y de la irrealidad del sueño para ensalzar al pirata del que, seguramente, admira el espíritu aventurero y el valor, sin que se pueda poner en duda su fidelidad al soberano y su patriotismo. Igualmente, al enfrentar este personaje con Don Diego Suárez, que consigue derrotarlo, engrandece la figura del héroe español.

En los cantos siguientes, el poema se va enriqueciendo con historias paralelas en las cuales Lope manifiesta toda su imaginación, como la desastrosa aventura de Ricardo Aquines, que sale del puerto de Plemúa con patente de corso para vengarse de la derrota sufrida por su padre, John Hawkins, en San Juan de Lúa. La carrera de este corsario había comenzado en el Caribe junto a su padre y a F. Drake. Lope narra en *La Dragontea* las tribulaciones de Ricardo por el Estrecho de Magallanes, donde pierde algunos de sus barcos a causa de las grandes tormentas, así como su viaje por la costa atlántica saqueando ciudades sin protección hasta que Don Beltrán de Castro lo apresa en la bahía de Atacama. El autor cuenta su captura en estos versos:

> Don Beltrán le acomete y a su lado
> se pone el navichuelo vizcaíno. (Cant. III, oct. 20)

> Derríbale el trinquete de un balazo
> que tantos recibío que en breve espacio
> pensó cubrirle de una y otra ola. (Cant. III, oct. 21)

El episodio de Ricardo Aquines y el del naufragio de Don Francisco Coloma en el Canto III le sirven al poeta para dejar el plano del sueño y situarse en el tiempo real, es decir, el tiempo de los hechos que quiere narrar, el último viaje del Dragón a las Indias. El realismo con el que cuenta el desastre del barco de Don Francisco es impresionante:

---

[12] *Dragontea, op. cit.* Doc. n. 15, pp. 51-59.

Atruena el cielo, el voncinglero vira (Cant. III, oct. 60)

Cuál se confiesa aprisa, cuál se abraza
con el amigo, cuál la imagen besa,
cuál mira si ha de haber alguna traza
para escaparse en caja o tabla gruesa.
Ya no hay ¡bota a estribor, larga, ni caza!
Ya del reloj el armonía cesa,
Ya la luz se les muere, va se apaga,
y abriendo el mar la boca se la traga. (Cant. III, oct. 72)

A partir de este Canto III, el Fénix cuenta con todo lujo de detalles la salida de F. Drake de Inglaterra con intención de capturar en Puerto Rico la nave de Sancho Pardo, que llevaba un millón y medio en plata. La Reina de Inglaterra divide el mando de la Flota entre los admirantes Hawkins y Drake. Las desavenencias entre ambos son grandes, según Christopher Lloyd[13]. Los problemas del corsario empiezan ya en Canarias, al perder parte de sus hombres cuando, en tierra, se aprovisionan de agua. Mientras tanto, los españoles bajo el mando de Don Pedro Tello, advertidos por los correos españoles de las intenciones del pirata, organizan la defensa de dicha ciudad:

El general previene y fortifica
con el gobernador lo necesario
y contra aquel Dragón defensa aplica. (Cant. IV, oct. 26)

Cuando al anochecer se aproxima la Flota inglesa a la bahía y Drake acomete con «veinte lanchas y mil ingleses», estalla un violento bombardeo. Los versos de Lope hablan de la ferocidad de esta batalla:

Rompe el techo láminas y plancha
de acero grabado los mosquetes:
vuelan los tiros cuerpos de las lanchas
más altos que en las gavias los grumetes.
Siémbrase de la mar las ondas anchas
de plumas y sangrientos coseletes,
y llevándose los aires cristalinos
brazos, cabezas, piernas e intestinos. (Cant. IV, oct. 39)

Con todo lujo de detalles, Lope, a lo largo del poema, con una técnica que hoy llamaríamos cinematográfica, da buenos ejemplos de los métodos de lucha de estos piratas: las apariciones relámpago en las costas con el asalto de ciudades para robar y saquear eran acciones bastante frecuentes. No le falta tampoco al autor cierto sentido irónico en alguno de los versos, como al contar el episodio del artillero que dispara desde el puerto al general inglés que estaba cenando, guiado por la luz de la vela del camarote.

[13] C. Lloyd, *Drake corsario y almirante*, Madrid, Cultura Clásica Moderna, 1958.

El episodio se refiere a la granada que destrozó el camarote de Drake y donde murió su gran amigo Bruto Brown:

> la mesa, los manjares, los criados,
> el dueño y todo junto fue al infierno,
> donde no les faltaron convidados. (Cant. IV, oct. 42)
>
> a cuál entre las manos y la boca,
> le trincha la comida y la cabeza. (Cant. IV, oct. 43)

En los Cantos V,VI,VII y VIII, el poeta hace un elogio del comportamiento heroico de los españoles, principalmente de Don Diego Suárez protagonista indiscutible, para el autor, por la valentía con que, con un puñado de hombres, defiende la Loma de Capira del ataque de mil ingleses al mando de Don Tomás Basbile. Lope narra el asalto con estos versos:

> De las ocho a las once los britanos
> tres veces asaltaron la trinchea,
> donde don Diego, con la lengua y manos,
> aquí la gente anima, allí pelea.
> Entre los enemigos inhumanos
> tiene el acero en sangre, el brazo emplea,
> y con esfuerzos y militares modos,
> discurre, esfuerza, acude en todo a todos. (Cant.VIII, oct. 31)

El autor no sólo pretende ensalzar la lucha y resistencia de los españoles ante el enemigo inglés, sino también subrayar el valor que demostraron los mismos pobladores de la región sin mirar clase social o color. La visión realista que da de estas luchas en el Nuevo Mundo pone en evidencia la crueldad de los corsarios en los asaltos a las ciudades, donde masacraban a sus pobladores y violaban a las mujeres, prácticas, seguramente, bastante habituales en estas escaramuzas, pero que, quizás, pocos se atreven a describir en una obra poética:

> Éste la desnudó lo que le había
> la piedad del primero concedido,
> de suerte que la triste parecía
> la compañera del primer marido.
> Volviendo el sacristán como solía,
> halló del templo el velo dividido,
> robados los altares de su pecho,
> y la pila del agua sin provecho. (Cant. VI, oct. 81)

Lope crea también un héroe popular, el arriero Francisco Cano que, brutalmente torturado, está dispuesto a morir antes de indicar a los ingleses el paso para llegar a Panamá. El poeta inmortaliza en estos versos su valor y su espíritu de sacrificio:

Atan al viejo noble, y en el cuello
ponen la cuerda, y tuercen el garrote
y aunque los ve coléricos torcello,
no hay cosa que le mueva y alborote.
«Confiesa», dice asiéndole el cabello,
y el viejo, haciendo al cielo sacerdote,
sus culpas y pecados le decía,
pero no las veredas que sabía. (Cant. VII, oct. 20)

El poeta no olvida a ninguno de los componentes de esta epopeya americana, cimarrones y mulatos contribuyen a la victoria española. El Fénix subraya el valor y heroísmo de estos nuevos grupos sociales que formaban la población de las ciudades que van surgiendo en América. Como explica Vossler, «para los españoles contemporáneos de Lope, era natural que todos contribuyesen a la glorificación de la España católica»[14]. En el Canto VI, el autor describe a los negros Don Luis de Mozambique y a Ialonga con estos versos:

Era don Luis etíope atezado,
doblado en cuerpo, en ánimo sencillo,
la barba hasta los pechos prolongado, (Cant. VI, oct. 16)

Ialonga estaba entre ellos, como digo,
moreno Cipïón sobre Cartago
hombre de quien un hecho heroico estimo. (Cant. VI, oct. 19)

Éste, de la ciudad fue carnicero,
y ansí enseñado a derribar las reses,
aquí con plomo, allí con el acero,
mataba desde el monte los ingleses. (Cant. VI, oct. 20)

Lope de Vega termina *La Dragontea* con el motín de los hombres del Drake y con la muerte de éste por envenenamiento, final bastante creíble en una historia de piratas. Los versos, de gran tensión dramática, hablan de un hombre enfermo y acabado que desconfía de todos y al que sus propios marineros odian por su obstinación en seguir con el asalto a Panamá aunque la situación de la tripulación sea desesperada por la falta de provisiones y las enfermedades sufridas en este viaje:

Aquí nos dan el áspero vinagre
el carcomido y mísero bizcocho. (Cant. X, oct. 5)

Él come la gallina y la ternera
que engorda el mar, y que la tierra escota,
y bebe vino que el sentido altera. (Cant. X, oct. 6)

[14] K. Vossler, *op. cit.*, p. 255.

Los marineros deciden envenenarlo, pero el Drake tiene sospechas: «hace primero prueba en cuerpo ajeno / una hora guarda y más, aunque se pruebe / y con aquesta salva come y bebe», por lo que sus hombres ponen el veneno en una medicina. Lope narra el terrible fin del pirata en estos versos dramáticos:

> Algo debió de ver tras estas cosas,
> que dijo en voz ya trémula y turbada:
> «Ya voy, ya voy, ¡Oh sombras espantosas!»
> y con ella quedó la lengua helada.
> Paráronse las niñas temerosas,
> y la cárdena boca traspillada,
> a que la eterna del infierno ocupe
> el alma pertinaz del pecho escupe. (Cant. X, oct. 16)

La Dragontea, vista como historia de piratas, llama la atención sobre este fenómeno que se desarrolla, principalmente, a partir del siglo XVI en el Caribe. La práctica secular de dicho oficio por vikingos y normandos se había desarrollado en el Mediterráneo. Referencias literarias sobre la piratería que tienen como marco este mar las encontramos ya en la Odisea. A Ulises, su protagonista, lo podemos considerar el paradigma de los antiguos corsarios; él y sus compañeros asaltan y saquean pueblos de la ribera mediterránea para conseguir dinero y comida. Sus aventuras, bien conocidas por todos, hablan de su habilidad para el engaño, el gusto por la lucha y su pericia marinera. De hecho, Lope compara al Dragón con el héroe griego en diferentes pasajes del poema.

La piratería es un tema que, sin duda, interesa al autor de *La Dragontea*. Lope en su dedicatoria al Capitán Alonso de Contreras de la tragicomedia *El Rey sin reino*, da una visión bastante amplia de las correrías de dicho capitán por el Mediterráneo, y alude a muchas de sus islas como refugio de piratas. También en el Canto I de *La Dragontea* nombra varias islas de ese mar: Astrangol, Finicu, Poncia, Linosa, Sabiñana y Lampadosa.

Este tema literario ha interesado a lo largo de los siglos a muchos autores. Nosotros queremos pensar que uno de los valores de esta obra de Lope de Vega Carpio sea una contribución temprana a la literatura sobre piratas, considerándole entre los precursores de este gusto literario que tiene como escenario principal el Caribe. Piratas como Drake, Morgan y el noble francés Grammont, entre otros, y la famosa isla de Tortuga[15] entrarán a formar parte del imaginario colectivo gracias al desarrollo que tuvo este tema en el Romanticismo, cuando autores como Byron, W. Scott, Espronceda y, sobre todo, Stevenson, con su obra *La isla del Tesoro,* conseguirán popularizar las aventuras de muchos de estos personajes históricos.

[15] F. Gosse, *Los piratas del Oeste. Los piratas del Oriente*, Madrid, Espasa Calpe, 1970.

Garcilaso y la *aegritudo canina*: el soneto *A la entrada de un valle, en un desierto*

Antonio Gargano
Universidad de Nápoles Federico II

1. *Sobre la autenticidad del son. XXXVII.* Muchos recordarán que, entre los tres «sonetos que se tienen por de Garci Lasso, de un libro de mano» que Francisco Sánchez de las Brozas añadió a la edición del 77, se encontraba también el que empieza: «A la entrada de un valle, en un desierto», y que en las ediciones modernas suele aparecer como el soneto XXXVII. Nunca han faltado dudas sobre la autenticidad de la composición. En efecto, es sabido que Herrera se negó a incluirlo en su edición de la poesía del toledano[1] y que por el mismo camino le seguiría más tarde Azara, mientras que, por el contrario, Tamayo de Vargas no vaciló en considerarlo de Garcilaso, «por la paridad del estilo y la conformidad de los sujetos»[2].

Si saltamos, pues, directamente a nuestro siglo, no es difícil advertir que las dudas sobre la autenticidad, aunque no se hayan disipado del todo, parecen haber desaparecido a medida que se ha ido profundizando en la poesía de Garcilaso, tanto en el campo ecdótico como en el crítico. Todavía a principios de siglo la edición de Navarro Tomás, aún reproduciendo el soneto, no renunciaba a la lapidaria nota en la que advertía que «su autenticidad no es segura»[3], mientras que, aproximadamente tres lustros más tarde,

---

[1] Con respecto al conjunto de los sonetos añadidos por el Brocense en las ediciones del 74 y del 77, Herrera (1580) escribió que «Estos sonetos siguientes (sin otros dos o tres, que no me persuado que sean de G. L.), por opinión común, y por afirmación de don Antonio Puertocarrero su yerno, y por la semejanza del estilo, ha muchos años que los cuento entre los suyos, y paréceme que ninguno de los hombres que saben y conocen la igualdad y diferencia de las formas de decir y el número y naturaleza de los versos, confesará que son de otro que de G. L.», *cf.* A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed., p. 387 (H-167).

[2] *Cf.* Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 608 (T-38, T-39).

[3] Garcilaso, *Obras*, edición, introducción y notas por T. Navarro Tomás (1911), Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 10ª ed., p. 240.

Keniston lo incorporó en su edición sin que el asunto le mereciese el menor comentario[4]. Sin embargo, fue sólo a mediados de siglo, cuando —gracias al libro fundamental de Lapesa— la cuestión se trató con mayor detenimiento. Así, en el apéndice completamente dedicado a las «Cuestiones de atribución», leemos que nuestro soneto:

> figura como de Garcilaso en un manuscrito de la primera mitad del siglo XVI, que contiene poesías suyas, de Boscán y de don Diego Hurtado de Mendoza, y que es generalmente fidedigno en las atribuciones, aunque no en el texto.[5]

El manuscrito al que Lapesa alude es el que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con el número 17969 y que lleva como título el de *Canciones y sonetos de Boscán por ell arte toscana.* Este manuscrito, conocido también como «Cancionero de Lastanosa-Gayangos», debido al nombre de sus antiguos propietarios, fue siglado por Keniston con la abreviación *Mg*[6].

Las dudas sobre la autenticidad del soneto parecían completamente disipadas a principios de la década de los ochenta, en ocasión de la publicación de la *editio maior* de Rivers. En el comentario que precede al texto, el ilustre editor de Garcilaso observaba:

> la autenticidad de este soneto, algo dudosa según el manuscrito citado por el propio Brocense, se confirma por su atribución a Garcilaso en el manuscrito *Mg*.[7]

No obstante, la cuestión se ha vuelto a plantear, junto a muchos otros problemas, en la reciente edición de Maria Rosso Gallo, quien, al tomar partido explícitamente en contra de la autenticidad del soneto —la «atribución a Garcilaso —afirma— me parece poco digna de confianza»— no puede evitar expresar un juicio estético, igualmente explícito, que une en la misma *débâcle* poética nuestro soneto a los otros dos que el Brocense había añadido a la edición del 77:

> sus características conceptuales, formales y también morfosintácticas los califican más bien como composiciones mediocres, mucho más cercanas al espíritu de los cancioneros tradicionales que al de la nueva corriente poética italianista y, de todas formas, ajenas a la tipología de las obras de Garcilaso divulgadas en 1543.[8]

---

[4] Garcilaso de la Vega, *Works. A Critical Text with a Bibliography*, ed. H. Keniston, New York, Hispanic Society of America, 1925.

[5] R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), ahora en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, p. 193.

[6] Keniston, además de reconocer la autoridad de Mg («Of the extant manuscripts which contain poems by Garcilaso, only one, the *Cancionero Gayangos* [...] contains any considerable number of his compositions and is possessed of authority», p. XIV), formula la hipótesis de que éste se puede identificar con el «libro de mano» utilizado por el Brocense; *cf.* Garcilaso de la Vega, *Works*, cit., p. 308.

[7] Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario,* Madrid, Castalia, 1981, p. 160.

[8] M. Rosso Gallo *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico,* Madrid, Real Academia Española, 1990. Las citas se encuentran, respectivamente, en las pp. 76 y 493.

Sin embargo, el mayor mérito de la editora es haber dejado sitio a algunas páginas, total y exclusivamente dedicadas a la discusión sobre la autenticidad de nuestro soneto, en las que el rechazo de la atribución a Garcilaso aparece ampliamente argüido mediante explicaciones tanto a nivel ecdótico como estético: las que tratan «los vínculos entre los testimonios» que nos han transmitido el texto (la edición del Brocence y cuatro manuscritos), y las que tienen que ver sobre todo con «las características de esta composición»[9], y a propósito de estas últimas, Rosso Gallo emplea argumentaciones de diferente índole: temática, morfosintáctica, métrica y lexical. En todos los casos, creo que se trata de objeciones contra las que no es imposible arremeter, y a nivel exclusivamente ecdótico, en especial por lo que se refiere al manuscrito *Mg*, el Lastanosa-Gayangos, no ha tardado en contestar Alberto Blecua, para quien dicho manuscrito «posee un extraordinario valor por remontarse al propio taller de Boscán»[10]. Ahora bien, como el tiempo a mi disposición difícilmente me permitiría replicar articuladamente a cada una de las objeciones formuladas por la editora italiana, limitaré mi exposición tan sólo al nivel temático, en el cual —según Rosso Gallo— nuestro soneto «no encaja absolutamente en la tipología de los sonetos de Garcilaso»[11].

2. *El perro y la tradición melancólica.* Antes de adentrarnos en el asunto, es conveniente que volvamos a leer el soneto:

A la entrada de un valle, en un desierto
do nadie atravesava ni se vía,
vi que con estrañeza un can hazía
estremos de dolor con desconcierto:
aora suelta el llanto al cielo abierto,
aora va rastreando por la vía,
camina, buelve, para, y todavía
quedava desmayado como muerto.
Y fue que se apartó de su presencia
su amo, y no le hallava, y esto siente:
mirad hasta dó llega el mal de ausencia.
Movióme a compassión ver su accidente;
díxele, lastimado: «Ten paciencia,

---

[9] *Ibid.*, p. 487.

[10] A. Blecua, «Garcilaso con stemma», in B. Dutton y V. Roncero López (eds.), *«Busquemos otros montes y otros ríos». Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, p. 30. El ensayo de Blecua es una respuesta, no sólo a la edición de la Rosso Gallo, sino también al estudio de Aldo Ruffinatto, de quien retoma el título, invirtiéndolo; *cf.* «Garcilaso senza stemmi», in *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani (Verona, 18-19-20 giugno 1981)*, Verona, 1982, pp. 25-44. Por lo que se refiere a *Mg*, Blecua se beneficia de los trabajos de M. de Riquer, *Juan Boscán y su Cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo histórico-Casa del Arcediano, 1945, pp. 47-53, y A. Armisén, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Univ. de Zaragoza-Libros Pórtico, 1982, p. 350 y sigs. Para una descripción del «Cancionero Lastanosa-Gayangos», *cf.* K. Vollmüller, «Der Cancionero Gayangos», en *Romanische Studien*, IV, 1879-80, pp. 197-229.

[11] Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso*, cit., p. 487.

que yo alcanço razón, y estoy ausente».[12]

En el librito sobre la poesía de Garcilaso, publicado por Grant & Cutler, Rivers inserta la composición que acabamos de leer en un grupo de nueve sonetos, que tendrían en común el tema del sufrimiento debido a la ausencia física de la amada[13]. Si aceptamos esta hipótesis, debemos interpretar las últimas palabras del soneto: *estoy ausente* como «estoy ausente de mi señora» y, mejor aún, como «sufro por la ausencia de mi señora». En este sentido viene en nuestro auxilio el *incipit* del soneto IX: *Señora mía, sy yo de vos ausente,* en el que el poeta describe cómo se debate entre la vida y la muerte por la ausencia de la mujer amada. Por otro lado, en la Elegía II, Garcilaso, mientras está ocupado en tierra africana para conquistar Túnez, y por lo tanto lejos de su amor napolitano, se queja con su amigo Boscán:

Yo solo fuera voy d'aqueste cuento,
porque l'amor m'aflige y m'atormenta
y en la ausencia crece el mal que siento

En el último verso citado volvemos a hallar, conjugadas en primera persona, las mismas expresiones que nuestro soneto conjuga en tercera, cuando se refiere al perro:

.....y esto *siente*:
mirad hasta dó llega *el mal de ausencia*

Las pocas correspondencias internas con que nos hemos topado hasta ahora son suficientes, sin embargo, para sufragar la lectura de Rivers: el soneto coloca en el mismo nivel a un perro, que sufre por la ausencia de su amo, y a un amante, que sufre por la ausencia de su señora. Respecto a la relación entre los dos seres, Rivers añade:

> The grief of a dog for his absent master is used [...] to objectify the presumably even greater suffering of a rational being.[14]
> [El dolor de un perro por la ausencia de su amo sirve [...] para objetivar el sufrimiento, probablemente incluso mayor, por parte de un ser racional].

Sin quitar nada a la exactitud de esta observación, la pregunta que nos tenemos que hacer es la siguiente: ¿por qué precisamente un perro? La pregunta es muy pertinente ya que, por un lado, al dolor del perro se dedica gran parte del soneto, y, por el otro, una poesía altamente codificada como la de Garcilaso, soportaría mal una interpretación que estuviera obligada a apelarse a la simple invención de un tema o, aún peor, al boceto de tipo realístico. De hecho, entre los intérpretes antiguos, Tamayo alude al *topos* de la «fidelidad de los perros», y aunque no falta un ejemplo sacado de la vida real, a propósito

---

[12] Reproduzco el texto establecido por Rivers, ed. cit., pp. 160-61.

[13] *Cf.* E. L. Rivers, *Garcilaso de la Vega. Poems. A Critical Guide*, London, Grant & Cutler-Tamesis Books, 1980, pp. 28-9.

[14] *Ibid.*, p. 29.

de un perro toledano que siguió a su amo hasta la tumba, sobre la cual «después de algunos días, con notables muestras de su dolor expiró»[15], sin embargo la mayoría de los ejemplos a los que se refiere están sacados de la literatura clásica, a los que enmarca la cita de Plinio: «O fidelissimum ante omnia homini canem», retomada por Rivers en el comentario preliminar al soneto. De todos modos, me permito hacer notar que el *topos* de la «fidelidad de los perros» está implícito en el soneto; lo que figura como tema central y constituye la ejemplaridad de nuestro perro es otra cosa muy distinta, como queda explícito en el v. 11:

mirad hasta dó llega *el mal de ausencia*

con continuación parcial en el verso siguiente:

Movióme a compassión ver *su accidente.*

Mal y *accidente* —sugiere Rivers en la nota correspondiente— «quizá signifiquen «enfermedad» y «síntoma», respectivamente». En efecto, los dos substantivos —*mal* y *accidente*—, con sus variantes gráficas y morfosintácticas, son términos muy frecuentes en la poesía de Garcilaso. En más de una ocasión, además que en nuestro soneto, éstos aparecen con los significados de «enfermedad» y «síntoma», pero también como sinónimos, el uno del otro, con valor de «enfermedad». Pero hay otro aspecto sobre el que conviene insistir brevemente. Sinónimos o no, con estos dos términos Garcilaso suele referirse a menudo a la enfermedad de amor, esto es, la misma que parece sufrir el amante del último terceto de nuestro soneto. Para ello basten sólo dos ejemplos. En la égloga II, en el largo relato que Albanio cuenta a Salicio sobre su desgraciado amor por Camila, en un cierto momento leemos:

y todos con los gestos lastimeros
me preguntavan quáles avian sido
los acidentes de mi mal primeros

Es decir: los otros pastores preguntan cuáles habían sido los primeros síntomas con los que, a su desgraciado compañero, se había manifestado la enfermedad de amor. El segundo y último ejemplo está sacado del soneto IX, ya citado anteriormente, que en el v. 5 recita:

tras éste luego siento otro acidente,

en el que con el término *acidente* se vuelve a aludir a los síntomas de la enfermedad de amor que, bajo la forma de pensamientos contrastantes, asaltan al poeta cuando se encuentra en ausencia de su señora.

---

15 Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., p. 608 (T. 39).

Volviendo a nuestro soneto, podemos apuntar una primera conclusión: el amante y el perro tienen en común el hecho de que ellos padecen la misma enfermedad. Ahora bien, es por todos conocido que ha existido una antigua y acreditada tradición, en la cual el amor estaba considerado una verdadera enfermedad típica de los temperamentos melancólicos[16]; menos conocido sea quizás que en esta misma tradición un lugar, no del todo desdeñable, lo ocupaba el perro. A esta tradición, pues, y a la relación que dentro de ella se da entre el amante y el perro debemos recurrir para un total entendimiento de nuestro soneto. Por lo tanto, en lo que me queda de tiempo, focalizaré la atención en aquellos aspectos de la tradición que, de forma más explícita, se refieren a la relación entre el perro y la melancolía, ya que pretender ilustrar el otro cuerno de la cuestión, la relación entre el amor y la melancolía, sería insistir sobre algo harto conocido. Huelga decir, además, que los datos que voy a proponer a su atención sólo procuran echar los fundamentos de una reconstrucción que, por obvias razones, no pretende ser exhaustiva ya desde ahora.

Dentro de la tradición a la que me he referido, es posible individuar tres diversos filones: astrológico, médico-filosófico y jeroglífico, los cuales —desde un punto de vista cronológico— acaban por coincidir, a su vez, con tres épocas distintas, que son, respectivamente: la antigua, la medieval y la renacentista. Naturalmente, separaciones tan netas, tanto entre los filones como entre las épocas, son funcionales exclusivamente a la claridad de la exposición, a la que me veo obligado debido al poco tiempo de que dispongo para trazar un cuadro que en realidad es mucho más complejo de como lo presento aquí.

Empezaré aludiendo a una noción por todos conocida, y lo haré recurriendo a las palabras de los tres estudiosos que más han contribuido a su difusión:

> Casi todos los autores de finales de la Edad Media o del Renacimiento creían de manera incontestable que la melancolía, la morbosa y la natural, tenía una particular relación con Saturno, y que este último era realmente responsable del infeliz carácter y del infeliz destino del melancólico. Aún hoy, una disposición sombría y melancólica es definida como «saturnina»; y [...] para un artista del dieciséis, dibujar un melancólico equivalía a dibujar un hijo de Saturno.[17]

Teniendo, pues, presente, la relación estrecha entre la melancolía y Saturno, es significativo que en algunas antiguas fuentes astrológicas, a dicho planeta hallemos

---

[16] Sobre la cuestión existe, naturalmente, una bibliografía vastísima. Me limitaré a citar J. L. Lowers, «The Loveres Malady of Hereos», en *Modern Philology*, II, 1913-14, pp. 491-546; B. Nardi, «L'amore e i medici medievali», en *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, vol. II, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, pp. 517-42, luego recogido en *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1966, pp. 238-67; y los más recientes: M. Ciovolella, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976; G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, en especial las pp. 75-155; M. F. Wack, *Lovesickness in the Middle Ages. The «Viaticum» and its Commentaries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

[17] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, London, Thomas Nelson & Sons Ltd, 1964. He utilizado la traducción italiana *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 1983, p. 119.

asociado el perro, como animal típicamente saturnino. Así, por ejemplo, en un manuscrito griego perteneciente a los *Codices angelici*, encontramos una referencia a los τετραπόδων κύνας precisamente en relación a Saturno[18]. Y la misma asociación la volvemos a encontrar, algunos siglos después, en el astrólogo hebreo Abraham ben 'Ezra (1089-1167) quien, refiriéndose a lo mismo, alude a los *canes nigri*, donde el adjetivo se justifica en relación a la *melancolia nigra.*

De esta última se ocupa abundantemente el segundo filón, el constituido por los tratados médico-filosóficos medievales y que resulta mucho más complejo, pero también más interesante para nuestro problema, puesto que en estos tratados la relación a dos —perro / melancolía— que se daba en las fuentes astrológicas se enriquece con un tercer y decisivo elemento: el amor. La tradición a la que me refiero es la que podemos hacer iniciar con la *Pantechne* del médico árabe Haly Abbas, obra traducida al latín después de la mitad del siglo XI por Constantino Africano y llevada a Salerno, desde donde bien pronto se difundió por todo el Occidente. Ésta continúa con el famoso *Canon medicinae* de Avicena, que se difundió en la traducción latina de Gerardo da Cremona de la segunda mitad del siglo XII y que constituyó el texto de medicina más leído y más usado en las universidades europeas por lo menos hasta el siglo XVII. La tradición sigue aún con el catalán Arnau de Vilanova, profesor de medicina en Montpellier y luego, en la última década del siglo XIII, médico famoso, en París y en Italia, de los papas y de los príncipes. De él he considerado, sobre todo, el tratado *Liber de parte operativa*[19]. Ahora bien, todos los textos que he mencionado tienen una sección dedicada a la patología cerebral, que es la que más nos interesa, porque es en ella donde encuentra lugar la tratación sobre la melancolía, como una de las formas principales con la que se realiza la «alienatio mentis», según la terminología de Arnau de Vilanova[20]. Junto a la «melancolia nigra», como enfermedades afines a ella, si no idénticas, encontramos, por un lado, el amor, y por el otro la «melancolia quaedam quae *canina* vocantur» (Haly Abbas)[21]. También a nivel de grande divulgación enciclopédica, esto es en el *Speculum doctrinale* de Vicente de Beauvais, las tres enfermedades mencionadas aparecen reunidas en el mismo capítulo, que lleva el siguiente título: «de melancolia nigra et *canina* et de amore qui ereos dicitur»[22], y donde, a propósito de la segunda, leemos:

> Est quaedam melancoliae species, quam qui patitur gallis *canisque* similitudinem habere sibi videtur, unde ut gallus clamat, vel ut canis ladrat...

---

[18] *Cf. Catalogus codicum astrologorum Graecorum*, 12 vols., Bruxelles, 1898-1953, vol. V, I , p. 182.

[19] He consultado los tres tratados citados en la siguientes ediciones: Haly Abbas ('Ali ibn al-'Abbas al-Majusi's), *Liber totius medicine,* Lugduni, 1523; Avicena, *Canon Medicinae, ex Gerardi Cremonensis versione et Andreae Alpagi Bellunensis castigatione*, Venetiis, Apud Iuntas, 1595; Arnau de Vilanova, *Opera omnia*, Basilae, 1585. Sobre la «melancolia canina», véase también St. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión*, Madrid, Turner, 1989, en especial las pp. 317-22; Ph. Walter, *Canicule. Essai de mythologie sur «Yvain» de Chrétien de Troyes*, Paris, Sedes, 1988, p. 155 y sigs.

[20] Arnau de Vilanova, *Liber de parte operativa*, en *Opera omnia*, cit., p. 270 y sigs.

[21] Haly Abbas, *Liber totius medicinae (Pantechne)*, lib. IX, cap. 7.

[22] *Vincentii Burgundi Speculi Maioris - Tomus secundus (qui speculum doctrinale inscribitur)*, Venetiis, Apud Dominicum Nicolinum, 1591, lib. XIV, cap. 59.

Si pasamos, finalmente, al tercer filón, el representado por el simbolismo jeroglífico, nos topamos inevitablemente con el «único texto sistemático de que disponía el Renacimiento», es decir los *Hieroglyphica* de Horapolo, «una recopilación tardía y fantasiosa que disfrutó de un prestigio inmerecido» como la ha definido Gombrich[23]. Se sabe que el texto griego había llegado a Florencia en 1419, traído de la isla de Andro por el sacerdote florentino Cristoforo de' Buondelmonti y, de hecho, a él hicieron explícita referencia humanistas florentinos como Leon Batista Alberti, en el *De architectura* (1452) y Marsilio Ficino. Aunque el texto griego apareció en 1505 en una edición aldina, la gran difusión del libro tuvo lugar sobre todo a partir de las traducciones latinas: la realizada por Costantino Trebazio y publicada por los mismos tipos de Aldo Manucio en 1515, y la casi contemporánea —de 1517— de Filippo Fasanini, secretario del Senado boloñés[24]. La pretendida interpretación de Horapolo de los jeroglíficos egipcios gozó, por tanto, de un verdadero culto en los ambientes humanísticos y acabó ejerciendo una influencia decisiva sobre la formación de la emblemática quinientista. Ahora bien, en el *corpus* pseudoepigráfico de Horapolo leemos que nuevamente se relaciona al perro con la melancolía, no sólo porque se le asocia a la disposición de los doctos y de los profetas, sino también porque queriendo significar el bazo:

> canem pingunt [...] quoniam hunc [es decir, splenem] inter caetera animalia canis levissimum habet: et sive ei mors, sive rabi acciderit, ex splene id contingit[25].

Como se sabe, es una característica que el perro tiene en común con el melancólico, como es ulteriormente confirmado por otro tratado de *Hieroglyphica*, el de Pierio Valeriano, algunos años posterior:

> Hominem qui aliquo splenis vitio affectus aegre habeat, quaequum in universum ad lienem attinent, Aegyptij sacerdotes per canis hieroglyphicum significabant[26],

y luego añade que, como todos los que sufren del bazo, el perro no sólo no conoce la risa, sino que se considera de más valor el perro «qui faciem magis, ut vulgo aiunt, melancholicam prae se ferat»[27].

Quisiera finalizar este breve repaso sobre el perro como animal melancólico con una referencia, realmente inevitable, al arte figurativo. En 1512, Willibald Pirckheimer llevó

---

[23] E. H. Gombrich, *Simbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon Press Ltd, 1972. He utilizado la traducción italiana *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978, p. 226.

[24] *Cf.* V. De Caprio, «Roma», en A. Asor Rosa (dirigida por), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II.1, *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, p. 414; y G. M. Anselmi, L. Avellini y E. Raimondi, «Il Rinascimento padano», *ibid.*, pp. 570-1.

[25] He utilizado *Ori Apollonis Niliaci, De sacris notis et sculpturis libri duo, ubi ad fidem vetusti codicis manu scripti restituta sunt loca permulta, corrupta ante et hac deplorata*, Parisiis, Apud Iacobum Keruer, 1551, p. 60.

[26] *Ioannis Pieriis Valeriani Bolzanii Bellunensis, Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum litteris commentarii*, Basilae, 1556, p. 43e.

[27] *Ibid.*, p. 44b.

a cabo una traducción de los *Hierogliyphica* de Horapolo, para la cual proporcionó las ilustraciones Albrecht Dürer. Desgraciadamente, el códice se ha perdido casi enteramente, aunque —por suerte nuestra— nos ha llegado la página que contiene el jeroglífico del perro. En ella, resumen Klibansky, Panofsky y Saxl,

> pone que el jeroglífico de un perro significa, entre otras cosas, el bazo, los profetas y las «sacras litteras» (nociones todas que de Aristóteles en adelante habían sido estrictamente relacionadas con el melancólico), y que el perro, más dotado y sensible que otros animales, tiene una naturaleza muy seria y puede caer víctima de la locura, y, como los profundos pensadores, tiende a estar siempre a la caza, husmeando las cosas y siguiéndolas sin dejarlas.[28]

Dos años después de la traducción de Pirckheimer, en 1514, Albrecht Dürer terminó, después de haberlo preparado con mucho cuidado —como atestiguan los dibujos preparatorios— el famoso y espléndido grabado de la *Melencolia I*. En el lado izquierdo, a los pies de la figura de la mujer meditabunda que encarna a la melancolía, entre los muchos objetos que representan sendos motivos relacionados con Saturno o la Melancolía, hallamos el *canis dormiens*, ulterior y definitiva prueba de lo que hasta ahora he ido ilustrando[29].

Aunque en rapidísima síntesis, creo haber mostrado abundantemente que hubo una importante tradición plurisecular en la cual el perro se asociaba a aquel estado morboso —la melancolía— que tanta atención ha recibido siempre por parte de médicos, filósofos y poetas. Puesto que en esta misma tradición el amante era considerado como el melancólico por excelencia, he aquí que el soneto de Garcilaso, con el nexo que establece entre el perro y el amante, ambos enfermos del *mal de ausencia*, por un lado se hace plenamente inteligible a la luz de dicha tradición, y por otro lado, constituye —en la vertiente poética— uno de sus anillos más significativos.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

Anselmi, G. M., Avellini, L. y Raimondi, E., «Il Rinascimento padano», en A. Asor Rosa (dirigida por), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II.1, *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988.

Armisén, A., *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Univ. de Zaragoza-Libros Pórtico, 1982.

---

[28] Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturn and Melancholy*, cit.; trad. it., p. 303.

[29] Sobre el significado del perro en el grabado de Dürer, además del libro fundamental de Klibansky, Panofsky y Saxl, *Saturn and Melancholy* cit.; trad. it. pp. 302-3, *cf.* también el importante estudio de K. Giehlow, «Dürers Stich "Melencolia I" und der maximilianische Humanistenkreis», en *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, Wien, 1904, especialmente p. 78 y n. 4; y el más reciente M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, Torino, Einaudi, 1993, en especial las pp. 29 y 116-7.

Arnau de Vilanova, *Opera omnia*, Basilae, 1585.

Avicena, *Canon Medicinae, ex Gerardi Cremonensis versione et Andreae Alpagi Bellunensis castigatione*, Venetiis, Apud Iuntas, 1595.

Blecua, A., «Garcilaso con stemma», in B. Dutton y V. Roncero López (eds.), *«Busquemos otros montes y otros ríos». Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, Madrid, Castalia, 1992.

Bolzani, Giovan Pietro, *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum litteris commentarii*, Basilae, 1556.

Calvesi, M., *La melanconia di Albrecht Dürer*, Torino, Einaudi, 1993.

Catalogus codicum astrologorum Graecorum, 12 vols., Bruxelles, 1898-1953.

Ciovolella, M., *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.

De Caprio, V., «Roma», en A. Asor Rosa (dirigida por), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II.1, *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988.

Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed.

Giehlow, K., «Dürers Stich "Melencolia I" und der maximilianische Humanistenkreis», en *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, Wien, 1904.

Gombrich, E. H., *Simbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon Press Ltd, 1972; trad. it. *Immagini simboliche*, Torino, Einaudi, 1978.

Haly Abbas ('Ali ibn al-'Abbas al-Majusi's), *Liber totius medicine*, Lugduni, 1523.

Horapolo,*De sacris notis et sculpturis libri duo, ubi ad fidem vetusti codicis manu scripti restituta sunt loca permulta, corrupta ante et hac deplorata*, Parisiis, Apud Iacobum Keruer, 1551.

Jackson, St. W., *Historia de la melancolía y de la depresión*, Madrid, Turner, 1989.

Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F., *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, London, Thomas Nelson & Sons Ltd, 1964; trad. it. *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 1983.

Lapesa, R., *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948), ahora en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.

Lowers, J. L., «The Loveres Malady of Hereos», en *Modern Philology*, II,1913-14, págs. 491-546.

Nardi, B., «L'amore e i medici medievali», en *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, vol. II, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, págs. 517-42, luego recogido en *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1966, págs. 238-67.

Riquer, M. de, *Juan Boscán y su Cancionero barcelonés*, Barcelona, Archivo histórico-Casa del Arcediano, 1945.

Rivers, E. L., *Garcilaso de la Vega. Poems. A Critical Guide*, London, Grant & Cutler-Tamesis Books, 1980.

Rosso Gallo, M., *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1990.

Ruffinatto, A., «Garcilaso senza stemmi», in *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani (Verona, 18-19-20 giugno 1981)*, Verona, 1982, págs. 25-44.

Vega, Garcilaso de la, *Obras*, edición, introducción y notas por T. Navarro Tomás (1911), Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 10ª ed.

Vega, Garcilaso de la, *Obras completas con comentario,* edición de E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981.

Vega, Garcilaso de la, *Works. A Critical Text with a Bibliography*, ed. H. Keniston, New York, Hispanic Society of America, 1925.

Vicente de Beauvais, *Speculum maiore. Tomus secundus (qui speculum doctrinale inscribitur)*, Venetiis, Apud Dominicum Nicolinum, 1591.

Vollmüller, K., «Der Cancionero Gayangos», en *Romanische Studien*, IV, 1879-80, pág. 197-229.

Wack, M. F., *Lovesickness in the Middle Ages. The «Viaticum» and its Commentaries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

Walter, Ph., *Canicule. Essai de mythologie sur «Yvain» de Chrétien de Troyes*, Paris Sedes, 1988.

La Fábula de Vulcano y Minerva del Conde de Rebolledo

Rafael González Cañal
Universidad de Castilla-La Mancha

Fue avanzado el siglo XVII cuando Rebolledo compuso casi toda su obra poética, aislado y olvidado en su retiro obligado de Copenhague. Este poeta, que vivió la mayor parte de su vida fuera de España, ocupó un cargo diplomático en la Corte danesa, lo que le mantuvo en el norte de Europa entre 1648 y 1661, a pesar de sus insistentes esfuerzos por conseguir su vuelta a Madrid. La falta de asuntos diplomáticos de importancia y la soledad que le envolvía en un país lejano y desconocido, le proporcionaron el tiempo necesario para dedicarse a sus labores literarias e incluso para preocuparse por la publicación de sus obras[1].

En su poemario *Ocios*, publicado en 1660, aparece el poema del que vamos a ocuparnos: un romance burlesco cuyo punto de partida es la fábula de Vulcano y Minerva[2].

Evidentemente, no podía escapar Rebolledo a la práctica, tan extendida entre los poetas áureos, de parodiar historias mitológicas, desmitificando un contenido hasta entonces culto para incluirlo en el campo de la burla. Ya en los poemas de Diego Hurtado de Mendoza se percibe una distorsión del mito, una degradación ocasional de

[1] En efecto, durante este periodo aparecieron sucesivamente los *Ocios* (Amberes, 1650), la *Selva militar y política* (Colonia, 1652), las *Selvas Dánicas* (Copenhague, 1655), *La constancia victoriosa* (Colonia, 1655), la *Selva Sagrada* (Colonia, 1657) y el *Idilio Sacro* (Amberes, 1660). Todas estas obras se reimprimieron dentro de sus *Obras poéticas* (Amberes, Plantiniana, 1660-61, 3 vols.).

[2] Romance LX, «Deidad, que del Norte luces...», *Ocios... Tomo primero de sus Obras poéticas...*, Amberes, Plantiniana, 1660, pp. 269-273. En la primera edición de los *Ocios* (Amberes, 1650) no aparecía este poema, ya que fue compuesto con posterioridad a la misma.

algunos personajes mitológicos[3], abriendo un camino que muy pronto seguirá Quevedo y, sobre todo, Góngora. La famosa *Fábula de Píramo y Tisbe*, que desató toda una polémica, servirá de modelo, y, a su sombra, surgen fábulas burlescas como, por ejemplo, las de Polo de Medina[4].

La historia de Vulcano, Venus y Marte fue bastante fecunda en la poesía áurea, aunque lo que atrajo principalmente fue la escena de los dos amantes adúlteros —Marte y Venus— atrapados por la red que había fabricado Vulcano, el marido ofendido. La historia se remonta a Homero (*Odis.*, VIII, 260-366), en donde aparece en boca de un juglar. Posteriormente, es recogida por Ovidio en sus *Metamorfosis* IV, 169-189, y en su *Ars amandi*, II, 561-592, reprobando en esta obra el castigo ingeniado por Vulcano. El famoso adulterio será objeto también de un poema breve en verso heroico, el *Concubitus Martis et Veneris* de Reposiano, en el cual el mito se humaniza y se disuelve en una historia de amor, en la que se elimina toda condena y el amor sale triunfante[5].

Esta picante historia también sirvió de motivo inspirador de numerosas obras artísticas, como, por ejemplo, el *Parnaso* de Mantegna, siempre con la escena de la red como preferida[6].

Sin embargo, en la pintura española no es abundante la iconografía de este tema mitológico. Sí aparecen Marte y Venus en otras escenas o individualmente (el *Marte* de Velázquez), pero parece que la representación del adulterio fue rechazada por nuestra pintura[7].

La primera obra original de un pintor español en la que se alude a la historia de Vulcano y Venus se debe a Velázquez, *La fragua de Vulcano*, pintada en Roma hacia 1630, que representa la escena en que Apolo comunica a Vulcano el adulterio de su esposa con Marte. Pero si bien parece que en el cuadro hay una desmitificación, frente a otros pintores como Rubens o Poussin, no se puede hablar de una actitud burlesca como ocurre en la poesía de la época.

Volviendo a la poesía, hay que señalar que la historia de Marte, Venus y Vulcano no es tan rara como en el terreno pictórico. José Cebrián ha recorrido detalladamente el cultivo de este mito en la poesía áurea, centrándose en Juan de la Cueva, que compone

---

[3] *Vid.*, por ejemplo, los sonetos «Don Marte, capitán, y crespa, Aurora» y «A vos, la cazadora gorda y flaca», este último sobre el mito de Endimión y la Luna (D. Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. J. I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 360 y 130 respectivamente).

[4] *Vid.*, en este sentido, la «Fábula de Apolo y Dafne» y la «Fábula de Pan y Siringa» (en *Poesía. Hospital de incurables*, ed. F. J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 209-229 y 231-244 respectivamente). En general, sobre este tema, hay que remitir al estudio de José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

[5] Hay traducción de este poema en *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos. La velada de la fiesta de Venus. Reposiano. El concúbito de Marte y Venus. Ausonio. Centón nupcial*, ed. E. Montero Cartelle, Madrid, Gredos, 1981, pp. 191-216.

[6] *Vid.* E. H. Grombich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 131-133.

[7] *Vid.* Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 331-337.

un soneto burlesco y una fábula titulada *Los amores de Marte y Venus*[8]. Garcilaso ya había aludido a la escena de la red en la Canción IV, mientras que Fernando de Herrera, al comentar dicho pasaje, trae a colación las referencias a la fábula hechas por Ariosto. Más interesante es el soneto de Aldana, que describe una delicada escena de amor entre Marte y Venus, y, especialmente, unas octavas de este mismo poeta inspiradas por la escena de la red[9].

Ya en el siglo XVII, contamos con unos pocos versos de *La rosa blanca* de Lope (1624) y un soneto de Lupercio Leonardo de Argensola sobre el mismo asunto[10]. En otros poetas sólo se alude a Vulcano como referencia al fuego[11].

Sin embargo, la historia resultaba campo abonado, dadas sus características y su tema escabroso, para las adaptaciones burlescas. Contamos, en este sentido, con la *Fábula de Venus y Marte* de Castillo Solórzano y una *Fábula del nacimiento de Vulcano y su crianza por las monas de Lemnos*, en octavas reales y de tema inventado, del mismo autor[12]. En 1637 veía la luz el Romance *A Venus y Marte* de Polo de Medina, incluido en *El buen humor de las Musas*[13], y, posteriormente, la *Fábula de Venus y Marte* de Alberto Díez y Foncalda y el Romance *A la fábula de Venus y Marte* de Miguel de Barrios[14]. También hay que señalar que esta historia llegó a convertirse en motivo de academia, como lo atestigua el romance burlesco de *Venus y Marte* de Gerónimo Durán de Salcedo, incluido en la *Academia que se celebró en la Universidad de Salamanca en 3 de enero de 1672*. Apunta también Cossío la existencia de una *Fábula de Venus, Vulcano y Marte* de Vicenç García, escrita en catalán[15].

Finalmente, conviene citar una desconocida alusión burlesca a la historia del famoso adulterio mítico, que se encuentra en las *Agudezas de Juan Oven* de Francisco de la Torre

---

[8] J. Cebrián García, *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva. Significación y sentido*, Sevilla, Univ. de Sevilla, 1986. Anteriormente, este mismo investigador había editado la «Fábula de Marte y Venus» en Juan de la Cueva, *Fábulas Mitológicas y Épica Burlesca*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 115-156.

[9] Garcilaso, Canción IV, vv. 101-107, en *Poesías castellanas completas*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972, p. 90. Para el pasaje de Fernando de Herrera, véase A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 406-407. Francisco de Aldana, Soneto «Junto a su Venus, tierna y bella, estaba...» y las octavas «Marte, dios del furor, de quien la fama,...», en *Poesías castellanas completas*, ed. J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 233-34 y 251-274 respectivamente.

[10] Lope de Vega, *La rosa blanca*, en *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1856 (BAE XXXVIII), pp. 518-523; y L. Leonardo de Argensola,«Sin duda que esta red de hierro dura...», en *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 58.

[11] Dos ejemplos de Juan de Jáuregui en los que Vulcano funciona como equivalente mítico del fuego: «entrega estos despojos a Vulcano» y «mandó entregar sus versos a Vulcano», en *Obras I*, ed. I. Ferrer, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, XVI, v. 4 y XXX, v. 44, pp. 36 y 96 respectivamente.

[12] Alonso de Castillo Solórzano, *Donayres del Parnaso. Primera parte*, Madrid, Diego Flamenco, 1624, ff. 53v-63r y *Donayres del Parnaso. Segunda parte*, Madrid, Diego Flamenco, 1624, ff. 80v-85v.

[13] *Vid.* este poema en la edición de Adolfo de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, II, Madrid, Atlas, 1951 (BAE XLII), pp. 204-206.

[14] A. Díez y Foncalda, *Poesías varias...*, Zaragoza, Iuan de Ybar, 1653, pp. 149-155 y Miguel de Barrios, *Flor de Apolo*, Bruselas, Baltazar Vivien, 1665, pp. 105-110.

[15] J. M. de Cossío, *op. cit.*, pp. 759 y 720-721 respectivamente.

y Sevil: uno de los epigramas latinos del poeta inglés John Owen, que traduce y glosa Francisco de la Torre, alude al episodio que estudiamos[16].

Por otra parte, y según noticia de León Pinelo, el tema estuvo presente en una mojiganga callejera que tuvo lugar en Madrid, el 22 de febrero de 1637[17].

Rebolledo se encontró, pues, ante un tema bien conocido y caricaturizado en la poesía de la época y de él partió para buscar un tratamiento del mito más original: usará la historia mitológica como apoyo o marco metafórico de un acontecimiento real y cercano. Adaptará, pues, la historia de Vulcano a un suceso ocurrido en Suecia y cuyo protagonista fue la reina Cristina de Suecia, con la que nuestro embajador mantenía contactos desde hacía varios años.

Además, Rebolledo no se centrará en el conocidísimo episodio del adulterio de Marte y Venus, sino que presentará a un Vulcano que, despechado tras la infidelidad de Venus, pretende a la diosa Minerva, tema mucho más raro pero no ficticio. Que yo sepa, se trata de la única aparición de este motivo en la poesía española del Siglo de Oro.

En principio, a Minerva se la tenía por virgen, como recoge, por ejemplo, Diego de San Pedro en su *Cárcel de amor*: «Palas o Minerva, vista primeramente cerca de la laguna de Tritonio, nueva inventora de muchos oficios de los mugeriles y aun de algunos de los honbres, virgen bivió y acabó»[18]. Esta diosa era tenida por diosa de la sabiduría, de la pureza y de toda la virtud[19]. *Sapientia* lleva escrita su figura en los *Hieroglyphica* de Valeriano, mientras que en los *Emblemata...* de Solórzano Pereira reside en ella el patronazgo de las armas y las letras (*Armis et litteris*)[20].

No obstante, parece que hay tradiciones que aluden a la relación entre Atenea-Minerva con Hefesto-Vulcano y al nacimiento de Erictonio, fruto de esta unión[21]. Este controvertido nacimiento de Erictonio, del que ya encontramos una versión en la *Biblioteca* de Apolodoro[22], no resultó un obstáculo para la honra de Minerva, ya que se suponía que Erictonio había sido engendrado por el semen derramado por Hefesto en la tierra al atacar a Atenea, siendo recibido por ésta posteriormente con cuidados maternales. Veamos el texto de San Agustín:

---

16 *Agudezas de Juan Oven traducidas en metro castellano, ilustradas con adiciones y notas por don Francisco de la Torre...*, Madrid, Francisco Sanz, 1674, pp. 30-32.

17 *Anales de Madrid*, ed. P.Fernández Martín, Madrid, Inst. de Estudios Madrileños, 1971, p. 311. *Vid.* también J. Brown y J. H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Forma-Rev. de Occidente, 1985, p. 213.

18 D. de San Pedro, *Obras completas, II. Cárcel de amor*, ed. K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1982, pp. 170-171.

19 *Vid.* Natale Conti, *Mitología*, ed. y trad. Rosa Mª Iglesias Montiel y Mª Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Univ. de Murcia, 1988, p. 240.

20 Ioannis Pierii Valeriani, *Hieroglyphica*, Basileae, MDLXVII, fol. 116 y Ioannes Solórzano Pereira, *Emblemata Regio Politica*, s.l., 1651, emblema XXV. Por otra parte, hay que señalar que tampoco es frecuente la imagen de Minerva en la pintura española del siglo XVII. Para este tema, véase R. López Torrijos, *op. cit.*, pp. 314-324.

21 Para el nacimiento de Erictonio, *vid.* A. Ruiz de Elvira, «Erictonio» en *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, 1961, pp. 753-768 y su *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 109-110.

22 Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, ed. J. Calderón Felices, Madrid, Akal, 1987, Lib. III, 188-189, pp. 105-106.

Erichthonii regis Atheniensium, cuius novissimis annis Iesu Nave mortuus reperitur, Vulcanus et Minerva parentes fuisse dicuntur. Sed quoniam Minervam virginem volunt, in amborum contentione Vulcanum commotum effudisse aiunt semen in terram, atque inde homini nato ob eam causam tale inditum nomen. Graeca enim lingua ερις contentio, et χθών terra est; ex quibus duobus compositum vocabulum est Erichthonius.[23]

Con todo, ya en el *Index mythologicus* de la *Patrología Latina* encontramos la sospecha sobre la virginidad de Minerva («Mineruae uirginitas suspectae»), sospecha que también se puede deducir de las afirmaciones de Servio *In Virgilii Georgicon* (I, 205): «vel certe Erichtonium, qui natus est ex semine Vulcani, quod, dum stuprum Minervae inferre conatur, fudit in terram»[24]. Quizá sea ésta la fuente de la controvertida frase de *La Celestina* («Minerua con Vulcán»), como ha demostrado convincentemente Otis H. Green[25].

Pues bien, Rebolledo recogió probablemente de San Agustín la supuesta relación de Vulcano y Minerva y la tomó como base para crear un poema burlesco. Una edición de *De civitate Dei* de San Agustín aparece registrada en el inventario que de su biblioteca se hizo a su muerte[26].

No obstante, también en dos de los manuales de mitología más frecuentados en el Siglo de Oro, la *Mythologiae* (1583) de Natale Conti y la *Philosophía secreta* (1585) de Pérez de Moya, se recoge esta historia. Veamos el relato que ofrece el segundo de ellos:

Júpiter, pues, le ofrece mercedes a Vulcano en agradecimiento por haberle fabricado los rayos con los que había vencido a los Gigantes, y Vulcano le pide por mujer a Minerva; «y como no se la pudiese dar, por ser consagrada a la castidad, ni él pudiese faltar al juramento, concedióselo; mas a escondidas y con secreto avisó a Minerva se

---

[23] San Agustín, *La Ciudad de Dios*, XVIII, 12, en *Obras de San Agustín*, ed. J. Morán, Madrid, La Editorial Católica, 1965 (B.A.C.), p. 364.

[24] *Comm. in Verg. Georg., I, 205 en Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, recensuit Georg Thilo, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 1986, pp. 178-179. *Vid.* también *Comm. in Verg. Georg.* III, 113, *op. cit.*, p. 285.

[25] La frase completa es como sigue: «¿No has leydo de Pasife con el toro, de Minerva con el can?» (F. de Rojas, *La Celestina*, ed. D. S. Severin, Madrid, Cátedra, 1991[5], p. 96). Ante esta extraña alusión, Green piensa que se trata de una errata y corrige por «Minervua con Vulcán», con lo que estaría aludiendo a la historia que aquí nos ocupa. *Vid.* O. H. Green, «Celestina, Auto I: *Minerua con el can*», *NRFH*, VII, 1953, pp. 470-474.

[26] Poseía un ejemplar de *La Ciudad de Dios* en francés que podría tratarse de la traducción de G. Hervet, editada con los comentarios de Juan Luis Vives y las anotaciones de F. de Belle-Forest (París, Chez Michel Sonnivs, 1585). *Vid.* C. Casado Lobato, «La biblioteca de un escritor del siglo XVII: Bernardino de Rebolledo», *RFE*, LVI, 1973, pp. 229-328, nº 46. Probablemente conocía Rebolledo el siguiente comentario que Juan Luis Vives pone al pasaje que nos ocupa: «Erichthonii regis Atheniensium..., cuius patrem mortalium nullum fuisse putant: progenitum uero ex Vulcano et terra. Sed quoniam Mineruam uirginem uolunt, Iuppiter quum Mineruam, quam in capite gerebat, parturiret, implorata Vulcani securi, iussit sibi caput findi, unde subito orta est Minerua uirgo armata, saltitans. Hanc in mercedem illius uelut obstetricatus, seu quod arma Ioui fecisset..., coniugem sibi Vulcanus deposcit, eamque rem totam Iuppiter arbitrio detulit puellae, quae uiro negauit se ulli nupturam; cumque permissu Iouis Vulcanus ui eam uellet cogere, excitata natura, semen effudit in terram, quod pudibunda Pallas terra operuit, unde Erichthonius est natus», *apud* O. H. Green, *op. cit.*, p. 472.

guardase de Vulcano si no quería poner en peligro su prometida virginidad». Vulcano logró encontrarla y arremetió contra ella, pero en la lucha «vertió el humor seminal en tierra, del cual dicen que se engendró Eritonio». Pérez de Moya señala, siguiendo a San Agustín, que se trata de un fingimiento poético, ya que lo que sucedió fue que en el Templo de Vulcano y Minerva de Atenas, que era el mismo, apareció un niño con una serpiente o dragón a su alrededor, y como no se conocían sus progenitores, los dos dioses fueron considerados sus padres[27].

Bien sea a partir de San Agustín o bien mediante los relatos de Pérez de Moya y de Conti, lo cierto es que Rebolledo recogió esta historia y la acomodó a un suceso histórico ocurrido en Suecia y del que tenía noticias de primera mano: el terrible y devastador incendio que asoló la ciudad de Estocolmo en 1653, en cuyas labores de extinción participó activamente la reina Cristina, como informa al gobierno español el entonces embajador en Suecia Antonio Pimentel[28]. Rebolledo, que estaba en contacto con dicho embajador, se enteró de la insólita noticia y compuso un poema en clave burlesca con el apoyo de un tema mitológico.

Ya ha señalado Suzanne Guillou-Varga la función estructurante de los relatos mitológicos en la poesía áurea[29]. Efectivamente, las historias mitológicas constituyen a menudo un punto de partida para el quehacer poético. Así ocurre en el caso que nos ocupa, en el que la historia de Vulcano y Minerva funciona como recurso estructurante del discurso poético.

El romance, el número LX de los *Ocios*, comienza con una breve introducción dirigida a la Reina sueca (vv. 1-16), para pasar inmediatamente a relatar el nacimiento de Vulcano, dios del fuego, y su matrimonio con Venus, hasta que, engañado por ésta, fue despeñado del cielo, a resultas de lo cual quedó cojo (vv. 17-56)[30]. Hay que destacar que no hace ninguna alusión a la famosa escena de la red, sino que resume brevemente la desgraciada historia de Vulcano para poder introducir el tema objeto del romance: Vulcano, desengañado de sus amores con Venus, pretende a Minerva, que no es otra que la reina Cristina. Por esta razón, el dios del fuego llega a Estocolmo e incendia la ciudad

---

[27] Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, estudio preliminar de E. Gómez de Baquero, Madrid, 1928 («Los Clásicos olvidados», VI), Lib. II, cap. XVI, pp. 179-182. N. Conti añade algún detalle más en la descripción de la frustrada relación entre Vulcano y Minerva: «se dice que Vulcano dejó caer su semen en el muslo de aquélla, que fue limpiado por ella con la lana y arrojado a tierra, de lo que nació Erictonio,...» (N. Conti, *Mitología, op. cit.*, p. 237; véanse también las pp. 140, 143 y 690).

[28] Antonio Pimentel de Prado, «Capítulo de carta a la Majestad en el Consejo d'Estado del maestre de campo don Antonio Pimentel, embajador extraordinario en la Corte de Suecia», B.N.M., ms. 2384, ff. 185-186.

[29] *Vid.* S. Guillou-Varga, *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*, Paris, Didier, 1986, pp. 300-363, para el caso de Garcilaso.

[30] Todos los poetas coinciden en señalar esta cojera de Vulcano, producida al ser despeñado del cielo: «Aquel cojo del infierno» (Díez y Foncalda, *op. cit.*, p. 150); «cojo y pesado» (Polo de Medina, *op. cit.*, p.205b); «encojó de la caída» (Barrios, *op. cit.*, p. 105); «Por cuya grande caída / (que no fue sobre colchones) / vino a gozalle estropeado / el suelo que lo recoge; / donde para remediar / sus desiguales talones, / hecho al uno de sus pies / un fregenal estrambote» (Castillo Solórzano, *op. cit.*, p. 54). No obstante, Pérez de Moya recoge también la versión de Eusebio que señala «que Vulcano nació cojo y por esta fealdad los padres no le quisieron tener consigo, mas echáronlo en la isla de Lemnos, de lo cual hace mención Virgilio...» (Pérez de Moya, *op. cit.*, I, Lib. II, cap. XV, p. 182).

en la que se refugiaba Cristina-Minerva. El resto del poema no es más que la descripción del incendio y la alabanza de la Reina que, valientemente, se lanzó a las calles hasta que, siguiendo la historia mitológica, se encontró cara a cara con Vulcano, el cual tuvo que confesar su derrota:

> Y arrojándose a sus pies,
> creyendo que por besarlos...,
> la deidad embravecida
> le derrengó a puntillazos,
> mandando qu'en las estufas
> le tengan aprisionado,
> sin dejarle salir dellas
> hasta que venga el verano. (Vv. 185-192)

Así pues, Rebolledo se sirve de la hipóstasis mitológica para narrar unos sucesos que circularon en las relaciones de la época y, en especial, para elogiar una vez más las virtudes de la Reina sueca. No obstante, el resumen burlesco de la historia de Vulcano acerca este romance a otros poemas de la misma índole. El empleo de fórmulas y expresiones coloquiales («le dio con ella gatazo», v. 32) y el tono burlesco con que describe, por ejemplo, la frustrada relación del desdichado dios con la adúltera Venus son claramente indicativos:

> Descornó la flor el triste
> y, por no haberla topado,
> topaba después con todos
> los que no le descornaron. (Vv. 33-36)

La desmitificación y degradación de las figuras mitológicas, expresada normalmente por medio de una *descriptio* burlesca, no es tan evidente en este poema, aunque sí podemos observar el tratamiento burlesco y degradante de la figura de Vulcano, ya que lo califica de «pobre novillo», y es arrojado del cielo «cornudo y apaleado» (vv. 42-44). El viejo héroe mitológico entra así en el ámbito de lo cotidiano y se produce el proceso desmitificador. Además, la desviación burlesca se logra principalmente mediante el contraste entre el tema tratado y el estilo que se utiliza, cuajado de frases hechas y expresiones populares:

> y como sus oficinas
> son garitos de soldados,
> dice que se fue con uno
> su mujer a picos pardos. (Vv. 53-56)

La explicación burlesca del inicio del incendio de Estocolmo parte lógicamente de la asociación del dios Vulcano, enamorado de Minerva-Cristina, con el fuego: «Echó chispas por suspiros, / derramó brasas por llanto» (vv. 73-74). El estilo burlesco no

sólo afecta a la presentación de Vulcano (vv. 133-136), sino que se mantiene en la descripción elogiosa de la Reina sueca:

> que se chapuza en el mar
> y vuelve a salir nadando,
> sin dar lugar a Neptuno
> que la descalce un zapato. (Vv. 153-156)

La parodia mitológica llega al extremo de calificar a la famosa laguna Estigia, mil veces citada en los juramentos de los dioses, como «legalísimo pantano» (vv. 177-178). Asimismo, destacan como componentes esenciales del estilo burlesco del poema la reiterada utilización del sufijo -azo («zapatazos», v. 4; «pistoletazos», v. 152; «librazos», v. 162 y «puntillazos», v. 188), la abundancia de frases proverbiales y expresiones de tipo coloquial («cornudo y apaleado», v. 44; «a picos pardos», v. 56; «hablé por boca de ganso», v. 142; etc.) y el empleo de un léxico predominantemente vulgar («bastardo», «travesuras», «diabluras», «garitos», «descalabrado», etc.) que incorpora algunos términos pertenecientes al vocabulario de germanía («descornó la flor», v. 33; «cuyo», v. 62; «gato», v. 108; etc.).

Estamos, pues, ante un ejemplo más de fábula mitológica burlesca, corriente muy fecunda en la poesía del siglo XVII. Rebolledo no podía dejar de cultivar dentro de su poesía burlesca un tipo de poema tan sugerente y apropiado para mostrar su ingenio y agudeza. Pero lo interesante es que nuestro poeta buscó un tema original del que partió para ilustrar un suceso de su entorno. El objetivo final del poema no era otro que tributar una nueva alabanza a la sorprendente reina Cristina de Suecia, personaje que despertó la curiosidad y la admiración de numerosos escritores de la época.

La cueva de Meliso: el poder demoníaco en un ciclo satírico antiolivarista

Odette Gorsse
Universidad de Toulouse-Le Mirail

Empezaré por una constatación: la del muy escaso valor literario que los críticos, por una vez unánimes, le conceden al grupo de poesías satíricas incluidas por Teofanes Egido en su selección de *Sátiras políticas de la España moderna*[1], bajo el epígrafe del *ciclo de Quevedo*. Gregorio Marañón, por ejemplo, en su admirable estudio acerca del Conde-Duque, recuerda el juicio de Alfred Morel-Fatio y afirma que los versos que se escribían en contra de don Gaspar son, «por lo común, de poetas de último orden, dignos de hundirse hasta siempre en el olvido», añadiendo para remate: «hasta Quevedo escribía versos ramplones cuando componía libelos antiolivaristas»[2]. Y Teofanes Egido, al transcribir entre otras poesías del mismo ciclo el poema titulado la *Cueva de Meliso,* declara en su ya citado estudio que esta sátira «es la más aburrida y plúmbea de cuantas se escribieron contra Olivares»; y cierto es que resulta difícil, después de una primera lectura, opinar de manera diferente.

Empero, a esta primera constatación, opondré otra y precisamente no menos evidente: la del considerable y duradero éxito que conoció este poema de *La cueva de Meliso*. Son testimonio de ello —además de las tres ediciones modernas de la BAE, de E. Juliá Martínez en 1932 y de Teofanes Egido en 1973[3]— las treinta y cuatro copias[4]

---

1 Teofanes Egido, *Sátiras políticas de la España Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

2 Gregorio Marañón, *El Conde-Duque de Olivares (la pasión de mandar)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, p. 416.

3 *Obras de Quevedo*, III, BAE 69, pp. 543-552, versión editada por Janer; Eduardo Juliá Martínez, «La cueva de Meliso», *Anales de la Universidad de Madrid*, I, Madrid, 1932, pp. 282-304; Teofanes Egido, obra citada, pp.137-172.

4 Manejé, en la Biblioteca Nacional de Madrid, los manuscritos 2081, 2229, 2301, 2311, 3657, 3661, 3789, 3895, 3912, 3920, 4051, 4067, 4147, 5801, 7370, 7968, 9163, 9680, 10568, 10659, 10901, 10925, 11042, 12819, 13441, 17532, 17547, 17536, 17547, 17677, 17683, 18110, 18182, 18197.

—de letra de los siglos XVII y XVIII— que pude identificar gracias a los valiosos trabajos bibliográficos de Mercedes Etreros[5], a la ayuda siempre imprescindible de José Simón Díaz y, también, a la suerte que me permitió descubrir en los cajones de la Biblioteca Nacional de Madrid unas copias hasta ahora desconocidas o desaprovechadas.

Así las cosas: por una parte una mediocridad machacada por los críticos modernos; por otra, un indudable éxito marcado por la singular amplitud cronológica de una difusión múltiple; estos son los dos términos de una contradicción que merece, sin lugar a dudas, un más detenido examen, tanto bibliográfico como propiamente literario.

De este examen sería una primera etapa —necesaria pero aún no llevada a cabo— la edición crítica anotada de *La cueva de Meliso*. Las enormes divergencias presentadas por las diversas copias así como la presencia —o la ausencia— de trozos interpolados de otras piezas dificultan en extremo la tarea, aunque sin hacerla imposible, ya que poco a poco se van perfilando de manera clara los elementos que integran esta violentísima sátira en contra de Olivares. Se podrían fijar a partir de uno de los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, catalogado bajo la signatura Ms. 3895, que podemos considerar provisionalmente como el mejor texto para una futura edición de la *Cueva de Meliso*.

Se presenta la sátira bajo la forma de un diálogo entre Meliso, mago famoso, y el joven Gaspar de Guzmán. Al atardecer de un día de caza por Sierra Morena, estalla una violenta tormenta. Abandonado por sus criados atemorizados, don Gaspar se extravía por las soledades del monte. Por «los riscos trepando», se abre senda hacia la luz que sale de una cueva. Aquí es donde vive «Meliso, insigne maestro / de toda ciencia mágica / el más diestro» y famoso adivino, el cual durante las largas horas de la noche va a darle, prediciéndole un porvenir glorioso, «cumplido aviso cerca de su privanza/ para reinar en ella sin mudanza». Para llegar a ser «el perfecto dechado de un privado», tendrá Gaspar de Guzmán que sojuzgarlos a todos. Someterá al pueblo, engañado, oprimido y «en vicios y fiestas divertido»; y a los disidentes que quieran oponerse a su política, los desterrará, «tratando que perezcan en la guerra». También, siguiendo el consejo del sabio hechicero, matará al archiduque Carlos, que podría avisarle al rey, e igualmente a los infantes, hasta que, por fin, «por [sí] solo quede el Palacio». Sometidos los grandes, apartados todos los obstáculos, avasallará por último al mismo rey, al que dominará de manera total y permanente con ayuda de la magia. Convencido el desdichado monarca de que sólo le incumbe «firmar cartas, tener hijos, / vivir en continuos regocijos», hechizado por «las tramoyas, comedias y bufones» del Buen Retiro, le abandonará a su privado la monarquía. Ya dueño absoluto de España, don Gaspar la persuadirá de que va a restaurarla, mientras que, en realidad, la irá mudando, desechará los Consejos, echará a los viejos y prudentes ministros, creará juntas y amenazará incluso a la Inquisición. No se contentará con acabar con la armazón del gobierno de España, sino que combatirá también los fundamentos de la monarquía y de la religión. Favorecerá a los alumbrados, comulgando «con las siervas hermosas / de Dios y tratándolas como a esposas», y consultará a los oráculos, «aunque en la teología / el consultar al diablo es cosa impía».

---

[5] Mercedes Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

Leerá tanto el Alcorán, del cual sacará «muchas reglas de aumento», como el Talmud, con el propósito de formar un evangelio universal que hará a la gente sumisa. Favorecerá a los jesuitas, maestros en torcer las leyes y que profesan «el arte propia de agradar a todos» allanando «del cielo la carrera». Abolirá los privilegios del clero imponiéndole impuestos y no respetará a los servidores de Dios; tampoco respetará los sagrados fueros de las provincias, quebrando así el pacto entre el rey y sus súbditos. Por fin, arrasará el país, pactando con el enemigo para que amenace a las provincias, a las que cubrirá de soldados que las arruinarán. Recorrido tal camino, ya podrá pensar en la posteridad. Con este fin, luchará, por una parte, en contra de los poetas que le serán hostiles y comprará a cronistas dóciles para que disfracen la verdad y canten sus hazañas, dándole así fama eterna. Y afianzará, por otra parte, una «nueva dinastía», fundada gracias al casamiento de su hijo bastardo con alguna hija de grande. Así es como el privado «sobre el mismo infierno / dominio alcanzará para el gobierno». Su doctrina se fundará sobre la primacía de la razón de Estado que deberá prevalecer sobre los valores humanos, sociales y religiosos. Este discípulo de Maquiavelo practicará, para lograr sus fines, la disimulación, valiéndose para dominar el mundo de «esta ciencia de las ciencias, / la santa hipocresía».

Tales son los consejos que le da el mago Meliso al privado de Felipe IV para que pueda llevar a cabo su empresa de destrucción del orden monárquico antiguo, tanto en lo administrativo y lo religioso como en las relaciones tradicionales de los estamentos entre sí y con el rey, de las provincias entre sí y con el poder, haciendo peligrar la hegemonía del Imperio. A partir de ahí, don Gaspar, maestro en hipocresía, experto en engaño, perito en compromisiones, corrupciones, deslealtades, hechicerías y asesinatos, podrá instaurar un orden nuevo, meta que sólo podrá alcanzar si se alía con el demonio, figura cuya presencia informa y da coherencia al conjunto de la sátira titulada *La cueva de Meliso*.

Pero es necesario, antes de emprender el análisis de este aspecto fundamental de la obra —el de la significativa omnipresencia luciferina— volver siquiera un momento sobre la maraña de nuestro textual enredo. Los temas y subtemas que acabamos de resumir a partir del solo manuscrito 3895 aparecen en todas las copias y por consiguiente en todas las versiones de la *Cueva de Meliso*, o sea, únicamente en la Biblioteca Nacional de Madrid, unos treinta y cuatro manuscritos diferentes. Pero a partir de ahí empiezan las divergencias, a veces enormes. La primera reside en la extensión textual. La versión más corta consta de 394 versos; las versiones más largas llegan a tener 1.700 versos y suelen venir acompañadas por notas muy extensas. Nuestro manuscrito 3895, con sus 1.002 versos, se sitúa entre los dos extremos y ofrece —otra divergencia notable— el motivo que llamaré de «los jesuitas». Consta éste de 113 versos que son, primero, un homenaje tributado a Ignacio de Loyola y luego, contrastivamente, una crítica acerba a lo que era, según la sátira, la Compañía en tiempos de Olivares. Desde que un jesuita (el general de la Compañía en tiempos de la privanza del Conde-Duque), nacido de estirpe ilustre —así lo afirma el texto— alteró las reglas de la institución, ésta cobró excesiva influencia en los Consejos y, por consiguiente, sobre los que mandan. Se le reprocha a la Compañía adueñarse de los espíritus gracias a la

educación, a la predicación y a la confesión y favorecer en el hombre lo débil y terrenal con el fin de imponer «una nueva religión de Estado».

Dicho esto, es imposible demostrar aquí lo que nos apareció progresivamente como un elemento esencial de la historia textual de *La cueva*, o sea que la ausencia del motivo de «los jesuitas», en ciertas versiones, genera, a diferencia de lo que pasa en las versiones que lo contienen, una serie de incoherencias que prueban, sin lugar a dudas, la anterioridad cronológica de la versión «con jesuitas». Lo que pasó, pues, fue que los copistas, según sus aficiones o sus odios, o según las exigencias del momento, ya conservaron o ya eliminaron este fragmento de crítica encarnizada, a no ser que lo disfrazasen, probablemente mucho más tarde, sustituyendo la palabra *Compañía* por la de *Cofradía*[6].

---

[6] El motivo de los jesuitas figura en todas las copias —sin atribución, o bien atribuidas a un don Antonio de Calatayud o también, y desde luego erróneamente, a Quevedo— que constan de unos 1.000 versos: es decir los manuscritos 3895, 3657, 3912, 12819, etc., conjunto en que se inscribe nuestro manuscrito 3895, fechado en 1644. En cambio, lo de los jesuitas no figura en otro manuscrito (ms. 9163 de la BNM), en que se atribuye la autoría, también erróneamente, a Rioja, y que está fechado en 1636. ¿Quiere esto decir que la versión «sin jesuitas» precede a la versión «con jesuitas», constituyendo entonces el ataque contra la Compañía un añadido a un texto primitivamente desprovisto de toda agresividad antijesuítica? Es hipótesis nada inverosímil en principio, pero que no tarda en desmentir un análisis riguroso de la estructura general del poema.

En el manuscrito 3895, en efecto, el tema de los jesuitas se integra, sin ninguna ruptura de la coherencia textual, entre el de la necesaria alianza con los alumbrados, los judíos y los musulmanes y el de la indispensable sumisión de los súbditos al rey, según el principio siguiente: «sepan que Dios es del alma dueño / y el rey del mismo modo / es señor de los cuerpos», organizándose esta unidad temática de la *sumisión* en tres apartados que conciernen, sucesivamente, a los súbditos, a los ministros, y la necesidad de premiar y de castigar.

Ahora bien: en las versiones sin jesuitas se presentan dos casos. O bien las hay muy cortas, por supresión de todas las alusiones a lo religioso (alumbrados, judíos, musulmanes, jesuitas) y la desaparición de los dos primeros subapartados de la unidad temática de la sumisión (subtema de los súbditos y de los ministros): se trata entonces de versiones manifiestamente truncadas, como la del ms. 2311, de unos 400 versos solamente. O bien, y más reveladoras, hay las versiones de tamaño medio, que no eliminan lo religioso, aunque sí omiten lo de los jesuitas y también los dos primeros subapartados de la unidad temática de la sumisión. es el caso de nuestro ms. 9163 de la BNM, fechado en 1636, que dice, al acabar el motivo de la alianza con los alumbrados, los judíos, los musulmanes y los jesuitas: «aun faltan otros puntos / que han de perfeccionar esta obra juntos, / delito examinalla / a lo cual digno castigo no se halla / y que el ministro atento / siempre ha de cautivar su entendimiento [...]». Se trata a todas luces de un texto incoherente, y que no se puede entender si no se tiene a la vista las partes correspondientes del ms. 3895, que prolonga el motivo de la alianza «no católica» por los versos siguientes: «Aun faltan otros puntos / que han de perfeccionar esta obra juntos. / Fundó una Compañía...» y luego desarrolla el tema de los jesuitas, para pasar después a la unidad temática de la sumisión, concluyendo el subapartado de la sumisión de los ministros en la forma siguiente «[...] que todo / vasallo siempre entienda / que del rey es su vida, honra y hacienda; / que no es fiel quien le niega / tributo de obediencia pronta y ciega [...] / y en todo no venera / la voluntad del rey por ley primera / y que para fundarla / finge razones y motivos halla / y que el ministro atento / siempre ha de cautivar su entendimiento [...]».

Aquí no hay ruptura ni incoherencia, sino la perfecta integración del tema de los jesuitas, que puede entonces considerarse como parte integrante del núcleo textual primitivo. Lo cual, por vía de consecuencia, podría constituir un criterio para la clasificación cronológica de las versiones de nuestra sátira antiolivarista, por imprecisa que quede la fecha de su primerísima aparición. Al respecto, en el debate que siguió a nuestra comunicación, entablaron una muy interesante discusión a propósito de la datación de *La*

Lo cual, a su vez, y combinado con el primer criterio de la extensión, permite trazar, somerísimamente, la historia textual de *La cueva*. En un principio, la versión original tiene una extensión mediana de unos 900 a 1.000 versos y ofrece el motivo de «los jesuitas». A raíz de su elaboración se ve sometido este texto inicial a un doble proceso, sea de reducción, sea de amplificación. Así se comprueba la existencia de una serie de textos cortos —alrededor o menos de 500 versos—, sin «jesuitas» en la mayoría de los casos y a veces truncados hasta perder toda coherencia. Y, por otra parte, se encuentran textos amplificados —hasta 1.700 versos— que, esquemáticamente, pueden clasificarse en tres categorías principales: con «jesuitas», con «Cofradía», sin «jesuitas».

De tal modo que *La cueva de Meliso* aparece, en el pleno sentido de la palabra, como un texto en *evolución*: se trata de una obra satírica que, a partir de una primera versión, de extensión mediana y con «jesuitas», da lugar a una rica serie de refundiciones. Éstas corresponden en cada caso a exigencias nuevas, pero todas se valen del esquema básico que le da una base de coherencia tanto al texto primitivo como a sus polimorfas reescrituras: o sea la del poder demoníaco de la satánica Cueva de Meliso, tema que funciona a modo de campo magnético capaz de atraer todos los motivos de la sátira antiolivarista.

Porque si dejamos de lado el motivo de los «jesuitas», presente inicialmente pero no siempre mantenido por los reductores o ampliadores, la evolución de *La cueva de Meliso* se caracteriza por un permanente enriquecimiento, mejor dicho por un crecimiento indefinido cuyo principio queda por aclarecer. No se trata en efecto de un crecimiento que podríamos llamar *autónomo* en que tal o cual poeta ampliara, como por movimiento propio, uno u otro de los temas o subtemas contenidos en el texto inicial. Se trata más bien de un crecimiento por contaminación, es decir realizado a partir de elementos externos, nutriéndose entonces *La cueva de Meliso* de la sustancia de otras sátiras antiolivaristas.

Pueden éstas ser obras en verso, cortas o largas, y que intentan enriquecer la crítica con los adornos de la ficción poética. Pueden, también, ser textos en prosa, que tienen con la realidad inmediata relaciones más estrechas —como el *Informe que hizo don Miguel de Cárdenas, Alcalde de casa y Corte al cardenal Trejo, Presidente de Castilla sobre los hechizos que se decía daba el Conde de Olivares al rey Don Phelipe cuarto. Madrid, año de 1625* (BNM, ms. 7764, 16r-48v)—, o que aparentan tenerlas —como la historia de la *Caída del Conde-Duque de Olivares, privado del rey Felipe el grande, con los motivos y no imaginada disposición de ella, para ejemplo de muchos y admiración de todos*, forjada en el siglo XVIII por el padre Guidi. Pueden estas sátiras prestarle a *La cueva* un solo y muy reducido detalle —por ejemplo, la torpe agudeza que dice: «En lugar de banderas, tendremos, / Meliso, lavanderas»— o bien, al contrario, pueden ofrecer al poema receptor su texto en su totalidad o casi totalidad, como se da el caso con la alegoría elegíaca llamada *El entierro de Castilla* o, por otro nombre, *El testamento de Castilla.* Pueden aparecer estas sátiras, en un primer tiempo, como verdaderos pegotes, antes de integrarse perfectamente en el texto primitivo: éste es el caso para las

cueva de Meliso Santiago Fernández Mosquera y Lía Schwartz Lerner, la cual propuso como posible fecha la de 1633, por ser éste el año en el que se dio el mayor número de sátiras en contra del Conde-Duque.

ampliaciones que aparecen primero bajo la forma de notas explicativas puestas al margen, notas que luego penetran en el texto empujadas al parecer por nuevas notas aclaratorias que, siempre al margen, las van reemplazando.

La diversidad de estos procesos intertextuales es, pues, considerable, como también lo son sus fines. ¿Qué papel desempeñan estas aportaciones al texto primitivo? Su primera y más evidente finalidad es la de informar, o sea de responder a las necesidades de un interlocutor olvidadizo a causa de la distancia que le separa de los acontecimientos. Es evidente este propósito en la ampliación que llamaremos «de los poetas». La versión primitiva dice:

> si hay poeta tan grande
> que contra ti y contra los tuyos se desmande,
> el desacato advierte,
> y con rigor atroz dale la muerte
> porque su fin violento
> sirva a los inferiores de escarmiento.

Y añade la versión ampliada:

> y castiga a Quevedo
> si con sus versos te pusiere miedo
> y a Adán su compañero
> si escarmentar no quiere en el primero.

Pero más allá de esta función informativa, otra serie de añadidos parecen responder a un objetivo más específico de la sátira: el de suscitar en el lector un movimiento de apasionada repulsión, el de conmoverle por el horror, para provocar su adhesión al proyecto de impugnación antiolivarista. Así es como, por ejemplo, se van multiplicando los asesinatos cometidos por don Gaspar, capaz ya de matar a 7.000 hombres o a 14.000 infantes. Así es como se desarrolla con intensidad cada vez más fuerte el aspecto soez y pornográfico del comportamiento del Conde-Duque, rasgo al parecer gratuito y que tanto les chocó a los críticos modernos. Su manifestación más ilustrativa es la escena que se desarrolla en el convento de San Plácido, refugio, como se sabe, de alumbrados. En las versiones primitivas de este episodio, se evocan las relaciones carnales del Conde-Duque con las «hermosas siervas de Dios». Pecado de lujuria, pues, con algún tinte segundario de sacrilegio, es el que comete nuestro don Gaspar, que bien pudiera aparecer, en este caso, como un hombre débil susceptible, algún día, de arrepentimiento. Pero la importancia y el alcance de este motivo inicial cambia en las versiones tardías más largas. Asistimos a una escena de magia negra durante la cual el diábolico Conde-Duque conoce carnalmente a su esposa en lugar sagrado y en presencia de estos émulos del demonio que son las monjas alumbradas:

> El círculo alumbrado
> en incienso te anuncie un mal preñado,
> haciendo en su oratorio

tú y la condesa el acto meritorio
y ellas con oraciones
inciensen tu barriga y tus calzones.

Ya pasó a segundo plano la evocación de los placeres carnales; lo que cobra ahora importancia es el sacrilegio, cuya finalidad aparece claramente: valiéndose de estas prácticas de magia negra, don Gaspar intentará tener heredero con el fin de fundar —lo dirá el texto más adelante—, una nueva dinastía.

Esta intensificación de la alianza con las fuerzas demoníacas es constante en las ampliaciones de las versiones largas. Hay, en alguna que otra versión, la presencia de la hechicera Leonorcilla de la que se nos dice:

La sabia Leonorcilla
podrá satisfacerte a maravilla
con el más raro hechizo
que en algún tiempo entiendo que se hizo
para que el rey se entregue
todo a ti [...]

En una versión más tardía, se dará una descripción detallada de sus hechizos y la lista de los regalos que le mandó don Gaspar. Cuando el médico León, experto en artes mágicas, aparecía en una version primitiva, era para enseñarle a la reina cómo agradar al rey con miras a que éste dejase de cumplir con sus deberes de monarca. En las versiones de mayor extensión, conseguirá el médico maldito hacer a su paciente estéril, acabando así con la dinastía. Podríamos multiplicar los ejemplos; pero todos nos conducirían a la misma conclusión: la acentuación del acuerdo del Conde-Duque con el diablo y sus secuaces y la utilización de esta amistad y protección satánicas para alcanzar, en este mundo, el poder supremo de un monarca, lo que le permitiría a don Gaspar, cual nueva incarnación del Anticristo, desafiar a Dios.

Así, el mal privado cuyo personaje y acción históricos se satirizaban en la versión primitiva, llega a ser, en las versiones tardías, un símbolo de las fuerzas del mal, un *alter ego* demoníaco de la divinidad. La trayectoria textual de *La cueva de Meliso,* texto en evolución, podría entonces escribirse como la de una renovada ampliación por contaminación, traductora de una voluntad de amplificación retórica que correspondiera a la dimensión cada vez más satánica del discípulo del mago Meliso.

Lo cual, a su vez, nos deja entrever la clave del éxito de *La cueva* y de su extraordinaria fuerza de captación de otros fragmentos o conjuntos de sátira antiolivarista. En la misma estructura literaria del poema primitivo —por sencilla que fuera— se encontraba en efecto el esquema que las versiones posteriores iban a desarrollar según sus perspectivas particulares. Se trata de lo que podríamos llamar el esquema de una *ascensión mística invertida,* a modo de recorrido iniciático hacia una unión iluminadora con la anti-divinidad, es decir con el demonio. Recordaremos, a este propósito, algunos de los primeros versos, siempre conservados, de la versión primitiva. Dice don Gaspar:

Varios peligros temo
viéndome reducido a tal extremo;
pero el cielo me guarda
para una grande empresa y si ahora tarda
en su piedad confío:
que es para mayor bien y aumento mío.
Si no me engaño, señas
de luz veo en aquellas altas peñas,
luz de alguna cabaña
de pastores, que alberga esta montaña.
Alentado la sigo
que siempre mi fortuna va conmigo,
y con tan cierta prenda
por los riscos trepando abriré senda.
Fragosa es la subida [...]

Subida que le conduce hacia Meliso, del que aguarda el mozo «el más cumplido aviso en su privanza».

Allí se encuentra la matriz de un poema satírico que se concibió desde un principio, y se amplió hasta sus últimos avatares, como un encuentro entre don Gaspar, el privado histórico de una monarquía terrenal, y el Demonio, privado caído de la monarquía celeste. Y allí reside, sin duda, una de las explicaciones más verosímiles de la excepcional carrera que conoció *La cueva de Meliso*: poema circunstancial por su misma naturaleza de sátira política, llegó a sobrevivir gracias a la índole especial de su esquema estructurante, para formar un verdadero núcleo intertextual extenso, quizá de escasa dimensión estética o de mediocre originalidad, pero sí de indiscutible interés.

La poesía de tema mitológico de Villamediana

Lidia Gutiérrez Arranz
Diputación de Barcelona

En el conjunto de la producción poética del Conde de Villamediana el mundo mitológico se nos presenta a partir de dos perspectivas: bien como recurso metafórico, bien como objetivo estético, pretexto para el ejercicio estilístico. En este segundo caso la adopción del ropaje mitológico encierra una estrategia estética y constituye todo un lenguaje tanto en las fábulas como en los sonetos y otras composiciones. Para Villamediana la mitología, además de ser un tema, es un lenguaje. Cuando crea sus fábulas recreando unos mitos de todos conocidos, asume las expectativas del metro y del género creadas por la tradición, y afronta la recreación como un desafío a la *manera* de crear, entendiendo el trabajo del escritor como un reto estético.

La poesía de tema mitológico, es decir, las composiciones cuya intencionalidad es recrear un mito o una fábula mitológica, constituye un *corpus* muy reducido en número en la producción total del Conde, pero no por ello su importancia es escasa, sobre todo teniendo en cuenta el valor que presenta en su obra poética. Según los datos que actualmente poseemos, Villamediana escribió ocho poemas que podemos clasificar entre los de tema mitológico: las cuatro fábulas, dos de ellas en octavas reales, *Fábula de Faetón* y *Fábula de Apolo y Dafne*, y dos silvas, *Fábula de la Fénix* y *Fábula de Europa*; los sonetos *Muda selva deidad pisó la mora*, *Este frondoso honor* y *Desfrondad a los templos consagrados*; y, por último, acaso el peculiar ejemplo que nos ofrece la glosa *Murieron como vivieron*.

Las fábulas, dada su extensión, muestran en toda su complejidad la forma de construcción poética del relato mítico y su importancia es tal que no en vano podemos hablar de ellas como un subgénero en la poesía del Conde. La más extensa, la *Fábula de Faetón*, condensa todas y cada una de las características de la arquitectura del mito en la obra de Villamediana. Además, el tratamiento de otros mitos y personajes no centrales que jalonan el relato principal ejemplifica la técnica del poeta en otras composiciones.

Al hilo del relato ovidiano y preparando los móviles del drama, nuestro poeta se remonta a la historia de Siringa para establecer los antecedentes y fundamentar en la disputa entre Epafo y Faetón, igual que sucede en el modelo clásico, eje del poema. Faetón es, entre otros[1], el símbolo del *ascenso* y la *caída*, la representación del ciclo que se abre y se cierra y que guarda su grandeza no tanto en los hechos que describe, cuanto en el valor de la *praemonitio* que impregna el relato desde el comienzo:

> ... pudo acreditar con su osadía
> si no feliz, famoso atrevimiento,
> costosa emulación, nueva porfía,
> ceder mortal al inmortal intento,
> culpa gloriosamente peregrina
> que su fama adquirió con su ruïna. (Vv. 4-8)

Praemonitio esencial, por cuanto constituye un *leit motiv* que reaparece en el momento central de la trama:

> ¡Oh, peligroso error!, ¡Oh, más que humano
> intento en temeraria fantasía,
> que declarar quisiese fulminado
> ser de luciente esencia derribado! (Vv. 893-896);

y se recoge al final de la fábula, que no del poema «Caíste ya, Faetón, cediste al hado» (v. 1625), cuando, al margen de los móviles de la acción, el lector asume el final como desenlace lógico, consecuente y esperado.

Esta estrategia no es exclusiva del *Faetón*. En *Apolo y Dafne*, una vez presentada la disputa Febo-Cupido, desarrollado el núcleo dramático y resuelto el conflicto *in medias res*, aparece la fórmula que sintetiza las expectativas del relato «Venciste ya, tirano dios alado» (v. 441), argumentando unos versos más adelante:

> Tal que es huir la fuerza del violento
> tiro de Amor como oponerse al hado, (vv. 489-490),

a partir de donde comienza el mito propiamente dicho, ya en el verso 513.

Igual que sucede en el *Faetón*, en el planteamiento dramático de la *Fábula de Apolo y Dafne* la *praemonitio* es el factor que implica al lector en el relato, es el nexo entre los diversos miembros participantes en el acto poético. Pero esta *praemonitio* no sólo se expresa fuera del mito, sino que va desarrollándose a través del diálogo de los personajes en conflicto. Villamediana dilata en esta ocasión la presentación del tema central para

[1] Para Antonio Gallego Morell, «La caída de Faetón es símbolo de la fugacidad de todo intento, y por esto fue representación preferida en los sarcófagos cristianos. De aquí la fortuna del tema entre los poetas del barroquismo español. Faetón fue símbolo de la osadía, pero es, desde un hoy lejano, encarnación de lo fugaz y transitorio», «Interpretación estética del mito de Faetón», *Revista de Ideas Estéticas*, XIV, 1965, pp. 129-145, cit. p. 144.

dedicar más de la mitad del poema a la disputa entre Cupido y Febo y a la creación de toda una ambientación mítica.

En ambas fábulas los diálogos que jalonan la composición sirven como condensadores dramáticos que subrayan el destino del héroe mítico, revelando, a su vez, la actitud del autor hacia ese héroe, otra de las características del mundo mitológico de Villamediana.

Del mismo modo que encontramos fórmulas premonitorias de la solución del mito, una vez presentada ésta, en ambos poemas aparecen también fórmulas sintetizadoras que nos recuerdan mutuamente ambas composiciones; así, en *Apolo y Dafne* leemos:

> Faltó la voz al sentimiento vivo,
> pero no la razón al sentimiento, (vv. 713-714)

mientras que en *Faetón* podemos ver:

> Cayó Faetón de la mayor altura,
> conductor claro de la luz paterna,
> a sobrado valor faltó ventura,
> mas no faltó a su muerte fama eterna; (vv. 1817-1820)

Otro de los recursos de frecuente utilización en el mundo mítológico del Conde es centrar la atención en un elemento relevante en torno al que giran todos los demás, que se convierten en subordinados suyos. En la *Fábula de Europa*, por ejemplo, el *engaño amoroso* ocupa por completo el poema, sin conceder espacio a elementos ajenos a ese contenido. La relación con el lector, desde el punto de vista temático, no es otra sino la que ofrece la fábula misma y los haces de relaciones que el poeta establece.

Dedicada como *Apolo y Dafne* al duque de Alba y, también como aquella, presidida por el tema amoroso, se erige en un homenaje al dios Cupido que impregna todo el relato, como fuerza dramática móvil de toda la acción, pero esta vez con un enfoque diferente al de aquella fábula, porque mientras allí es a través del diálogo como se muestra el carácter del dios de Amor, aquí es el mismo poeta el que realiza el panegírico del ciego alado:

> ¿Qué no puedes, dios ciego? ¿Qué no haces
> desnudo Atlante, impulso temerario,
> sin ojos lince, alado sagitario?
> ¿Qué dominio absoluto
> no te ofrece de lágrimas tributo?
> ¿Qué leyes? ¿Qué razones
> tu sinrazón no impetra?
> ¿Qué armados escuadrones
> tu desnuda violencia no penetra? (Vv. 277-285)

la demostración de cuyas artes la constituirá el mito propiamente dicho.

Fénix, en cambio, difiere del resto de fábulas porque en ella el protagonista es el relato mismo, la forma de construcción del propio poema, *stricto sensu*. La *Fábula de la Fénix* es la *complicidad* con el lector, el embrujo de lo cíclico infinito perfecto: la estructura argumental nos implica tanto en el plano estético como en el filosófico: por su belleza y por su argumento, ilustrado por la exaltación final del *renacimiento* (*resurrección*) que da sentido a todo el poema, y que ilumina los distintos niveles de *ponderación* que utiliza con la figura de Fénix (vv. 534-537 y 554-561).

Sin dedicatoria, tras una breve ubicación en el *locus amœnus*, comienza la fábula en el v. 53. Como en las demás, la subordinación de elementos mitológicos a la figura central del mito, en esta ocasión casi carente de argumento, gira entorno a la *descriptio* del ave. Los demás seres míticos no son sino coadyuvantes en el discurso central.

Estas cuatro fábulas constituyen sendos entramados complejos de historias míticas, sendos mundos en los que los mitos se entrelazan y se amplían, abarcando una cosmovisión que trasciende el propio poema; son, en definitiva, cuatro polos de haces simbólicos que muestran el macrocosmos mitológico del Conde. La arquitectura temática que elabora Villamediana en cada uno de sus poemas trasciende el poema mismo: lo instaura y, a la vez, lo relaciona con sus otros poemas de tema mitológico al compartir una misma red de símbolos y estrategias lingüísticas.

Las fábulas son recurrentes por el simbolismo de lo metamórfico que encierra cada una, por los recursos temáticos que definen los conflictos narrativos (núcleo poético) en cada caso y que constituyen un grupo concreto, por el diseño de la trayectoria de ascenso-caída que implican todas, por la definición de un *nuevo estado definitivo* que cierra sendos relatos, pero, sobre todo, por la interrelación simbólica que les confiere la arquitectura mitológica en el plano temático, haciendo que las historias se conviertan en símbolos y que unos símbolos expliquen otros. Su aportación al panorama estético en que se insertan y lo que hace de ellas algo especial es el tratamiento que reciben en su redacción extensa y cuyo análisis sobrepasa el objetivo de estas líneas.

Los sonetos muestran un tratamiento del mito similar al que ofrecen las fábulas. En los tres casos citados el poeta se extiende en la creación de un entorno en el que la aparición del personaje mítico sirve para corroborar toda una simbología introductoria.

En *Este frondoso honor*[2], soneto dedicado a la historia de Siringa, la gradación *honor - esculpida lámina - mármol - sepulcro - piedad* sirve de antesala a la figura del *pastor infeliz* del verso 4, el innominado, igual que en la *Fábula de Faetón*, Pan. Siringa, acompañada del epíteto *ninfa un tiempo* (v. 5), se nos presenta de manera muy similar a la *ninfa, un tiempo caña* del verso 91 de la *Fábula de la Fénix*. Cada estrofa del soneto gira en torno a una de las figuras implicadas en el mito: Pan, Siringa, el coro de ninfas, y se subraya, por último, con la figura de Eco, creando así una gradación que pone de manifiesto dos de los rasgos caracterizadores de la escritura del Conde en este tipo de composiciones: la construcción de una arquitectura al servicio del simbolismo y la subordinación de elementos mitológicos. De Pan a Eco dista todo el proceso de amor, metamorfosis y música, síntesis del mito.

---

[2] Cito por la edición de *Poesía* de Villamediana de María Teresa Ruestes Sisó (Barcelona, Planeta, 1992), p. 228.

En el caso del soneto *Desfrondad a los templos consagrados*[3] la jerarquización de elementos dilata la presentación del núcleo dramático al primer terceto,

> ¡Muerto es el dios de nuestras selvas, muerto,
> y el canto, cuya métrica armonía
> las aves suspendió y enfrenó el viento!

lamento exclamativo por la muerte de Adonis, prefigurado ya en el verso 8, «los hoy bosques de Amor desamparados», pero sólo mencionado en el verso 13, «Adonis osado».

Si bien es un elemento caracterizador de la poesía de tema mitológico del Conde el tratamiento similar de un mismo mito tanto en composiciones breves como en las fábulas, como nos muestra el de Siringa, no por ello dejamos de encontrar elementos nuevos en los sonetos. Así, la incorporación de Eco a esta historia, o el enlace de las historias de Europa y Leda a partir de la figura metamórfica de Júpiter, *deidad celosa* y *cisne lascivo* en *Muda selva deidad.*

Además, en los sonetos Villamediana presenta nuevos enfoques de mitos que aparecen mencionados de forma sesgada en las fábulas. Tal es el caso de Adonis como tema central, metáfora amorosa en *Desfrondad a los templos consagrados*, ante cuyo *pecho abierto* es convocada Venus, velada en el epíteto *Cipria* acaso por no distraer la atención del sujeto temático, recurso frecuente en el Conde.

En la frontera que separa la poesía de tema mitológico de la ilustración mitológica de un poema tenemos el caso de la glosa *Murieron como vivieron*, en la que la presencia de Píramo y Tisbe se convierte en mero punto de referencia, símbolo ideal y ejemplificación por antonomasia del caso amoroso. La cita de los amantes sirve simplemente como simbolismo, del mismo modo que sucede con tantas y tantas referencias que muestran las fábulas, pero, a diferencia de lo que sucede en aquéllas, eliminado aquí el caso particular, nos encontraríamos ante el discurso retórico petrarquista de un poema amoroso exento de todo matiz mitológico. Recreación frente a ejemplo referente: ésta es la sutil separación entre dos usos del mito, de la que es claro ejemplo esta glosa.

En la poesía de tema mitológico del Conde la elección del mito revela una voluntad de utilización del mismo como lenguaje y como estrategia poética. Para centrar la atención sobre un personaje basta silenciar el nombre de su antagonista, de todos conocido; para subrayar una idea, basta con la presencia de su modelo mítico, ejemplificación por antonomasia. Asimismo, el tratamiento que los mitos centrales reciben en las fábulas se nos muestra como índice de una voluntad de género.

La recreación de unas historias de todos conocidas revela una postura estética y una actitud frente a la tarea creadora: el mito pertenece a un mundo, pero también puede *construir* otros mundos a partir de haces de relaciones. Su valor está no en la originalidad del tema, obviamente, sino en la audacia de la construcción, en su técnica, en sus implicaciones, en los recursos que se han hecho precisos para llevarla a cabo. La arquitectura de la fábula es la que guía la labor del poeta.

---

[3] *Ibid.*, p. 231.

La adopción de la fábula mitológica como discurso poético supone la comprensión de la poesía como forma de conocimiento y como perspectiva del mundo que lleva implícita la expresión de la propia estética a través de un sistema de símbolos, mediante los que el poeta dialoga con la tradición y con el lector. Adoptar la fábula mitológica es *adaptar* y *adaptarse*, creando un universo personal. En el Conde esta materia no es un fin en sí mismo, responde a un concepto de arte, pues se nos presenta como soporte simbólico de su perspectiva poética, recurso para la manifestación de su punto de vista sobre la labor del escritor. El objetivo de Villamediana a simple vista difiere poco del de cualquier otro escritor áureo: recrear, pero, como sucede con los grandes poemas, ningún poeta procede a la recreación extensa de cuatro fábulas con la sola intención de ejecutar un simple ejercicio de *imitatio* compleja. Nuestro poeta va más allá. Consciente de la tradición, compendia los valores dados en los mitos para aglutinarlos bajo la *forma de conciencia poética* que supone su elección, convirtiéndolos casi en emblemas.

Las composiciones que hemos señalado pueden servir para trazar la mitografía del Conde, entendida como *su* manera de comprender y representar el universo mítico, profunda interrelación textual, pues cada mito es un condensador semántico repleto de símbolos en complicidad con *todo* el sistema poético del creador. Todavía faltos de un estudio de conjunto de la mitografía áurea, la que nos ofrecen los poemas de Villamediana es una aportación más, la aportación de una perspectiva poética concreta, entendida como una manifestación de la estética de la época en una lengua personal.

Friedrich Christian Rassmann y la lírica del Siglo de Oro

Hans Janner
München

Friedrich Rassmann, oriundo de Sajonia, fue un poeta de gusto refinado. Debido a sus muchos talentos y a un vasto saber, consiguió sobresalir en su época como asiduo bibliógrafo e historiador de la literatura alemana, cuya obra se parece mucho a la del gran enciclopedista Georg Meusel. Desde el punto de vista actual sus principales méritos consisten en haber editado importantes manuales especializados, entre ellos una serie de antologías relativas a la lírica del Romanticismo[1].

Nació, como Ludwig Tieck, en 1772, pasó su juventud en el ambiente aristocrático de Schloss Wernigerode, propiedad del rancio linaje Stolberg, donde su padre fue bibliotecario. Murió en 1831, es decir un año antes que Goethe, quien, por cierto, guardaba obras de Rassmann en su famosa biblioteca de Weimar[2].

Para nuestro propósito tienen especial interés tres de sus antologías que, citadas cronológicamente con sus floridos títulos, son: *Blumenlese südlicher Spiele im Garten deutscher Poesie*, 1817 (prologado por el poeta Conde de Loeben), *Poetisches Lustwäldchen*, 1818, y *Hesperische Nachklänge in deutschen Weisen*, 1824[3]. Estas tres

[1] Un completo índice de las publicaciones de Rassmann se encuentra en: *Friedrich Rassmann's Leben und Nachlaß*, Münster, 1833, pp. 43-48. Las más importantes van citadas también en: *Gesamtverzeichnis deutschsprachiger Schriften*, ed. Popst-Schöller, 1984, vol. 113, s.v. Además, es autor de un manual de poetas muertos alemanes (1137-1826), Leipzig, 1826 y un *Neuer Nekrolog der Deutschen*, año 1831, Ilmenau, 1833, pp. 307-310. Rassmann citó parte de sus antologías en: F. Rassmann, *Pantheon deutscher jetzt lebender Dichter*, Helmstedt, 1823, pp. 258-259.

[2] *Cf. Goethes Bibliothek*, Katalog, ed. H. Ruppert, Weimar, 1958, Nr. 1092.

[3] *Cf. Blumenlese südlicher Spiele im Garten deutscher Poesie*, Berlin, 1817. *Poetisches Lustwäldchen*, Köln, 1818. *Hesperische Nachklänge in deutschen Weisen*, eine Sammlung deutscher Glossen, Villancicos, Canciones, Sextinen, Canzonen, Balladen, Madrigale, Köln, 1824.

publicaciones documentan conocimientos especiales de Rassmann acerca del mundo poético románico, el de «Hesperia», como él solía llamarlo. Hasta ahora, necrólogos y biógrafos no los han apreciado debidamente[4]. A partir de 1860, esta aportación hispanófila quedó incluso desapercibida. Prueba de ello, entre otras, es un artículo sobre la glosa por un erudito tan importante como Ferdinand Wolf que tuvo a bien prescindir de la autoridad que Rassmann representaba en materia de poesía románica[5].

Para resarcir semejante descuido, busqué primero explicaciones en la obra del autor mismo, pero en vano. Datos útiles se desprendían de algunas poesías suyas y particularmente de la configuración minuciosa y muy competente de sus florilegios. Además de ser éstos bien concebidas muestras de elegancia estética, pueden revelarnos cuánto sabían Rassmann y las generaciones románticas sobre el arte de hacer versos a la española. Hasta me atrevo a calificarle en cierto modo de notario, porque dio fe de aquella lírica alemana en tanto que se asimilaban en ella estructuras de la poesía del Siglo de Oro.

Una mera enumeración de los moldes métricos no conduciría a conclusiones persuasivas. Pues estas formas, por ejemplo el soneto, la sextina y algunas otras, con justo título pueden considerarse de doble procedencia: italiana y española. Así para A. W. Schlegel era empresa fácil agrupar sus versiones líricas simplemente de acuerdo con la nacionalidad[6]. Rassmann, en cambio, coleccionó poesías originales calcadas sobre modelos románicos y por ello tuvo que clasificarlas según el mensaje poético por una parte y por otra conforme a la estructura métrica. Esto requiere que dediquemos detenida consideración a dos formas: la canción a la antigua y la glosa, dado que ellas realmente permiten evidenciar la aportación hispanófila del compilador alemán. Veamos algunos detalles:

En cuanto a la canción a la antigua, Rassmann bien sabía distinguir entre los dos principales géneros líricos que son la canción trovadoresca, llamada así por ser continuación de la cantiga medieval, y la canción petrarquista a la que Rassmann dio el nombre de *Kanzone* por su origen italiano. De la primera forma poética, Rassmann no incluye sino pocos ejemplos[7], a causa del molde fijo, ya consagrado por los cancioneros cortesanos españoles de los siglos XV y XVI. En cambio, de la canción petrarquista ofrece buen número de ejemplos[8], porque así lo exige la variedad métrica de este género. De este modo ya puede entreverse lo enterado que estaba Rassmann en materia de poesía española. Pero mucho más evidentes serán estos conocimientos suyos para aquel que estudie las numerosas glosas alemanas que Rassmann incluyó en sus antologías, sobre todo, las 23 que forman parte de los *Hesperische Nachklänge*[9]. Pues más de cien páginas,

---

4 *Cf. Allgemeine Deutsche Biographie*, vol. 27, 1888, reimpresión 1970, pp. 335-336.

5 *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste*, ed. Ersch-Gruber, s.v. Glosse. F. Wolf se refirió únicamente a: O. L. B. Wolff, *Poetischer Hausschatz des deutschen Volkes*, [16]Leipzig, 1835, pp. 297-304.

6 Compárese A. W. Schlegel, *Blumensträusse*, 1804.

7 *Cf. Nachklänge*, loc. cit. p. 115.

8 *Cf. Nachklänge*, loc. cit. p. 167.

9 *Cf. Nachklänge*, loc. cit. pp. 1-106. *Blumenlese*, loc. cit. pp. 3-125. *Lustwäldchen*, loc. cit. pp. 9-11, 68-70, 98-100.

es decir una tercera parte de su libro, la dedicó a una variada colección de glosas alemanas compuestas por nuestros románticos. A fin de hacerse cargo exactamente del alcance de esta labor editorial, conviene recordar que la generación de Ludwig Tieck y los hermanos Schlegel había introducido en Alemania tan sólo el tipo normal de la glosa, definido en 1592 por Antonio Díaz Rengifo[10]. El modelo por excelencia fue la glosa de Don Lorenzo (*Don Quijote* II/18). La segunda generación del Romanticismo alemán, en cambio, aprovechaba todas las libertades métricas a las que se prestaba la glosa. Por esta razón es muy significativo el hecho de que Rassmann se empeñara en señalar cualquier variante estructural con nombres distintos[11]. Se sirvió, por ejemplo, del nombre de *Doppelglosse*, glosa doble, que se compone de dos de tipo normal. Las glosas que llamaba libres, *freie Glosse*, tenían estrofas iguales de 8 a 12 versos o también variadas de 8 a 15 versos. En este contexto hay que aclarar que con estos poemas no tiene relación otra glosa alemana, la llamada libre por Franz Grillparzer (1824), porque ésta, única en el Romanticismo y explicación parcial del Padre Nuestro, continúa una tradición barroca habitual desde Philipp von Zesen (1656)[12].

Rassmann hacía uso también del término *Variation* o *Variationen* para la glosa en general, siempre que se trataba de comentar un mote o un aforismo. Además en una *Variation*, verso, estrofa e intercalación temática estaban a entera discreción del poeta. Otro nombre usado por Rassmann frecuentemente, es el de glosa dramatizada, *Romanzenglosse*, caracterizada por décimas con 2 versos temáticos al final de cada una. Esta forma métrica constituye un importante reflejo del Calderonismo alemán. La cultivaban, por ejemplo Ludwig Tieck, su hermana Sofía y A. W. Schlegel. De este poeta se conserva una que resulta ser una traducción de la glosa correspondiente en la comedia calderoniana *El mayor encanto amor* (1803)[13]. Es obvio que Rassmann tuvo en cuenta el que el teatro clásico español había sido fuente principal de inspiración de los glosadores alemanes. Además, Rassmann se afanó por indicar las fechas en que se habían publicado los poemas de sus compendios. De este modo, ha quedado también en claro que las primeras décadas del siglo pasado fueron el momento culminante del cultivo de la glosa alemana, el cual, por añadidura, se produjo en un ambiente parecido a las justas y a los certámenes poéticos de la edad áurea española. Bajo este aspecto destacó un famoso círculo literario (Liederkreis) de Dresde al que pertenecía tambien Rassmann[14].

Los detalles formales aducidos hasta ahora bastarían para denotar la erudición de este historiador de las letras. Pero Rassmann sabía trazar en sus antologías también un cuadro polifacético de la posible temática de las glosas, demostrando mucha sensibilidad acerca

---

[10] El cuñado de L. Tieck, A. F. Bernhardi, fue el primero que caracterizó la glosa como creación poética en su *Sprachlehre*, 1801-1803, pp. 435-437.

[11] Ejemplos de todas las formas métricas que Rassmann sabe distinguir, se encuentran en las 3 antologías citadas. Visión moderna, densa y teórica, en J. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, Strassburg, 1902, pp. 490-499. Este trabajo se apoya en E. Hügli, *Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker*, Zürich, 1900, pp. 78-82.

[12] *Cf.* F. Grillparzer, *Sämtliche Werke*, ed. Aug. Sauer, Stuttgart, 1892, vol. 1, pp. 185-187. Además: *Glossen der Deutschen*, ed. Friedrich Voigts, Leipzig 1822, p. 126.

[13] *Über allem Zauber Liebe*, en: A. W. Schlegel, *Spanisches Theater*, Berlin, 1803, vol. I, pp. 237-241.

[14] *Cf.* A. Krüger, *Pseudoromantik*, Leipzig, 1904, pp. 129, pp. 163. Además: Friedrich Notter, *Ludwig Uhland, sein Leben und seine Dichtungen*, Stuttgart, 1863, pp. 163-172.

de este recipiente poético en el que se reunían y amalgamaban, como en un vaso mágico, muchos ingredientes heterogéneos —líricos e intelectuales. Rassmann se había dado cuenta de la escasez de motivos humorísticos, burlescos y satíricos en las glosas románticas. La mayoría de ellas y, por consiguiente, también las publicadas por el antólogo bien informado, nacieron empujadas por un impulso de sentimientos nobles. Recogió poemas dedicados a la vida íntima y a vivencias personales, algunos de ellos concebidos incluso como diario con fechas exactas[15].

Con todo ello Rassmann hizo hincapié en el hecho curioso de que en las glosas alemanas la razón cavilosa y el empeño crítico, tan habituales en este molde casuístico español, cedieron el paso a lo patético, lo delicado y lo cariñoso, llamando a una glosa incluso «pintura de la vida interior»[16]. Rassmann había comprendido que en un terreno literario muy lejano de su patria la glosa había asumido una función tan antinómica como insospechada. Rassmann especificó este rumbo peculiar de la glosa en sus *Hesperische Nachklänge* con tres glosas alemanas sobre el tema de una glosa calderoniana[17]. Es una redondilla magistralmente traducida por uno de los glosadores alemanes, glosada por poetas de la segunda generación de nuestro Romanticismo. Ensalzan los vínculos síquicos entre el corazón y los ojos, dejando de ser así los versos pura poesía de enredo teatral en pro de una auténtica exteriorización emocional. Los tres glosadores, de ilustre alcurnia, Otto H. Graf von Loeben, Helmina von Chézy y Ernst Freiherr von der Malsburg[18], escogieron distintos caminos para desentrañar algún secreto de su vida o una visión particular de su existencia. Desde luego, estas poesías muestran rasgos románticos, pero éstos corren parejas, no obstante, con motivos característicos de la lírica cancioneril, en la que la glosa tuvo su apogeo en España.

En resumen: Sin la labor antológica de Rassmann y sin su erudición insólita, apenas observada, acerca de la poesía española del Siglo de Oro, no se hubieran conservado datos imprescindibles para investigar en lo futuro la acogida de estos moldes románicos durante el Romanticismo alemán. El mismo poeta Rassmann no solamente dominaba el arte de glosar, sino también el de escribir poesías notables a la española[19].

Las conclusiones expuestas me han llevado a estimar que la labor hispanófila de Friedrich Rassmann merece ser recordada, pese a la inconstancia de la Fama póstuma.

---

15 *Cf. Ernst Schulze's sämtliche poetische Schriften*, ed. por Bouterwek, Leipzig, 1818-1820, vol. III, pp. 77-79, 112-113, 114-116.

16 *Cf.* Von der Malsburg, *Poetischer Nachlass*, ed. P. C., Kassel, 1825, pp. 245-247.

17 Véase nota 8. La cuarteta temática es: «Sólo el silencio testigo / Ha de ser de mi tormento. / Aun no cabe lo que siento / En todo lo que no digo», BAE, vol. VII, p. 399.

18 *Cf. Nachklänge*, loc. cit. pp. 15-20.

19 Recomiendo la lectura de los dos poemas en *Nachklänge*: 135-136 (Brautgefühl) y 247-248 (Der Orgelbauer).

Quevedo y «el pobre Lope de Vega» en un soneto gongorino

Ana Cristina López Viñuela
Universidad de Salamanca-Toulouse

Ya van siendo numerosos los estudios sobre las polémicas literarias (o, por mejor decir, «entre literatos»), que tuvieron lugar en la España del XVII[1]. Mi intención al redactar esta breve nota no es sino la de aportar algunos datos nuevos, que espero contribuirán a medir el alcance exacto de los ataques que Góngora inflige a Quevedo y Lope de Vega en una de sus poesías más conocidas y frecuentemente citadas[2], que compuso con motivo de la publicación, en 1609, del *Anacreón castellano*. Me refiero concretamente al soneto:

Anacreonte español, no hay quien os tope,
que no diga con mucha cortesía,
que ya que vuestros pies son de lejía,
que vuestras suavidades son de arrope.
¿No imitaréis al terenciano Lope,
que al de Belerofonte cada día
sobre zuecos de cómica poesía
se calza espuelas, y le da un galope?
Con cuidado especial vuestros antojos
dicen que quieren traducir al griego,
no habiéndolo mirado vuestros ojos.

[1] Para una visión de conjunto, vid. Dámaso Alonso, «Amistades y enemistades literarias de Góngora [...]», en *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1985, t. I, cap. III, pp. 61-72. Son también muy interesantes los estudios de Emilio Orozco Díaz, especialmente, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

[2] Mantengo la atribución tradicional, por razones que explicitaré más adelante.

Prestádselos un rato a mi ojo ciego,
porque a luz saque ciertos versos flojos,
y entenderéis cualquier gregüesco luego.[3]

Sobre la interpretación de este soneto y, en especial, de la alusión a Lope contenida en el segundo cuarteto, aparentemente desconectado del resto del poema, se han sostenido diversos pareceres, ya incluso en la época. La mejor comprensión de esta obra permitirá esclarecer algunos puntos que permanecían oscuros, no ya sólo en esta composición, sino también en el marco más amplio de la controversia en que se inscribe.

El deslizamiento del poema desde la crítica de la traducción quevediana hasta el ataque directo y personal a su autor, no pasó inadvertido a sus contemporáneos pues ya en 1627 el Padre Pineda, en su denuncia ante la Inquisición de la edición del *Homero español* preparada por Vicuña[4], afirma de ese soneto que «es contra don Francisco de Quevedo; además de nombrar y señalar persona, es muy picaril, e inmundo»[5]. Por esa misma razón es significativo que Salcedo Coronel, en el segundo tomo de las *Obras de Don Luis de Góngora*, editado en 1645, oculte el nombre de la persona agredida y se refiera a Quevedo por medio de una perífrasis:

> Burla en este soneto don Luis de uno de los más ilustres ingenios que tiene España, así en la profesión de la poesía, como en otros estudios, en que es al juicio de propios y extraños eruditísimo, pero nada amigo de nuestro poeta, y así pudo más en don Luis el enojo que el conocimiento, si bien presumo que ninguno le conocía tan bien.[6]

Se evidencia en esta nota la intención conciliadora del comentarista[7] pero, aunque se achaque a apasionamiento y falta de objetividad por parte de Góngora, no puede negar que este soneto no estaba destinado a encomiar a don Francisco, sino a *burlar* de él. En cambio, Salcedo presenta el segundo cuarteto como una alabanza a Lope de Vega, pues lo interpreta como una invitación a Quevedo para que emule a nuestro Terencio español:

---

[3] Cito por la edición de *Sonetos completos* de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1985, p. 275. Aunque centraré el estudio esencialmente en los dos cuartetos, lo transcribo en su totalidad. Las alusiones escatológicas del final han sido explicadas por Biruté Ciplijauskaité en la publicación ya citada y, sobre todo, en su edición crítica (Madison, 1981). Varío únicamente la expresión «de lejía», que ella transcribe «de elegía», basándome en la opinión de Salcedo Coronel que cito más adelante.

[4] *Obras en verso del Homero español, que recogio Iuan López de Vicuña...*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627.

[5] Calificación del Padre Juan de Pineda a la edición de Vicuña, publicada íntegramente por Dámaso Alonso en el prólogo a su edición facsímil de la misma, en Madrid, Clásicos Hispánicos, C.S.I.C., 1963, p. XXXII.

Modernizo sistemáticamente la ortografía de las citas, dado que el artículo no tiene ninguna finalidad de crítica textual, y lo contrario supondría un lastre innecesario a la lectura.

[6] García de Salcedo Coronel, *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por... Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645, p. 621.

[7] No hay que olvidar que tanto Salcedo como Quevedo pertenecían a la Orden de Santiago, ni tampoco que, en el momento de la redacción de este comentario (que se finalizó en abril de 1643, como muestran los preliminares del libro), don Francisco se encontraba encarcelado en San Marcos de León por orden del Conde-Duque y no fue puesto en libertad hasta junio de 1643.

> [...] persuadiéndole a que mude estilo, imitando el del famoso Lope de Vega, Terencio español, dignamente aplaudido en toda Europa, por haber sido el que dio crédito a la comedia española, con envidia y admiración de todas las naciones.[8]

La anotación al verso *No imitaréis al terenciano Lope* mantiene el mismo tono encomiástico que la anterior, así como las restantes referencias a este poeta, de forma que la mayor parte de las escasas cuatro páginas que en esta edición ocupan este soneto y sus comentarios se dedican al elogio de Lope.

> *No imitaréis al terenciano Lope.* No imitaréis en vuestro estilo la dulzura del terenciano Lope. Justamente le llama así, por haber sido el que con más acierto ha escrito en España las comedias, y así como Terencio entre los latinos fue el príncipe en este género de poesía, así entre los españoles tiene el primer lugar Lope de Vega.[9]

Sin embargo, le resta credibilidad su manipulada transcripción del texto, ya que puntúa el segundo cuarteto de forma diferente a las otras versiones de este poema, anulando los signos de interrogación, con lo que la frase se pasa a presentar en forma enunciativa: *No imitaréis al terenciano Lope*, por lo que evidencia su voluntaria falsificación de las intenciones de don Luis, como ya antes había hecho en sus anotaciones a otros sonetos gongorinos[10].

Sin embargo, no fue el único que leyó este segundo cuarteto como si fuera una alabanza, puesto que el propio sobrino de Quevedo, don Pedro Aldrete, atribuyó su autoría a Pérez de Montalbán, siendo como era uno de los más entusiastas seguidores de Lope de Vega, en un documento fechado en 1626:

> [...] contándose que se aumentó el encono de mi tío, y escribió *La Perinola* contra Montalbán, para vengarse de la burla y desprecio que le hizo éste por su *Anacreonte* en el siguiente soneto, que corrió mucho por Madrid: «Anacreonte español, no hay quien os tope».[11]

---

[8] *Ibidem*, p. 621.

[9] *Ibidem*, p. 622.

[10] De no diferente tenor son sus comentarios al soneto *Patos del aguachirle castellana* (pp. 632-635) y al apócrifo *Señor, aquel dragón de inglés veneno* (pp. 610-611), hasta el punto de que uno se pregunta por qué Lope estaba tan resentido por «el cúmulo de alabanzas» que Góngora le dirigía en sus poesías.

No es más que una muestra de la mentalidad de Salcedo, de la que también es señal que no considere necesario anotar los tercetos, tal vez porque su clara agresividad era difícilmente mitigable y, posiblemente, también para eludir la explicación de las alusiones escatológicas de los últimos versos, que merecieron que este soneto fuera calificado de *inmundo* por el Padre Pineda.

[11] Aureliano Fernández Guerra, «Documentos», en *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, t. XLVIII, documento CXVII, p. 667 b. En la nota a pie de página señala: «Apuntamientos del sobrino de Quevedo [...], quien no estuvo nada bien enterado en este particular». Antonio Carreira, que recoge la advertencia de Juan Millé, fundamentada a su vez en este testimonio, considera «poco probable» la atribución de este soneto a Pérez de Montalbán («Los sonetos de Góngora», *El Crotalón*, I, Madrid, 1984, p. 1028).

Pero contamos con testimonios coetáneos en sentido contrario, como el romance *Poeta de ¡Oh, qué lindicos!*, en respuesta a esta poesía, tradicionalmente atribuido a Quevedo[12], que considera que a Lope «se lo ha llevado de paso» Góngora, en su empeño por atacar a don Francisco, siendo ésta una expresión poco apropiada para indicar que se le presenta como un modelo que debería seguir:

> Y al pobre Lope de Vega solo por llamarse Lope,
> te lo llevaste de paso de tu consonante esclavo.[13]

Ya antes Dámaso Alonso había señalado la conexión entre estos dos textos[14], pero sin dedicar especial atención al comentario de este fragmento del romance. Otros, como Ángel Pariente, se han fijado principalmente en el último de los versos: *de tu consonante esclavo* , para presentar el problema como una cuestión de rima[15]. Sin embargo, creo que es a la evidente vinculación de todo este pasaje con un conocido refrán: «Este mi hijo don Lope, no es hiel, ni miel, ni vinagre, ni arrope», a la que se refería el romance cuando aseguraba que esa alusión se debía solamente a «llamarse Lope» nuestro famoso comediógrafo y a la consonancia de este nombre con la palabra *arrope.*

La amplia difusión del dicho popular, que inexplicablemente ha pasado inadvertido a los críticos hasta el momento, se demuestra porque aparece atestiguado al menos en dos importantes obras contemporáneas: el *Vocabulario de refranes* del maestro Correas[16], de 1627, y *El viaje entretenido*[17] de Agustín de Rojas Villandrando, publicado por primera

---

[12] Sin embargo, esta atribución se opone frontalmente a las propias palabras del romance: «Advierte que ni Quevedo / ni Lope harán de ti caso, / para honrarte con respuesta, / que fuera grande pecado. / Yo que soy un poetilla / hijo de todos los diablos [...] / así yo, poeticomienzo / para ver cómo lo hago, / atreveréme después / a satirizar cristianos».

Cito por la edición de Miguel Artigas, *Biografía y estudio crítico de Góngora*, Apéndice IV, Madrid, Revista de Archivos y Bibliotecas, 1925, pp. 369-370, que transcribe el ms. R-I-9-27 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo.

[13] *Ibidem*, p. 369.

[14] Dámaso Alonso, *op. cit.*, pp. 66-67.

[15] Ángel Pariente, en el prólogo de su edición de poesía gongorina (*Góngora*, Madrid, Júcar, 1982). Efectivamente, la necesidad de rima puede condicionar el uso de las palabras, pero parece que en esta ocasión la consonancia entre «Lope» y «arrope» ha sido buscada voluntariamente, dada la infrecuencia de la rima en *-ope* (éste es el único caso que conozco). Caso de que exista condicionamiento, creo más razonable pensar que es la anterior rima la que motiva la aparición de «galope» o «tope», y no al contrario.

[16] «Este nuestro hijo, don Lope, ni es miel, ni hiel, ni vinagre, ni arrope; o este nuestro yerno, don Lope; o este mi hijo, don Lope». Cito por la edición de Louis Combet, en Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-americaines, 1967, p. 152 a.

[17] Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1972, p. 163. Al comienzo de uno de los capítulos, el personaje Rojas interpela a Ramírez, que no había articulado palabra desde hacía rato, diciendo: «¿Cómo calla tanto Ramírez? Por él se puede decir: este mi hijo don Lope, ni es hiel, ni miel, ni vinagre, ni arrope».

Éste es uno de los numerosos casos en que se cita en esta obra un refrán sin propiedad alguna, ya que se suelen emplean a tiempo y a destiempo, sin meditar demasiado si su uso es acorde o no con el contexto en que se insertan, puesto que a un silencio prolongado no se le puede aplicar un proverbio que fustiga la

vez en 1603 y frecuentemente reeditado a lo largo del siglo. Además no es la única vez que nuestro poeta hace alusión él. En *Las firmezas de Isabela*, los criados Laureta y Tadeo se intercambian las siguientes réplicas:

TADEO ¿Tan desesperado estoy?
LAURETA ¿Y yo tan menospreciada?
TADEO Yo al fin soy paje de espada.
LAURETA Yo sin fin doncella soy.
TADEO ¿Doncellas perpetuas son
las que, sin filosofía,
son cenizas y agua fría
nos declaran a Platón?
LAURETA ¿Lacayo es pajizo aquel,
que la edad le cincha hoja,
medio arrope, y medio aloja,
que ni es vinagre ni es miel?[18]

Si regresamos a nuestro soneto, percibimos de forma inmediata los evidentes puntos de contacto con el refrán, comenzando por la rima «Lope-arrope», como sugería el autor del romance al decir «de tu consonante esclavo», pero tambien la dualidad de elementos contrarios (en el soneto la aspereza y amargura de la lejía frente al empalago del vino dulce; en el refrán, el amargor de la hiel y la acritud del vinagre, en contraposición a la dulzura de la miel y del arrope, respectivamente). Pero, sobre todo, nos da la clave del sentido de la palabra *imitación* en este contexto: ni se está animando a Quevedo a seguir los pasos de Lope, ni se afirma que Lope emule al latino Terencio como Quevedo al griego Anacreonte, como asegura Salcedo Coronel; lo que Góngora utiliza es el significado del refrán, tal y como lo define el Diccionario de Autoridades en su entrada «arrope»:

> *Este nuestro hijo don Lope, ni es miel, ni hiel, ni vinagre, ni arrope.* Refrán para significar algunos hombres, que no son buenos ni malos, y son inútiles para todo.[19]

---

falta de personalidad y la indeterminación del carácter, y que podríamos traducir al lenguaje moderno como «no es ni frío, ni caliente», o más castizamente, «no es ni chicha, ni limoná».

[18] Luis de Góngora, *Las firmezas de Isabela*, acto II, vv. 1208-1219. Cito por la edición de *Obras completas*, de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 743-744.

Las palabras de Tadeo juegan con el equívoco entre «doncella» como «condición profesional» y «virgen»; las de Laureta responden a la arrogancia del criado, que presume de ser «paje de espada» y no un servidor de clase inferior. El refrán, no enunciado directamente, pero sí en su sentido y en varios de los elementos citados («arrope», «vinagre», «miel»), sirve para «bajar los humos» a Tadeo, cuya presunción es mayor que su mérito, al menos a ojos de Laureta. Incluso se podría encontrar la relación entre esas «cenizas y agua fría» y la lejía, que como explica Salcedo Coronel «es el agua cocida con ceniza para colar los paños» (*op. cit.*, p. 622).

[19] *Aut.*, ed. facs., Madrid, Gredos, t. I, p. 419.

Lo que tienen en común ambos poetas, desde el punto de vista de Góngora, es la ausencia de talento poético personal, cada uno en su género, y así lo entendió el autor del romance «en respuesta», que continúa:

¿Qué te movió a poner lengua — hallándote despreciado,
en dos ingenios tan raros [...] — quemar lo mejor del mundo,
Como Errostrato [*sic*] quisiste, — abrazar dos templos altos [...][20]

En cambio, la negación de ambos presupuestos que se daba en el refrán, para concluir que ni uno, ni otro, se pueden aplicar al caso concreto, se ha resuelto aquí decididamente a favor de la *lejía*, dada la estructura sintáctica de la frase: «como vuestros versos son ásperos como la lejía, si algo tenéis suave, sin duda procederá del arrope que bebéis». También el romance «responde» a esta acusación, invirtiendo los términos:

Sus suavidades llamaste — que es mosto dulce, y él hizo
de arrope, y has acertado, — dulce el mosto con su canto.[21]

El comentario de Salcedo Coronel dedica bastante espacio al segundo cuarteto, pues (dejando a un lado los extremados elogios, que ya hemos visto) se explaya eruditamente sobre las implicaciones mitológicas de la perífrasis «el de Belerofonte»[22] y nos aturde con abundantes citas latinas que demuestran la distinción entre la tragedia y la comedia por el tipo de calzado empleado en la representación, en el primer caso *coturnos* y en el segundo *zuecos*[23]. Pero cuando se ve obligado a explicar las alusiones que atacan directamente a Lope, resulta mucho menos explícito y esquiva los aspectos desfavorables para el comediógrafo:

---

20 Miguel Artigas, *op. cit.*, p. 369.

21 *Ibidem*, p. 369.

22 «Esto es, al caballo Pegaso. Belerofonte fue hijo de Glauco y de Éfire, de quien se enamoró Estenobea, mujer de Preto, rey de los argivos; y habiéndole declarado su amor, y no siendo admitido de Belerofonte, indignada dijo a su marido que él la solicitaba, y dando crédito el rey al engaño de su incasta esposa, no queriendo violar las leyes del hospedaje, le envió con cartas a Iobates, rey de Licia y suegro suyo, para que le matase; el cual, aficionado a la bizarría y gala de Belerofonte, no queriendo manchar su casa con tan generosa sangre, reconociendo su valor, le encomendó varias y peligrosas empresas, pareciéndole que en ellas perdería la vida. Pero habiendo vuelto de todas victorioso, le ordenó a lo último que fuese a matar a la Quimera. Consiguió gloriosamente esta empresa, llevando el caballo Pegaso, que pudo coger estando bebiendo en la fuente Pirene, favorecido de Neptuno. Admirado Iobato del valor de Belerofonte, le casó con otra hija suya y le dio en dote parte de su reino, y Estenobea se quitó desesperada la vida, habiendo sabido el suceso» (*op. cit.*, p. 623)

23 Zuecos es un género de calzado que usaban en la Antigüedad los que representaban las comedias, de la suerte que los actores de tragedia los coturnos, y así se toma el zueco por la comedia y el coturno por la tragedia. Consta de Horacio en su Poética: *Hunc socci cepere pedem, grendesque cothurni.* Y más abajo: *Ac prope socco / dignis carminibus.* Y en el lib. 2, epist. I: *Quam non adstricto percunat pulpitu socco.* Plinio en el lib. 7, cap. 30, hablando de Menandro, *Magnum et Menandro in comico socco testimonium regum Aegypti et Macedoniae contigit.* (*op. cit.*, pp. 623-624).

> Aludiendo, pues, a esto don Luis, dice hablando con el sujeto a quien escribe: no imitaréis al terenciano Lope, que sobre los zuecos de la poesía cómica se calza las espuelas, y cada día le da un galope al caballo de Belerofonte: esto es, que cada día en estilo cómico manifiesta su furor poético.[24]

Salcedo realiza una explicación bastante parcial, puesto que «cada día en estilo cómico manifiesta su furor poético» sólo explicaría el hecho de «cabalgar» sobre Pegaso, ya que éste abrió con sus cascos la fuente Hipocrene o Helicona, custodiada por las Musas[25], pero no el «calzarse espuelas» y «dar un galope». En la silva antigongorina, también atribuida a Quevedo, que comienza *Alguacil del Parnaso, Gongorilla,* se vuelve a hacer alusión a nuestro soneto (aunque se afirme explícitamente que es la contestación a una «décima» de Góngora), para «defender» a los dos agredidos, como observamos por la referencia a si Quevedo sabía o no griego, e incluso por la alusión a la «latinidad» de Lope, dado que en el soneto se le había calificado de «terenciano»:

> No sea griego Quevedo, sea troyano,
> mas en romance, ingenio soberano;
> no sea Lope latino,
> mas fecundo escritor dulce, divino.[26]

La referencia a la dulzura del verso lopesco resultaba casi obligada, dado que ésta es la característica principal del arrope, palabra con el que su nombre se había hecho rimar, pero ¿por qué hablar de su fecundidad? Si el caballo alado poseía entre sus características la de la rapidez[27], cuánto más si era espoleado... ¿Se estará haciendo eco nuestro don Luis de la opinión general de que Lope escribía comedias casi en serie y a toda velocidad, prácticamente una «cada día»? En todo caso, no se explicaría que el autor de la silva aluda a la «facilidad» del ingenio del Fénix, si ésta no hubiera sido atacada previamente.

También el vocablo «zueco» poseía una serie de connotaciones negativas en esa época, que Salcedo nos ha escamoteado hábilmente, y podemos comprobar en el propio *Diccionario de Autoridades*, que señala en la tercera entrada de esa palabra:

> Figuradamente se llama la poesía en estilo llano y sin lo conceptuoso y realzado del estilo heroico, con alusión a las comedias antiguas, que se representaban con zuecos, a distinción del coturno, que se usaba en las tragedias y otras representaciones heroicas. Aplícase también al discurso o disertación en prosa, pero en dicho estilo llano.[28]

No es la primera vez que el racionero de Córdoba moteja a Lope de «llano», puesto que ese era el hilo conductor, por ejemplo, del soneto *Patos del aguachirle castellana,* en

---

[24] *Ibidem*, p. 624.

[25] *Vid.* Ovidio, *Metamorfosis*, lib. V, v. 262.

[26] *Ibidem*, p. 374.

[27] Ovidio le califica de «veloz» (*Metamorfosis*, lib. IV, v. 785) y Cicerón llegó a emplear de forma figurada la palabra *pegaso* para referirse a un mensajero rápido (*Pro Quinctio*, 80).

[28] *Aut.*, ed cit., p. 572.

el que se incluía un verso tan significativo como «con razón Vega, por lo siempre llana»[29].

Poco favorecía a Francisco de Quevedo la asimilación de su elaborada lírica, trabajada «con cuidado especial», y la «cómica poesía» de Lope; pero tampoco éste salía muy bien parado de ella, muy a pesar de Salcedo Coronel, ya que se le presentaba efectivamente como un *modelo*, pero «de lo que no se debía hacer», y no al contrario.

Pero no se limitaba Don Luis a criticar una forma de escribir poesía, va mucho más allá, tras estos versos que acabamos de comentar a la luz del refrán, se esconden las alusiones personales, que no se detienen ante la burla de los defectos de su enemigo, e incluso se ceban cruelmente en sus malformaciones físicas. Sobre la confusión acústica entre *de lejía* y *d'elegía* comenta Salcedo:

> Admirable travesura tiene esta dicción, porque en el pronunciarla juntamente con la proposición [*sic*] se halla ambigüedad en el sentido, o puede entenderse que dice de lejía y de elegía, pero en lo escrito, no cometiéndose sinalefa en las primeras vocales, donde concurre la proposición [*sic*] y el nombre, dirá solamente de lejía, que es el agua cocida con ceniza para colar los paños [...]. Valiéndose, pues, don Luis de este equívoco, dice que sus pies son de lejía, notándole de poca dulzura en sus versos, a que llama pies, como en otras partes, y también de que cojeaba, mirando a los versos de la elegía, que se compone de dísticos, y cada uno de un verso hexámetro, que tiene seis pies, y de un pentámetro, que tiene cinco [...].[30]

A la burla de la cojera se une que la referencia al arrope, mosto concentrado y dulce, es una forma implícita de notar a su rival de «aficionado al vino», como ya había hecho Góngora en otras ocasiones, como en el soneto *Cierto poeta en forma peregrina*, donde, por cierto, también emplea un refrán para insultar a su rival, en este caso, «Camino de Santiago, tanto anda el cojo como el sano»:

> [...] a San Trago camina, donde llega:
> que tanto anda el cojo como el sano.[31]

Esa fue la lectura que refleja el manuscrito *Varias poesías de Góngora*, que introduce así esta composición:

---

[29] Biruté Ciplijauskaité, *op. cit.*, p. 295.

[30] *Op. cit.*, p. 622.

[31] Juan Millé y Giménez, «Comentarios a dos sonetos de Góngora», en *Humanidades*, XVIII, 1928, pp. 100-102, transcribe y comenta este soneto, junto al que comienza *Con poca luz y menos disciplina*. Por el contrario, y a pesar de la referencia que Dámaso Alonso ofrece (*Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1985, t. I, p. 66), no habla de nuestro poema, que sólo cita al comienzo de la página 100.

A don Francisco de Quevedo, su contemporáneo, que quiso traducir en castellano un libro griego, no entendiendo él esta lengua, ni habiéndola aprendido y sabido jamás, y así la traducción salió muy mala. Era cojo y bebía bien, y motéjale de ello.[32]

Pero no acaban ahí las alusiones personales; más tarde traerá a colación que es corto de vista, al referirse a los infructuosos esfuerzos de sus anteojos por descifrar el texto griego, «no habiéndolo mirado vuestros ojos». Hasta el propio Quevedo bromeaba sobre el particular: «Dice [Góngora] que soy cojo y ciego: si lo negase mentiría de pies a cabeza»[33].

Este soneto consiste, por lo tanto, en una ininterrumpida sucesión de improperios a Quevedo, puesto que a los anteriores se suman el de que es un ignorante (que no sabe griego) y un presuntuoso (puesto que pretende traducirlo), que su poesía no vale para nada (más que para limpiarse con ella), etc. La breve referencia a Lope encaja perfectamente en ese contexto, pues el profundo desprecio manifestado a su poesía no es sino un nuevo insulto a Quevedo ya que, al contrario de lo que Salcedo Coronel le hace decir al segundo cuarteto, Góngora no estaba invitando a Francisco de Quevedo a seguir los pasos del Terencio español, sino que le estaba acusando de ser (o de estar en camino de llegar a ser), como el don Lope del refrán y como Lope de Vega, «ni hiel, ni miel, ni vinagre, ni arrope».

[32] Este manuscrito perteneció a la biblioteca del Duque de Gor y se encuentra actualmente en la de Bartolomé March. Aparece citado por Biruté Ciplijauskaité en su edición crítica de los sonetos gongorinos (Madison, 1981, p. 514); para el manuscrito, ver p. 43, n. 124.

[33] Cit. por Juan Millé, *op. cit.*, p. 102.

El trabajo de la rima en los sonetos de Garcilaso de la Vega

Nadine Ly
Universidad de Burdeos

En el *Cours de linguistique générale* opone Saussure la inmotivación del léxico a la motivación gramatical:

> Non que «lexique» et «arbitraire» d'une part, «grammaire» et «motivation relative» de l'autre, soient toujours synonymes; mais il y a quelque chose de commun dans le principe. Ce sont deux pôles entre lesquels se meut tout le système, deux courrants opposés qui se partagent le mouvement de la langue: la tendance à employer l'instrument lexicologique, le signe immotivé, et la préférence accordée à l'instrument grammatical, c'est-à-dire à la règle de construction.[1]

Entre las dos tendencias definidas por Saussure, es obvio que optan los sonetos de Garcilaso por la segunda, fundamentándose su originalidad y potencia poética en esa preferencia por el instrumento gramatical o «regla de construcción». Se caracterizan los sonetos de Garcilaso por una predominancia notable de rimas llamadas gramaticales, generalmente, aunque no siempre verbales, fundadas en la identidad acústica de los morfemas desinenciales.

En contra del juicio, desfavorable, que condena a tales rimas, tachándolas de fáciles, tomo aquí el partido de apostar a que esas consonancias lejos de recurrir, a falta de mejores o más sutiles hallazgos, a secuencias fónicas dadas de antemano, constituyen en realidad los motores semióticos y semántico de los poemas.

En efecto, si bien no tienen ninguna referencia los paradigmas morfológicos de las desinencias verbales (digo verbales porque es el caso que con más frecuencia se da), construyen sin embargo, por medio de los significantes de aspectos, modos y tiempos,

[1] Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique générale*, Paris, Payot, 1967, p. 183.

las relaciones y estructuras semánticas abstractas que el léxico particular de cada soneto amplía y desarrolla, concretándolas y nombrándolas por medio de palabras referenciales. Por otra parte, esas desinencias morfológicas también atraen, por asociación semiótica, palabras de naturaleza gramatical distinta, como pueden ser lexemas que no tienen nada que ver con la declinación verbal. Se introducen así, simultáneamente, rupturas de tipo lingüístico, sugestivos e inquietantes parecidos acústicos, que trastornan la acostumbrada seguridad que proporcionan dicotomías y clasificaciones vinculadas con la arbitrariedad del signo lingüístico. Producen las rupturas del orden establecido y las paronimias un tanto sorprendentes suscitadas por la consonancia de elementos gramaticales y léxicos un doble efecto: tanto re-motivan la identidad acústica de los morfemas funcionales dotándolos de significación cuanto llenan de nuevo sentido, diría yo gramatical, los lexemas habitualmente especializados en su múltiple y variada función referencial. Trataré de demostrar, pues, que la labor poética de Garcilaso ha consistido, en lo que atañe al trabajo de la rima, en negar el carácter arbitrario del signo léxico y en conferirle al signo gramatical un valor semántico. Crea de este modo el sistema de rimas de los sonetos de Garcilaso equivalencias transversales inauditas entre el léxico y la gramática, «inventando» al mismo tiempo, por decirlo así, una como declinación morfológica que logra transformar ciertas series léxicas en sistemas «gramaticales» inéditos.

LA POÉTICA DEL PARTICIPIO PASADO

El ejemplo más patente de re-motivación del significante se da por medio de la reactivación etimológica. Presentan significativamente los dos primeros cuartetos del *Soneto I* dos consonancias en *-ado* e *-ido* que remiten a un solo sistema morfológico, el de las desinencias españolas del participio pasado:

> Cuando me paro a contemplar **mi estado**
> y a ver los pasos por dó me *han traído*,
> hallo, según por do *anduve perdido*,
> que a mayor mal pudiera *haber llegado*;
>
> mas cuando del camino *estó olvidado*,
> a tanto mal no sé por dó *he venido*;
> sé que me acabo, y más *he yo sentido*
> ver acabar conmigo **mi cuidado**.[2]

Al sistema sonetil de consonancias ABBA ABBA, se superpone un sistema nuevo, lingüístico, entre dos sustantivos *mi estado* y *mi cuidado* que abren y cierran respectivamente el conjunto de los cuartetos, y seis participios pasados precedidos de sus verbos auxiliares: *traído, perdido, llegado, olvidado, venido, sentido.* Se oponen pues dos significantes, lingüística y acústicamente consonantes, el primero y el último, a seis morfemas participiales, recordándolos sin embargo. La declinación semiótica de esos

[2] Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Clás. Castalia, nº 6, p. 37.

morfemas puede coincidir (en el caso de *llegado* y *olvidado*) o no coincidir (en el caso de *traído, perdido, venido, sentido*) con los sustantivos (*estado* y *cuidado*) que los enmarcan. Además, dentro de los mismos endecasílabos, se dan unos ecos o asonancias que recuerdan las rimas en *-ado* (*me paro, los pasos, me acabo*) o en *-ido* (*camino, conmigo*), sin hablar de las manifestaciones de la figura etimológica por medio de variaciones o repeticiones (*por dó, por do, por do*; *a mayor mal, a tanto mal*; *me acabo, acabar*).

Ahora bien, aparece nítidamente en este soneto garcilasiano, la relación semántica que vincula al léxico con los significantes de tipo gramatical, aquí con los participios pasados. Bien se sabe que el participio pasado de los verbos o, mejor dicho, la morfología de los participios pasados, indica que se ha cumplido totalmente el proceso declarado por el verbo. Alcanzada la plenitud y perfección del proceso, se queda el actor del proceso totalmente pasivo. Desde el presente, el pasado o el futuro (no representado en el soneto), declarados por medio de verbos auxiliares (*me* ***han*** *traído,* ***anduve*** *perdido,* ***estó*** *olvidado,* ***he*** *venido,* ***he*** *sentido*), no puede el actor definitivamente pasivo de los procesos caducados sino contemplar lingüísticamente el resultado actual de su actividad pretérita. Pues bien, por medio del léxico y más precisamente por medio de participios pasados lexicalizados, es como pone de relieve el soneto el valor semántico de esos significantes gramaticales que son los participios:

> Cuando me paro a contemplar mi estado
> .....
> ver acabar conmigo mi cuidado.

Reactivada por la presencia de seis participios utilizados en la sintaxis perifrástica de los pretéritos perfectos se remotiva la etimología de los sustantivos post-verbales *estado* y *cuidado*, participios pasados, también ellos, pero excluídos del plano verbal, en el que conservaban algún dejo de su aptitud a declarar un proceso, para no poder evocar sino la sustancia irremediablemente cristalizada e inmovilizada del resultado de una operación acabada.

Consiste pues la perfección del soneto garcilasiano en haber «dicho» y «actuado» por medio de significantes verbales y lexemas post-verbales todo lo que implica, en el sistema del verbo, la forma-participio. Aquí se puede apreciar la «genialidad» (la palabra no es mía y la comentaré a continuación) de la escritura garcilasiana: verter a la expresión de la queja de amor la honda y sutil exploración del sistema del verbo y del sistema del nombre. En cuanto a los tercetos, cuya función podría asemejarse a la del verbo auxiliar conjugable en cualquier tiempo y modo, les toca volver a inyectarles al «estado» y al «cuidado» nueva dinámica y operatividad, integrándolos en una perspectiva temporal futura, como si el proceso de realización y acabamiento de las operaciones verbales y vitales, volviera a cumplirse para desembocar otra vez en el estancamiento de los cuartetos:

> Yo acabaré, que me entregué sin arte
> a quien sabrá perderme y acabarme
> si quisiere, y aún sabrá querello,

que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tan de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

LAS MEMORIAS TRISTES DE LOS PRETÉRITOS

En su *Introducción* a la edición (Castalia, 1972) de las *Poesías castellanas completas* de Garcilaso repara Elías Rivers (p. 19) en las rimas de los tercetos del *Soneto X*:

> Las fuertes rimas de los tercetos quizá nos recuerden los antiguos juegos conceptistas, pero desembocan de una manera genial en el adjetivo «tristes» que hace un contraste relevante con el machaqueo de las formas verbales.

En esos tercetos, en efecto, el sistema de las rimas yuxtapone el adjetivo *tristes* y un paradigma de cinco verbos, pertenecientes a la primera y a la segunda conjugación, conjugados todos ellos en pretérito indefinido. Consuena pues, perfecta o imperfectamente, el adjetivo con un solo y mismo tiempo verbal, rimando también, en identidad acústica total, con las desinencias de la segunda persona del plural de los verbos en *-er* o del verbo *dar:*

Pues en una hora junto me *llevastes*
todo el bien que por términos me *distes*,
lleváme junto el mal que me *dejastes*;

si no, sospecharé que me *pusistes*
en tantos bienes porque *deseastes*
verme morir entre *memorias tristes*.

Yo propondría considerar aquí la estrategia de las consonancias como sistema complejo de rimas acústicas, semánticas y estructurales (es decir que remiten a sistemas lingüísticos). En efecto, además de rimar fónicamente *me llevastes*, *me dejastes* y *deseastes*, se pueden observar consonancias de tipo semántico entre los tres verbos: consuenan *me llevastes* y *me dejastes* por analogía de repugnancia, mientras que *deseastes* nombra el motor exclusivo de ese vaivén entre el no consentir y el consentir, el arrebatársele algo al Yo lírico y el concedérselo. Sabiendo que ese algo viene nombrado por los significantes antitéticos *el bien* y *el mal*, bien se ve cómo se anula la tensión semántica creada por los opuestos *me llevastes / todo el bien* y *el mal / que me dejastes*, desembocando tensiones y dinámicas contrarias en el único *deseastes*.

En cuanto a la «genial» aparición del adjetivo *tristes* al final del soneto, tan finamente intuida por Elías Rivers, diría yo que el sintagma *memorias tristes* es el significante nominal definitorio de todo cuanto implican las desinencias *-astes*, *-istes*, de los pretéritos indefinidos citados. Un rasgo del aoristo español consiste en poder evocar,

según el contexto, un «ante-presente » (en palabras de Andrés Bello)[3] «al que el presente se halla adosado» (en palabras de Mauricio Molho)[4], o sea la imagen de un proceso que, habiendo progresado en dirección del futuro, se percibe como totalmente acabado en la inmanencia del pasado.

El presente que, en el soneto de Garcilaso viene adosado a los aoristos o pretéritos de los tercetos, se encuentra en el primer cuarteto:

> ¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
> dulces y alegres cuando Dios quería,
> *juntas estáis en la memoria mía*
> y con ella en mi muerte conjuradas!

Es pues la memoria el receptáculo actual de las dulces prendas, mal halladas por el poeta o halladas por su mal: al final del soneto, se mentarán las *memorias tristes*, o sea el mismo contenido del continente también llamado *memoria*, no distinguiéndose una de otras sino por la marca del singular o del plural. En los tercetos se evoca el devenir de las dulces prendas, sometidas al deseo de un Vos, tan inactual como despiadado, deseo que se manifiesta en la doble tensión ya evocada de un dar y tomar aplicados al bien y al mal. Implican a su vez las desinencias de aoristo, referidas al Vos todopoderoso, una actividad viva, recluída en la inactualidad del pasado y que, mientras se nombra y se evoca, crea la ilusión de una presencia actual, efectiva, cinco veces repetida, como para conjurar su definitiva y real inactualidad. Se suele afirmar que el imperfecto es el tiempo del recuerdo: es preferible concebirlo como tiempo adecuado a la retórica del recuerdo. En cambio, resulta interesante plantear el problema de una posible analogía entre la estructura del recuerdo y la estructura del proceso verbal declarado por el aoristo. Ambos re-presentan al vivo un acontecimiento pretérito; restituyen ambos a operaciones, seres y objetos inactuales, ausentes, la dinámica viva del desarrollarse en dirección del presente o la apariencia de la presencia real y efectiva. Al extinguirse aoristo y recuerdo, en la linealidad del discurso el primero, en la fluencia del intra-psiquismo el segundo, se disuelven totalmente, no dejando en los receptáculos de la memoria del discurso o del psiquismo, sino las huellas inasibles de la ilusión de vida, esas *memorias tristes* que nombra el soneto en el mismo momento en que se extingue. No me parece casual, pues, que consuene el último sintagma del poema con el paradigma de las desinencias evocadas, y tanto menos cuanto que el pretérito indefinido concierne al Vos, siempre ausente y siempre re-presentado por la ilusoria presencia del lenguaje. Por eso, no vacilo en definir las *memorias tristes* como sinónimo poético garcilasiano (y parónimo) del aoristo conjugado en Vos, consistiendo aquí la «genialidad» del soneto no sólo en haber intuido sino en haber inventado literalmente la profunda identidad semántica y estructural del recuerdo y del aoristo, tristes ambos en la manifestación del afán de construcción de una ilusión de vida irremediablemente pretérita.

---

[3] Andrés Bello, *Gramática de la lengua castellana*, Sopena, 1964.

[4] Mauricio Molho, *Sistemática del verbo español (Aspectos, modos, tiempos)*, Gredos, Madrid, 1975 (2 vols.).

Correlativamente, al tener en cuenta el hecho de que el imperfecto sólo permite visualizar la decadencia del proceso verbal o, dicho de otro modo, la fracción ya devenida del proceso, dejando su conclusión indefinidamente postpuesta, cobra particular relevancia la consonancia de las desinencias del imperfecto de los verbos *-er* e *-ir* con el posesivo *mía* (que le permite a cualquier sustancia nominal integrar el campo nocional del Yo) y con el sustantivo *día* (que nombra el espacio temporal en que se da o se anula tal integración). La consonancia semántica y lingüística trasciende la mera consonancia acústica, haciendo de *mía* y *día* «sinónimos» garcilasianos de todas las desinencias del imperfecto español[5].

En el *Soneto X*, el sustantivo *día* y el imperfecto *me vía* ven borrada por el contexto la impresión común de permanencia, aun efímera, del espacio temporal o de la operación verbal:

> ¿Quién me dijera, cuando las pasadas
> horas qu'en tanto bien por vos me vía,
> que me habíades de ser en algún día
> con tan grave dolor representadas?

y cabría citar también el *Soneto XXVI*, por establecerse en él una equivalencia entre la provisional permanencia del proceso en imperfecto, la ilusoria expectación del espacio del día, la felicidad fugaz y engañosa del bien cuando se aplica a *cosa mía:*

> Echado está por tierra el fundamento
> que mi vivir cansado sostenía.
> ¡Oh cuánto bien s'acaba en solo un día!
> ¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento!
>
> ¡Oh cuán ocioso está mi pensamiento
> cuando se ocupa en bien de cosa mía!

Tan breve análisis no me permite concluir. Lo único que puedo decir para cerrarlo es que me hace falta demostrar que otros paradigmas de consonancias merecerían un estudio detenido y preciso: la serie *f-uerte*, *s-uerte*, *m-uerte*, por ejemplo, funciona como verdadera declinación morfológica de la consonante inicial que le da peso y sentido diferente a un sufijo común en *-uerte*; de la misma manera, la serie *des-truyo*, *des-varío* invierte la rima, desplazándola al principio de las palabras, abiertas por el mismo prefijo privativo; y no puede considerarse inmotivada la consonancia entre significantes como: *fantasía*, *mía*, *porfía*, *día* etc.

Me contentaré con haber explorado, de modo parcial e insuficiente pero sugestivo, la motivación profunda de las rimas sonetiles de Garcilaso así como la motivación lingüística del significante en general.

---

[5] Ver, de próxima aparición mi estudio «La pensée par la rime dans la poésie d'Antonio Machado. La déclinaison *-ío/ía*» in *Les Langues néo-latines. Numéro spécial: Pour Patrice Bonhomme*, avril 1994.

BIBLIOGRAFÍA

Bello, A., *Gramática de la lengua castellana.* Buenos-Aires, Ed. Sopena, 1964.

Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers. Madrid, Clás. Castalia, 1972.

Ly, N., «La pensée par la rime dans la poésie d'Antonio Machado. La déclinaison *-ío / -ía*», en *Les Langues néo-latines, Numéro spécial: Pour Patrice Bonhomme*, avril 1994.

Molho, M., *Sistemática del verbo español*, Madrid, Gredos, 1975, 2 vols.

Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale,* Paris, Payot, 1967.

Don Luis de Vargas Manrique (1566-1591?) y su círculo de amigos en torno al romancero nuevo

Abraham Madroñal Durán
Instituto de Lexicografía. Real Academia Española

La figura del personaje que sirve de título a esta intervención pertenece a un poeta de nuestro Siglo de Oro cuyo estudio parece necesario no por el simple interés arqueológico, que como cualquier personaje de aquella época lo tiene también para nosotros, sino porque tanto sus circunstancias vitales como su obra tienen una importancia singular en la época que tratamos. Su estudio, aún en curso, se enmarca dentro de la poesía toledana del Siglo de Oro, que se inicia con Garcilaso y termina con Medinilla, dos poetas muertos en la flor de la edad como el propio Vargas.

Don Luis de Vargas fue amigo entrañable, y puede que algo más, entre otros de tres autores fundamentales: Góngora, Lope y Cervantes. Los tres le dedicaron versos de alabanza, los tres convivieron con él y crearon junto a él. Con la mención de algún otro nombre destacado —tal es el caso de Liñán o Vivar— nuestro poeta y sus ilustres amigos destacaron en el panorama de las letras por crear lo que todos conocemos como el Romancero nuevo, género en el que se le puede considerar uno de los cultivadores a la misma altura que Lope, Góngora, Liñán, Salinas, Vivar, etc. Su nombre, junto con el de Lope y Liñán, formaba el trío principal en este romancero nuevo o artístico[1].

Hijo nada menos que del Secretario para asuntos de Italia de Felipe II, don Diego de Vargas, y de su segunda mujer, doña Ana Manrique de Buitrón, emparentada con las mejores familias de la urbe toledana como eran los Condes de Fuensalida y los de Mora (de tan magníficas resonancias culturales), nació don Luis en un magnífico palacio en

[1] Riselo, Belardo y Lisardo, es decir, Liñán, Lope y Vargas, aparecen mencionados en varias recopilaciones de romances, como por ejemplo en la *Sexta parte de la Flor de romances* recopilada por Pedro de Flores, Toledo, 1594. Otra referencia en el *Romancero general* citado por Entrambasaguas en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, 1958, III, pp. 422-23.

Toledo en 1566. Tuvo —que sepamos— dos hermanos: Isabel, nacida en 1570, luego casada con el Conde de Siruela en 1585 (Lope la menciona en *La Dorotea*), y don Antonio, nacido en 1573, que heredaría su mayorazgo[2].

El joven Vargas nació destinado a las armas y se educó con los preceptores propios de su estado en Toledo y Madrid; seguramente uno de ellos fue el famoso Luis Hurtado de Toledo (1523-1590), según habían indicado ya Cotarelo[3] y Rodríguez-Moñino[4]. La relación entre ambos escritores fue en verdad muy fecunda, y parece probable que don Luis fuese discípulo del autor o editor de tanta obra curiosa entre las que se encuentran el *Palmerín de Inglaterra* (1547-48), la *Comedia de Preteo y Tibaldo*, las *Cortes de la muerte* y otras; esta relación se pone de manifiesto especialmente en *Las trescientas* (1582), obra manuscrita que Hurtado pensaba editar y que dedicaba a doña Ana Manrique, señora de las villas de la Torre y el Prado, la madre de nuestro poeta[5].

Precisamente esta obra surgió porque Hurtado se halló «presente a vna eloquentíssima oración que mi señor don Luis de Vargas, primogénito de v[uest]ra s[eñorí]a, con voz sonora y dulcíssima rectórica recitó en defensa de ill[ustre]s mugeres»[6].

Pero donde más directamente se ve la relación de Hurtado y don Luis es en *El teatro pastoril en la ribera del Tajo edificado*, narración pastoril en clave, incluida en *Las trescientas*[7]. La descripción de don Luis de Vargas en esta obra no puede ser más interesante:

> Tenía esta hermosa pastora Ysmenia vn hermano, llamado el pastor Lucindo, de tanto valor, saber y gallardía que demás de ser mayoral de muy rico ganado y muy estimado en toda la serranía era habilíssimo en notables primores, que entre todos los pastores vsauan y tenían por exercicios en la música, baile y carrera [...]. A este pastor Lucindo tenía Lusardo particular amor y respeto, communicándole algunos pastoriles instrumentos en que Lusardo se deleitaua, a lo qual Lucindo era tan agradecido que ya eran mayores las prendas que le hauía lleuado a Lusardo del alma.[8]

---

[2] Para todos los datos biográficos, consúltese nuestro trabajo «Don Luis de Vargas (1566-1591?), creador del Romancero nuevo», en *Encuentros 1993. Anuario de poemas, ponencias y comunicaciones* de la Academia Iberoamericana de Poesía, Madrid, 1993, pp. 139 a 159. En ese lugar se reproducen los documentos sobre los que apoyamos nuestras afirmaciones y recogemos un índice completo de primeros versos de D. Luis de Vargas.

[3] *Obras de Lope de Vega*. Nueva ed. de la RAE, Madrid, 1917, III, p. IX.

[4] «El poeta Luis Hurtado de Toledo (1510-c. 1598)», en *Relieves de erudición (Del Amadís a Goya)*, Valencia, Castalia, 1959, p. 164. Moñino hace una breve semblanza de don Luis (al que llama «hijo único y sucesor de la casa») y da la relación de algunas poesías en preliminares de libros, «la más antigua», según él, de 1584 (p. 162).

[5] Para todo lo relacionado con Hurtado es muy útil y esclarecedor el libro de Antonio Blancho Sánchez, *Entre Fray Luis y Quevedo. En busca de Francisco de la Torre*, Salamanca, 1982, pp. 227-33.

[6] Luis Hurtado, *Las trescientas*, ms. de 1582 que se conserva en la Biblioteca de Santiago de Compostela, f. 2.

[7] *Op. cit.*, ff. 75 a 90.

[8] *Op. cit.*, ff. 75v° y 76.

Parece evidente que Luis Hurtado de Toledo influyó en el ánimo de don Luis de Vargas y le inclinó hacia la literatura. Es justamente en esta obra, en 1582, cuando don Luis de Vargas escribe su primer poema, dedicado a Hurtado. Este mismo nos dirá que el palacio del joven se convirtió en una especie de Academia literaria, donde don Luis trataba con otros pastores «en cosas de letras y obras del entendimiento» (f. 84v°) y con otros artistas como «uno de los más famosos pintores que entre los pastores de muchas naciones se hallaba» (f. 85v°), clara alusión al Greco, presente en Toledo por aquellos años y que casi siempre que pinta la ciudad hace asomar en sus lienzos el palacio de los Vargas.

Hurtado de Toledo volverá a tratar de don Luis en su *Sponsalia de amor y sabiduría*[9]. Dirigida, precisamente, a don Luis. En esta obra se trata simbólicamente el matrimonio de nuestro personaje, porque —según Hurtado— su madre estaba «temerosa de su diario por ser tan atrevido» (f. 185v°). Se pide que la esposa sea natural de Toledo y cuando ya se encuentra la candidata idónea, aparece la Discordia intentando oponerse al enlace argumentando que ya está comprometido. Sabemos que se ha especulado con la posibilidad de que don Luis de Vargas pudiera haber sido amante entre otras mujeres de la famosa Elena Osorio, la Filis de Lope, antes de que el mismo Fénix lo fuera (según Entrambasaguas antes del año 1583)[10].

El caso es que hasta 1582 por lo menos debió de habitar su palacio de Toledo; pero a partir de esa fecha probablemente se traslada a Madrid, pues en 1584, año crucial para los poetas que forman su generación, se halla formando parte del núcleo poético constituido por nombres como Lope de Vega, Pero Liñán de Riaza, Juan Rufo, Miguel de Cervantes y otros, y como tal contribuye con sus versos a ilustrar los preliminares de obras como *La Austriada* (1584) o *La Galatea* (1585). No nos cabe duda de que debió de participar en alguna Academia literaria, pues entre los cuadros que se inventarian a la muerte de su hermano y heredero en el mayorazgo hay «un rretrato de academia de poetas en q[ue] está el señor don Luis y otros»[11]. Sabemos que la Imitatoria y la de los «humildes de Villamanta» abrían sus puertas por aquellos años en la corte[12] y no sería de extrañar que el joven Vargas participara con sus amigos en alguna de ellas, más probablemente en la primera, a la que se cree que pertenecieron también Cervantes y Lupercio Argensola. Y, puesto que Rufo dice de ella que su presidente «aunque era muchacho, era rico y principal, y siendo con esto poeta y de buen ingenio, acariciaba con liberalidad y cortesía a los hombres de aquella profesión»[13], quizá podríamos conjeturar que fue nuestro don Luis (a sus dieciocho o veinte años) presidente de tal Academia, pues se supone que el

---

9 Incluida al final de *Las trescientas*, f. 185 a 200.

10 J. Entrambasaguas: «Cartas poéticas de Lope de Vega y Liñán de Riaza», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, 1958, III, p. 422 nota. El citado crítico se fundamenta en unos versos del romance «¿De qué sirve hermosa Lisis?» para atribuirlo a don Luis de Vargas y no a Lope, como se había venido haciendo. Véase «Acerca del autor del romance "¿De qué sirve, hermosa Lisis?"», en *ibid.*, pp. 611-18.

11 Avo. Hist. Prot. Madrid, nº 2015, libro 1°, f. 296.

12 Véase Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, 1963, pp. 28-29.

13 J. Rufo, *Las seiscientas apotegmas*, ed., pról. y notas de Alberto Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 16. La fecha de la citada Academia se ha calculado cercana a 1586. Véase J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961, p. 26.

citado cenáculo empezó en 1586 y no cumplió el año porque su presidente desapareció (y sabemos positivamente que don Luis se hallaba en Italia en 1587, mientras Felipe II asistía desde su palacio de Toledo al traslado del cuerpo de Santa Leocadia)[14].

Don Luis, además de académico, fue mecenas de algunos artistas, quizá desde su época toledana. Una curiosa carta que le dirige el 19 de diciembre de 1586 el carmelita Juan Vanegas, el cual llevaba preso en Argel desde 1582 y sufriría martirio en 1588, le suplica que reciba una obra suya, como aficionado que era a cosa de poetas, e, indirectamente, que se haga cargo de su libertad[15].

A finales de 1587 se encuentra nuevamente en Madrid y es parte importante en el famoso proceso contra Lope. Es entonces cuando declara casi con orgullo ante el romance difamatorio contra Elena Osorio que «es del estilo de quatro o cinco que solos lo podrán hacer: que podrá ser de Liñán, y no está aquí, y de Cervantes, y no está aquí, pues mío no es, puede ser de Vivar o de Lope de Vega»[16]. También en esa ocasión declara Lope que escribía comedias por su gusto, como don Miguel Rebellas y otros jóvenes de buena familia.

Ese plantel de nombres, junto con los andaluces Góngora y Salinas, configuran lo más granado de la nueva tendencia romanceril. Nos consta que don Luis de Góngora también se relacionó con el grupo madrileño y singularmente con don Luis de Vargas, pues le dedica el famoso soneto «Tú cuyo ilustre en una y otra almena», donde le anima a sustituir a Garcilaso en el cultivo del verso elevado y del asunto pastoril[17]. Dicho soneto se escribió en 1588 según el ms. Chacón, y antes debió de conocerlo don Luis de Góngora, por lo menos antes de que partiera Vargas hacia Inglaterra, porque —deseoso de gloria— también tomó parte en el desastre de la Invencible junto con otros jóvenes aventureros como don Félix Arias Girón y, por supuesto, Lope de Vega[18]. Justo a ese momento o a un momento similar pertenecen las composiciones de don Luis que revelan un fervor patriótico que le lleva a componer versos como los que siguen:

> Ea, pues, madre España, alarma, alarma.
> Pon en orden tus fuertes españoles,
> acicala sus armas, porque alumbren
> de hoy más el mundo innumerables soles [...]
> Hijos, alarma, alarma,
> mira que ultrajan vuestra madre honrada.[19]

---

[14] Esteban de Garibay, *Memorias*, pról. de Pascual de Gayangos, Madrid, 1854, pp. 614-15.

[15] *[Documentos varios concernientes a los carmelitas descalzos]*. Ms. 2711 de la B.N. de Madrid, letra de los siglos XVI-XVII, f. 326. El documento que citamos en una «Copia de una carta de fray Ju[an] Venegas, sacada de su original, escrita en Argel a don Luis Manrrique, señor de La Torre».

[16] A. Tomillo y C. Pérez Pastor, *Proceso a Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1901, p. 41.

[17] Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed., introd. y notas de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Clásicos Castalia, 1978, 3ª ed., p. 57.

[18] A. Herrera, *Historia del mundo en tiempos de Felipe II*, Madrid, 1612, III, f. 97a. También C. Fernández Duro, *La Armada Invencible*, Madrid, 1885, II, p. 68.

[19] En su composición *A la guerra*, ms. 4141 de la BNM, f. 371.

Según nuestras conjeturas fue hecho prisionero, pero se hallaba en Madrid otra vez en 1589, ya con poco tiempo vital, lo justo para componer el único libro que nos ha llegado, *Christiados*, poemario religioso que evidencia un tono desengañado y de crisis moral en su autor. Todavía nos llegará alguna noticia suya del año siguiente, 1590, pero después de esa fecha no volvemos a encontrar datos que lo presenten como vivo. El que no lo mencione su amigo Espinel en sus *Varias rimas* (1591) y la alusión de Lope que lo presenta como ahogado ya en un romance de hacia 1591 precisamente[20] nos hace conjeturar que ése fue el año de su muerte, cerca de Italia, quizá cumpliendo con su profesión de militar, aunque Lope en el *Laurel de Apolo* añadió un poco de literatura al decir que fue la causa un desengaño amoroso[21]. Esta fecha no deja de ser importante pues nos permite fechar *ad quem* por lo menos dos sonetos que le dedica Lope y como posteriores a ella, los romances en que aluden a la muerte de Lisardo.

Así dejó de existir un mancebo ilustre y desdichado y un poeta también, conocido por antonomasia como «Lisardo»[22]. Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que casi siempre que se menciona este seudónimo entre las fechas de vida de don Luis se refiere a él. Lisardo compone, junto con Belardo y Riselo, es decir Lope y Liñán, el trío de la fama en el romancero pastoril. No se cansan de recordarlo los editores de las *Flores de romances*; así Pedro de Flores escribe:

> Junté en nombre de Riselo,
> de Lisardo y de Belardo
> mil vocablos pastoriles.[23]

Otro romance de autoría incierta repite, aún más rotundamente, incorporando también a Góngora:

> Quiso Riselo a Narcisa
> Y Liseo quiso a Lisis,
> que después por otro nombre
> Belardo la llamó Filis:
> aquestos tres de la fama
> que tantos versos escriben
> y el pantuflo cordobés
> que tanto celebra a Nise.[24]

---

[20] Además de González Palencia en su ed. del *Romancero general*, también Antonio Carreño en su ed. de la *Poesía selecta* de Lope, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 181-85.

[21] *Obras no dramáticas*. BAE, XXXVIII, Madrid, 1918, p. 201b.

[22] Para todas estas cuestiones que el nombre de Lisardo despierta y para relacionarlo con los diferentes poetas que lo utilizaron es muy útil la edición de C. E. Anibal de *El arpa de David* de Mira de Amescua, Columbus, Ohio, 1925. Especialmente interesante en lo que se refiere a la parte segunda dedicada explícitamente a su seudónimo «Lisardo».

[23] En A. Castro y H. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 63 y nota.

[24] J. Entrambasaguas, «Cartas poéticas...», cit.

Por si fuera poco, remacha un romancista famoso, Lasso de la Vega, añadiéndose él mismo y quizá el duque de Alba. Lasso de la Vega recuerda que el lugar de reunión era en la ribera del Alberche, junto a las «famosas ruinas de Alhamín»[25], es decir, justo en el territorio del que era señor don Luis de Vargas, cuando Lope deambulaba por la provincia de Toledo. Todavía hoy es fama que Lope estuvo en la villa toledana de La Torre de Esteban Hambrán, precisamente en la casa palacio del joven Vargas.

Don Luis colaboró intensamente con los libros de amigos que por aquellas fechas fueron publicando: López Maldonado, Lasso de la Vega, Jerónimo de Huerta, el propio Cervantes, obtuvieron versos de alabanza, pero si por algo don Luis merece nuestro recuerdo es por haber contribuido a crear lo que se ha dado en llamar el Romancero nuevo o artístico. Porque don Luis de Vargas se vincula con ese grupo de jóvenes y menos jóvenes que en la década de 1580-90 imprimen un nuevo rumbo a la poesía española por la creación de esta corriente. Lope de Vega los menciona en la *Dorotea* y entre Cervantes, Vivar, Rufo o Liñán, cita a nuestro poeta. Ya don Ramón Menéndez Pidal había señalado que entre los principales romancistas en torno a 1589 estaban don Luis de Vargas y Vivar[26], a pesar de que no se les atribuyera ningún romance en el *Romancero general*[27].

Los temas pastoriles, posteriores a los moriscos y en boga a consecuencia del éxito que habían impuesto las novelas de Montemayor, Gálvez de Montalvo, Cervantes, etc., van a contar entre sus cultivadores a estos poetas que se disfrazan con máscara arcádica. La lectura de Garcilaso y el romancero viejo serán las fuentes para estos poetas que Montesinos ha denominado «Generación de 1580», aunque sus fechas de nacimiento no permitan quizá considerarlos como bloque homogéneo, según Antonio Carreño[28]. Este mismo autor ha considerado el año 1589 como clave para los autores de este renuevo romanceril; en su nómina caben Lope, Liñán y Vargas, y también Góngora, Salinas, Cervantes, Vivar, Lasso de la Vega, Arias Girón y otros, si bien los poetas que difunden

---

[25] Citamos por la ed. de Eugenio Mele y Á. González Palencia, *Manojuelo de romances*, Madrid, SAETA, 1942, pp. 151-52.

[26] Del repentista Juan Bautista de Bivar o Vivar, podemos añadir que tuvo relación con Toledo, a ello nos lleva la lectura de su largo poema titulado *Burlas de Viuar* (*RHi*, 1902, pp. 282-85). Foulché da cuenta, en *ibid.*, XLV, 1919, pp. 548 y 591, de otros dos poemas. Parece que utilizó la máscara arcádica de Vireno, según aporta el romance «Aquestas secretas selvas». Más textos en el ms. 17557 de la B.N. de Madrid, f. 90 y en un *Cancionero sevillano*, ms., nº XIV, f. 284 y vº. (A. Rodríguez-Moñino y M. Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de la HS of A.* Se le atribuyen en el índice tres glosas más.) Otra glosa suya en el conocido *Cartapacio de Penagos*, f. 156. Y otra, de repente, se halla en el *Cancionero* recopilado por D. Manuel de Faria, dedicado al Conde de Haro en 1666, ms. 3992 de la B. N. de Madrid, f. 96 y vº. Por lo menos tres romances se le atribuyen en el *Ramillete de flores* recopilado por Pedro de Flores en Lisboa, 1593 (ff. 32, 33 y 38vº). En el *Jardín diuino hecho en el año de Xpo. de 1604* de Juan de Varayz y Vera, ms. 4154 de la B.N., aparece el poema que figura también en los preliminares de *La Conversión de la Magdalena* de Malón de Chaide y en la de Juan Bru de la Madalena, *Obras espirituales de diversos...en el día y fiesta de Santa María Madalena*, Roma, 1591, ff. 68 a 71. Igualmente en el libro de Miguel de Luna, *La verdadera historia del rey don Rodrigo*, Granada, 1592, figuran unas redondillas suyas. Se conserva además una loa sacramental suya (S. Arata: *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, 1989, p. 61).

[27] *Romancero hispánico*, Madrid, 1953, II, pp. 119 y ss.

[28] *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979, p. 17.

la nueva manera, la del romance cantado con sus estribillos y sus temas típicos, son los primeros, según aclara Montesinos[29].

Varios lugares tienen valor simbólico en esta labor de creación del Romancero nuevo y suelen tener relación con las andanzas vitales de Lope: Madrid, hasta 1587, Toledo probablemente en 1587-88 y 1590, Valencia, Alba de Tormes (desde 1592); todos aparecerán repetidamente aludidos en los romances que se creen. Parece, no obstante, que la vinculación entre Lope, Liñán y don Luis de Vargas fue más estrecha y tuvo como marco la ciudad del Tajo; así lo recuerda la *Sexta parte de Flor de romances* recopilada por Pedro de Flores e impresa, precisamente, en Toledo en 1594, como hemos reproducido. Conviene recordar que por los años de 1588-90, los de mayor apogeo romanceril, Lope, Liñán y Vargas pueden estar en Toledo y hasta Góngora, pues de él dice Vicente Espinel en sus *Diversas rimas* (1591) que es un ingenio que «el Betis cría y engrandece el Tajo»[30].

No obstante, y a pesar de esta nombradía, muy pocas composiciones aparecen a nombre de nuestro escritor en los manuscritos que hemos consultado. Entrambasaguas le atribuyó el romance que comienza «¿De qué sirve, hermosa Lisis?», copiado a nombre de Lope en el contemporáneo y autorizado *Cartapacio* de Penagos de la Biblioteca de Palacio, basándose en que Lisis (después Filis, para Belardo) era Elena Osorio y pudo ser amante de nuestro poeta antes que del Fénix, hacia 1583[31]. Es posible que tal composición sea de don Luis, pero no olvidemos que el nombre de Liseo es frecuente en el romancero y aunque también corresponde al de Lisardo (es decir a Luis, según carta de Lope al duque de Sessa) bien podría ser de otro amante poeta.

Atribuciones erróneas

Sabida es la problemática que existe a la hora de atribuir romances anónimos a sus verdaderos autores; poco a poco vamos descubriendo que textos que pasaban por ser obra segura de tal poeta pudieran pertenecer a otro (no hace falta recordar lo ocurrido con algunos romances de Salinas, largo tiempo adjudicados a otros poetas). Así pues, en cuanto a los romances que pueden corresponderle entre los publicados en el *Romancero general* hemos de decir que tenemos que movernos en el campo de las suposiciones, porque no hay atribuciones seguras a don Luis de Vargas. Los romances «En tanto, hermosa enemiga», «Sentóse un libre arroyuelo», «Entre estas aguas turbias» y «Por las puertas del estío» tienen relación con Lisardo y aparecen recogidos por Arias Pérez en la *Primavera y flor* de Madrid 1621 (el segundo de ellos en la ed. de Madrid, 1641), pero son muy tardíos para que el seudónimo siga correspondiendo a nuestro escritor y tal vez pueden atribuirse a otro poeta así denominado como el propio conde de Saldaña que cita Montesinos[32].

---

29 «Algunos problemas del Romancero nuevo», en *Romance Philology*, VI, 1952-53, pp. 231-47.

30 V. Espinel, *Diversas rimas* (1591), en especial «La casa de la Memoria».

31 *Cf. supra.*

32 *Primavera y flor de los mejores romances...* por el licenciado Arias Pérez, Reimpreso directamente de la primera ed. con un estudio prelim, de José F. Montesinos, Valencia, Castalia, 1954.

Los tercetos que se inician «El pastor más humilde de este valle», firmados por Lisardo en el ms. 2856 de la BN, y que publica Hill, bien pudieran pertenecer a nuestro poeta, aunque en una lista en el último folio del tal manuscrito se atribuye el seudónimo a un tal Jiménez, que quizá se corresponda con las iniciales R.X.O.[33]

Otros tres romances que hipotéticamente le atribuye Montesinos, según nota equivocada de Carreño, son en realidad de Vivar, como bien señalaba aquel ilustre lopista[34].

Textos atribuibles

Sin embargo, este mismo autor ha sugerido la posibilidad de considerar a don Luis de Vargas como autor del famoso romance atribuido a Lope que se inicia «Cantuesos y tomillos», donde —en efecto— tiene más protagonismo Lisardo que Belardo-Lope[35]. También el romance atribuido a Lope «Mirando estaba Lisardo» podría ser de don Luis, pues le presenta interpelando a Belardo, que también responde.

En general, los textos en que aparece Lisardo en el *Romancero general* se pueden atribuir tentativamente a nuestro poeta, sobre todo cuando unido a su nombre aparecen menciones como «mayoral», «mancebo ilustre» y otras similares. Sin embargo, no siempre la aparición del nombre tiene que apuntar a nuestro poeta; así en el romance «Tocadas ya del rocío» aparecen Lisardo y Lindonio amigos, pero el poema se publica también en el *Romancero* de Lasso de la Vega, y puede ser obra suya. Menos probables son aquellos textos en que aparecen los nombres de Lucindo o Liseo, que también se dieron a nuestro poeta alguna vez.

Atribuciones seguras

Otros poemas de nuestro autor se hallan desperdigados en manuscritos de diversas bibliotecas. Recientemente ha publicado el profesor Blecua un estudio sobre un manuscrito de la Biblioteca Colombina de Sevilla, códice del siglo XVII en el que figuran muchas poesías de fray Luis y versos de los Argensola, Cervantes, Góngora y, entre otros más, de don Luis de Vargas: son las octavas que se inician «Ciér[r]ase el cielo y el ynvierno cierra» (f. 66v°) y las liras «Oya, pues, con paciencia» (f. 54v°). Son dos composiciones de tono filosófico-moral, dedicada la primera a lamentarse por el tiempo perdido y la segunda *Al sufrimiento en las adversidades*, como reza su título[36]. Pero en ese mismo manuscrito figuran otros poemas, aunque anónimos, que pertenecen también a nuestro poeta, según confirman atribuciones de otros manuscritos diferentes.

---

[33] Ms. 2856 de la B.N. de Madrid, ff. 85 a 87. En este manuscrito se citan otros nombres pastoriles como Lauso, Damón, Clamido, Riselo y Albano. Todos relacionados con Lisardo = Vargas Manrique. Ello nos hace pensar que la persona que en último folio del ms. identificó a Lisardo con Jiménez tal vez se equivocaría.

[34] A. Carreño, *op. cit.*, p. 28. Son los romances que nosotros atribuimos en la nota correspondiente a Vivar.

[35] José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, 1967, p. 259.

[36] J. M. Blecua, «El manuscrito 82/3/39 de la Biblioteca Colombina», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, 1992, III-2, pp. 19-46. Blecua publica íntegros ambos poemas.

Así por ejemplo la canción *Contra la juventud*, que se inicia «De esperanças florida coronada» (f. 62v°), la cual se halla también y atribuida a don Luis de Vargas por el manuscrito 3796 de la Biblioteca Nacional de Madrid[37]. Otro tanto ocurre con la canción *A la guerra*, que comienza «Ya que del son terrible y espantoso» (f. 60), atribuida a nuestro poeta en el manuscrito 4141 de la misma Biblioteca Nacional. De la misma forma pudiera ser que algún otro poema de estos perteneciera a don Luis, si bien no nos ha sido posible documentar más de los reseñados.

Aparte de estos textos, hemos encontrado otros poemas atribuidos a nuestro autor; así por ejemplo el único romance atribuido expresamente a don Luis, el que se inicia «Todos estamos acá», del manuscrito 973 de la Biblioteca de Palacio[38], que viene a presentar otra vertiente poética de nuestro escritor, la humorística, pues se trata de un romance rústico, villanesco (firmado por Luis de Encinas), y quizá lo más logrado de la pluma de nuestro poeta, experto como Liñán, Lope o Vivar en este tipo de romances:

Dicen agora que iremos
a no sé qué baterías
donde se han de matar moros
más que pulgas en camisa,
otros q[ue] a las Inglaterras,
unas tierras allá ricas
adonde dicen que empredran
las calles con pedrerías.
Yo pienso, par Dios, venir
que no me conosca Gila
y no casarme en un mes
si lo pide de rodillas.[39]

Aparte de estas composiciones sueltas, don Luis de Vargas es autor de un librito de versos que tituló *Christiados o libro de los hechos de Christo*[40]. Como indicaba su aprobante, el jesuita Pedro Fernández, se trata de «la vida santíssima de Iesu Christo, nuestro Señor, en verso bien medido, sonoro, grave y discreto». Don Luis lo dedica al mismísimo Cristo con un soneto-prólogo (f. 3) y en otro soneto-dedicatoria «al lector» recomienda la dedicación a asuntos tan altos como los que trata su libro. Ésta es una pequeña historia en verso (en sonetos) del mundo, desde su creación, pasando por el pecado de Adán o el Diluvio, hasta el nacimiento, vida y muerte de Cristo, para acabar

---

[37] *A la juuentud*, de don Luis de Bargas, ff. 346v°-47v°.

[38] Se trata de un códice recopilado en tierras salmantinas en la década de 1580, ff. 413-413v°. Debemos tal noticia a nuestro querido amigo Antonio Carreira, al que desde aquí agradecemos su generosidad.

[39] Bibl. Palacio, ms. 973, cit., f. 413.

[40] *Christiados,/ o libro de los hechos/ de Christo./* Compvesto/ por don Luys de Vargas/ Manrique./Dirigido a Cristo/ [Grabadito que representa a Cristo crucificado] En Madrid/ En casa de Pedro Madrigal/ Año. M.D. LXXXIX. 50 ff.+ 3 hs. de Tabla. Suma del privilegio fechada en 22 de octubre de 1588 (f. 2). Aprobación de Pedro Fernández, 4 de octubre (f. 2v°). Consta de 55 Sonetos (hasta el f. 30) y 8 Canciones(hasta el f. 50v°). El libro se halla en el British Museum.

con sendos sonetos dedicados a la muerte y al Juicio final. Mantienen los sonetos ese tono algo pesimista y conceptuoso de las canciones y poemas que hemos venido señalando.

Don Luis escribe después de los sonetos sus canciones, dedicadas a la Virgen, a figuras como la Magdalena o San Laurencio y otras a asuntos puntuales como «a un misacantano», «a la eleción del Pontífice Sixto quinto» o «a la professión de fray Pedro de Padilla», su amigo, hecho que ocurrió en 1585.

No se revela don Luis, según nuestro modo de ver, como un gran poeta, a pesar de lo que señala su amigo el jesuita aprobante. Notamos cierta rudeza en su verso, quizá también por lo difícil de sujetar su ingenio a este pie forzado que es componer una historia en verso del mundo según la religión cristiana. Tampoco las canciones denotan mejor aptitud para el verso; no obstante, hay momentos relativamente logrados, igual que hay poemas de marcado tono autobiográfico muy interesantes, tal el soneto que se dedica a la «conversión del pecador», que discurre en el mismo tono pesimista y desengañado de muchas de las composiciones de don Luis de Vargas y puede ser uno de sus poemas más felices. Su tono no puede ser más pesimista y su final parece premonitorio, en boca de un poeta que tenía la muerte muy cerca:

> Pésame a mí, que tarde lo he mirado,
> cuando en la flor de juuentud presumo,
> que ya en la siesta inclina la cabeça.
> Confieso mi ignorancia y que he buscado,
> siendo veneno, sueño, niebla y humo,
> honra, poder, contentos y riqueza.[41]

[41] *Christiados*, f. 28v°.

Un dato para la revisión cronológica del romancero de Quevedo

Remedios Morales Raya
Universidad de Granada

El gusto de don Francisco de Quevedo por los romances perduró a lo largo de toda su vida. Ejerció el arte de su composición de forma casi ininterrumpida desde los años jóvenes de estudiante hasta su reclusión en el convento de San Marcos de León.

El romance era el medio idóneo para contar en tono casi siempre festivo acontecimientos de la vida pública o privada en los que él se vio envuelto o vivió como mero espectador, para burlarse y censurar tipos, estados y oficios en variadas y promiscuas sátiras, o vapulear algunas figuras más o menos aisladas, casi siempre del mundo del hampa; para relatar jocosamente algún episodio autobiográfico o presentar ingeniosas fantasías protagonizadas, al modo tradicional de las fábulas, por animales, vegetales, objetos, etc; para recrear tergiversados o degradados episodios míticos, legendarios o de la tradición literaria, ridiculizando caricaturescamente a sus protagonistas; o, con menos frecuencia, para mostrar en tono apesadumbrado sus cuitas amorosas evocando el estilo cortesano o las convenciones petrarquistas; y, en fin, aisladamente para recrear algún fragmento literario religioso o hacer propaganda de una iglesia medieval remozada en el XVII. La estructura abierta de este tipo de poema le permitía tanto extensas relaciones en verso como breves, según las exigencias del tema y el gusto momentáneo.

Parte importante de estas composiciones surgieron casi al hilo de los sucesos o como consecuencia de pequeños incidentes o anécdotas cotidianas. Se trata en ese caso de poemas ocasionales, a través de los que el escritor suele describir un espectáculo, suceso, episodio, que una vez lograda su identificación, puede ser fácilmente fechado. Esto permite suponer una cronología más o menos aproximada acerca de su elaboración, pues por fuerza debieron surgir antes de que la circunstancia perdiese actualidad. A ese

Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, I, Toulouse-Pamplona, 1996

conjunto pertenecen romances como «A la orilla de un marqués» (802)[1], «A la sombra de unos pinos» (701); «Contando estaba las cañas» (677); «Yo, el otro juego de cañas» (723) «Érase una cena» (799); «Una niña de lo caro» (693); «Ayer se vio juguetona» (767); «Vive Cribas!, que he de echar» (768) o «Sábado en Guadalajara» (801). En todos éstos hallamos la recreación poética de diversiones o festejos que sucedieron con motivo de bodas, nacimientos, viajes de la corte, aniversarios de personas reales como el cumpleaños del príncipe Baltasar Carlos, capitulaciones matrimoniales, visitas de extranjeros ilustres a Madrid, etc.

Pero fijémonos en el último citado, el que el profesor Blecua numera en sus ediciones con la cifra 801[2], el que empieza «Sábado en Guadalajara»[3].

En el mismo, el hablante burlesco —en este caso, Quevedo— cuenta a una persona anónima de elevado rango que ha entregado su carta a quien llama *archiduque*, y que la reacción de éste al recibirla ha sido satisfactoria; alude en tono satírico a algunos detalles del aspecto y personalidad de este archiduque y de la jornada que vivió después de su encuentro. Interrumpe su charla para advertir de la presencia del mismo archiduque a su callado interlocutor.

Por las referencias que contiene de tiempo y lugar —el episodio queda ubicado un sábado en la ciudad de Guadalajara—, por la mención de personajes como *el Almirante* (vv. 25 y 41), *Vergel* (vv. 31 y 34), *Sierra* (v. 34) o *don Luis Bravo* (v. 42), cuya realidad histórica es de sobra conocida por los estudiosos del Siglo de Oro, (a través incluso de textos literarios de la época puede seguirse el rastro de algunos de ellos)[4], por el realismo de la descripción, a pesar de estar caricaturizada, del denominado *Archiduque*, y con la imprescindible ayuda de dos relaciones escritas por cronistas de época[5] que he podido localizar, ha sido posible la reconstrucción del contexto histórico del que surge «Sábado en Guadalajara» y, como consecuencia, la deducción de una fecha sobre su composición.

Identifiquemos ahora a los personajes aludidos en el romance. El primer editor ha anotado[6] que la alusión al *Archiduque* (v. 3) está referida a don Fernando, Archiduque de Austria. Los documentos hallados demuestran que se trata de don Carlos, también Archiduque de Austria, hermano del emperador germánico Fernando II de Habsburgo (Graz 1578-Viena 1637) y tío de Felipe IV y por supuesto de su hermano, el don

---

1 Cito por la numeración que les dio el profesor Blecua en sus ediciones de los poemas de Quevedo, *Poesía original completa* (Barcelona, Planeta, 1981) y *Obra poética* (Madrid, Castalia, 1969-81, 4 vols.).

2 *Po cit.*, p. 1140; y *op cit.*, III, 1971, pp. 207-208.

3 Fue publicado por primera vez por Blecua en su *Poesía original* (B., Planeta, 1963) con el núm. 818, que reproduce el único texto conservado. Figura éste en el f. 190 de un manuscrito de la biblioteca de don Antonio Rodríguez-Moñino, al que he tenido acceso gracias a la amabilidad de doña María Brey Mariño. En el f. 4 de dicho manuscrito se lee: *Obras do Conde de Villa Mediana que no se han impreso*, pero, a partir del f. 97v y hasta el 209, se intercalan numerosos poemas de Quevedo.

4 V. más adelante las notas 25, 26 y 28.

5 Jenaro Alenda y Mira dio noticia de las mismas en su *Relación de solemnidades y fiestas públicas de Madrid* (Madrid, 1903, pp. 243-244) y José Simón Díaz las ha publicado en sus *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650* (ed. de..., Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pp. 306-309).

6 *Po cit.*, 1981, p. 1140.

Fernando mencionado. Todo el romance gira en torno al recibimiento que le brindó la corte española con motivo de su venida a España en 1624. Dos relaciones contemporáneas constatan su llegada y recibimiento. Una de ellas, la *Relación de la grandeza con que salió desta Corte para recebir al señor Don Carlos, Archiduque de Austria, el Almirante de Castilla,...* (Madrid, Bernardino de Guzmán, 1624) se debe a Juan Pérez; la otra, *Relación de la entrada que hizo en esta Corte a los 25 de Noviembre deste año de 1624 el señor Don Carlos Archiduque de Austria, y como le salieron a recebir los señores Infantes, y el Rey nuestro señor, con el duque de Neobur, y Clebes. Y el recibimiento que se le hizo en Alcalá de Henares* (Madrid, Diego Flamenco, 1624), fue escrita por Juan Antonio de la Peña[7].

Por las mismas sabemos que por encargo del rey Felipe IV, el viernes, 22 de noviembre de 1624, don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, noveno Almirante de Castilla, —el aludido en los vv. 25 y 41 de «Sábado en Guadalajara»— salió de la Corte, camino de Guadalajara, con espléndido y riquísimo cortejo para recibir al Archiduque y acompañarlo hasta la misma. De tan ostentosa comitiva —trompetas, pajes, lacayos y caballeros riquísimamente vestidos, animales de carga en elevada cantidad y dos coches magníficamente ataviados— debió formar parte don Francisco de Quevedo según este romance.

El doctor Juan Antonio de la Peña cuenta que el Almirante «llegó a Guadalajara, donde fue recibido de su Alteza con el amor y cortesía, que tan gran señor pedía y merece, desde donde vino haciendo la costa y festejando a su Alteza hasta Madrid, dando mesa franca para todos, a cada uno, conforme a su calidad, y estado, y regalando extraordinariamente, ansí a su Alteza, como a los señores; que ha sido un gasto grandioso, y para en pocos días dicen pasa de 60.000 ducados; que fueron en cuatro acémilas cargadas de moneda, sin otras 46 que salieron con la recámara[8], el mismo día todo con singular grandeza...». Sigue contando el cronista que el domingo, día 24, llegaron a Alcalá de Henares, donde por orden del cardenal-infante, don Fernando, esta villa festejó y recibió «con la majestad y grandeza que acostumbra en todas ocasiones» al ilustre huésped[9]. El lunes siguiente hizo su entrada oficial en la Corte, que había preparado numerosas fiestas para celebrar esta venida.

El objeto de la visita era discutir los planes de boda de la infanta María, hermana de Felipe IV, con su sobrino, el hijo del emperador. El fracaso de las negociaciones para el enlace de esta infanta con el príncipe de Gales, ocurrido el año anterior, había brindado la posibilidad de estrechar la colaboración entre las dos ramas reinantes de la casa de Austria. En el otoño de ese año de 1624, el emperador, a través de su embajador en Madrid, Franz Chistoph Khevenhüller, había sondeado las opiniones de la corte española

---

7 Alenda y Mira (ob. cit., p. 244) cita además otra «Relación de la entrada que hizo en esta corte a los veinte y cinco de noviembre, deste año de 1624 el señor don Carlos Archiduque de Austria. Y cómo le salió a recebir el Rey nuestro señor, y los señores Infantes, con el duque de Neobur y Cleves. Y el recibimiento que se le hizo en Alcalá de Henares», en cuyo final se lee: «En Sevilla por Iuan de Cabrera. Impreso por original en Madrid, en la imprenta de Diego Flamenco. Año de 1624».

8 *Aut.*, «el equipaje o aparato de camino para el servicio de algún personaje».

9 Simón Díaz, *Relaciones...*, p. 308.

acerca de la factibilidad de esta nueva alianza. Ahora enviaba a su propio hermano para acordarla formalmente.

La visita del archiduque Carlos tuvo, sin embargo un final muy inesperado, ya que murió de modo repentino, víctima de unas fiebres contraídas a los pocos días de su llegada. El conde Schwartzenberg, miembro de su séquito, que permaneció en Madrid, sería quién llevaría a cabo las amplias conversaciones con Olivares[10]. El Emperador, no obstante, parece que sospechaba que la enfermedad de su hermano, el Archiduque, fue producida por una borrachera que cogió en Barcelona; así consta en una carta enviada al conde-duque por el conde de Osona, embajador español en Viena[11]. El romance «Sábado en Guadalajara» incluye burlas contra el archiduque, que enseguida comentaré, por su afición a la bebida y a las mujeres. En esta negociación la corte española buscaba el apoyo del emperador para llevar a cabo su estrategia naval en el norte de Europa, estrategia —sabemos— encaminada a bloquear los intereses económicos y comerciales de Holanda.

La composición es eminentemente autobiográfica y nos muestra al poeta desempeñando una misión en Guadalajara al servicio de un alto dignatario, al que dirige el tratamiento de *Vuexcelencia* (v. 38), que ya no podía ser el duque de Osuna porque había muerto el 25 de septiembre de ese mismo año de 1624, aparte del distanciamiento que conocemos se había producido entre éste y el escritor. ¿De quién se trataba, pues? ¿Quién era el noble de cuya parte Quevedo entregó una carta al archiduque?

Posiblemente se tratase del tercer marqués de Velada, don Antonio Sancho Dávila y Toledo, cuñado de su posterior gran amigo, el duque de Medinaceli, ya que está probado que en febrero de ese mismo año don Francisco estaba a su servicio.

---

[10] Véase J. H. Elliott, *El conde-duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 227. Las *Noticias de Madrid 1621-1627*, publicadas por Ángel González Palencia (Madrid, Ayuntamiento, 1942, pp. 105, 108 y 110) brindan amplia información sobre el Archiduque Carlos, desde el primer anuncio de su visita a la península el 7 de octubre de 1624 hasta los festejos que se organizaron en Madrid el 25 de noviembre. Don Carlos se sintió enfermo muy pronto y el 29 de noviembre lo sangraron. Los médicos declararon «ser tabardillo» (tifus) la causa de su muerte.

[11] La carta está fechada el 10 de febrero de 1625. Es la número 5 que publicó Jesús Gutiérrez en «Don Francisco de Moncada. El hombre y el embajador. Selección de textos inéditos», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 56, 1980, pp. 3-72. Don Francisco de Moncada, conde de Osona y más tarde marqués de Aytona, escribía al conde-duque así: «El emperador ha sentido tiernamente la muerte de su hermano, como la puede sentir quien vive tan conforme con la voluntad de Dios, mostró con lágrimas su sentimiento cuando le di la carta de S. Md., y le hice relación de lo que había pasado en su enfermedad y muerte de S. A. Díle también la de S. E. y, el día siguiente, me las envió abiertas el Príncipe de Equemberg para que yo las hiciese traducir en italiano porque las pudiese leer y entender mejor S. Md. Cesárea. Está muy agradecido de lo que V. E. sirvió y asistió al Sr. Archiduque y de lo que favorece a sus criados... Díjome el Emperador que creía que su hermano habría hecho algún desorden de beber en Barcelona, porque antes de su partida le pidió que no los hiciese en España, por ser los vinos tan gallardos y recios, y él le respondió que en Barcelona querría hacer una escaramuza porque le habían alabado los vinos de aquella ciudad, y que con esto se pensaba despedir dellos. No sé si el Archiduque cumplió su antojo . Al fin Dios se lo llevó y, cierto, Señor, que hará falta su persona, porque cuando el aire de España no le probara, y él no se ajustara a la vivienda de la tierra, acá, en Alemania, fuera de mucha importancia, porque obedecía a su hermano sin meterse en otras pláticas ni separar sus intereses de los del Emperador. Y así me dijo el Emperador que siempre le había obedecido como un hijo».

Con fecha del 17 de febrero de 1624 y desde Andújar, Quevedo envió al marqués una ingeniosa carta —luego de las más célebres— relatándole con su característico humor los incidentes del viaje real a tierras de Andalucía, de cuya comitiva él formaba parte. Al final de la carta daba cuenta al de Velada de cierta gestión acerca de sus negocios y se declaraba su servidor. Escribía así: «Bonifaz ha hablado con el señor de Araciel de los negocios de V. E., y él y yo somos servidores de V. E. y suyo, y a su disposición, y cofrades del diente. V. E., si me quisiere hacer mucha merced, me envíe en un pliego (por vía del Almirante) la respuesta. Y a mandar cuanto fuere su gusto, que soy hombre de bien, y lo haré todo»[12].

Este fragmento revela a la vez la relación fluida que debió existir entre el Almirante y Quevedo[13]. Según Astrana el alto oficial de la armada fue duque de Medina de Rioseco, conde de Módica, Ossora, Melgar y de Rueda. En 1612 se había casado con doña Luisa de Padilla, hija del duque de Uceda. Como yerno de éste había gozado de influjo notable en la corte de Felipe III. En la de Felipe IV fue gentilhombre de Cámara y mayordomo mayor; perteneció además a los Consejos de Estado y Guerra y más tarde ocuparía el virreinato de Nápoles. Murió en 1647. Don Francisco se preciaba de ser su amigo y con él y otros personajes de la comitiva de Felipe IV había viajado —como queda constatado— a principios de 1624 por Andalucía[14].

El romancillo «Érase una cena»[15] constituye —pienso yo— otra evidencia de las relaciones entre el marqués de Velada y el poeta allá por 1624. Es éste una epístola burlesca en versos hexasílabos dirigida al mismo marqués; el poeta relata en ella los pormenores de otro episodio autobiográfico, de una cena que cinco caballeros, entre los que se encontraba él, celebraron durante la noche de un veraniego jueves del año 1624.

Por el acontecimiento a que está referido el texto de «Sábado en Guadalajara», puede datarse con absoluta seguridad muy poco después del sábado 23 de noviembre de 1624, quizá el 25 de noviembre, en que se produjo la entrada oficial del ilustre visitante en la Villa de Madrid y la calurosa acogida con que fue agasajado. Y por supuesto antes de que muriese don Carlos el 28 de diciembre[16].

Por el último verso («¡Harto os he dicho, miradlo!», v. 44) parece que el romance hubiese sido compuesto oralmente, que el poeta lo hubiese ido improvisando mientras esperaban —podemos imaginar— la aparición del Archiduque quizá en la recepción oficial de la Villa.

---

[12] *Epistolario completo*; ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto editorial Reus, 1946, pp. 113-119 y 530. Don Francisco se declara dos veces a lo largo de esta epístola *cofrade del diente* (v. la nota siguiente), debiéndose entender *diente* como metáfora y según el sentido que da *Aut.* («envidia o maledicencia, cuando con la lengua o la pluma destrozan y despedazan la buena opinión y fama de los otros») quizá 'cronista, relator mordaz'.

[13] En otro fragmento anterior de la misma carta, escribe Quevedo: «Esta es la vida de que pudieron hacer relación a V. E., que para ser muy mala no necesitaba de otro achaque que de no estar sirviendo a V. E. como cofrade del diente; mas todos los duelos y los serenos con Almirante son menos» (p. 115).

[14] *Epistolario* de Quevedo, p. 530.

[15] 799 en las eds. de Blecua cits. en la nota 1. También fue publicado por primera vez por este profesor en su *Poesía original*, 1963, núm. 816. Lo copió igualmente del f. 147 v. del mismo manuscrito de don A. Rodríguez-Moñino, cit. en la nota 2.

[16] Jesús Gutiérrez, art. cit., p. 23.

El poeta describe, mediante chistosas imágenes, las peculiaridades físicas del aristócrata. Nos informa de su corpulencia cuando bromea diciendo *vimos a toda su Alteza* (v. 4) o cuando lo llama *Archiduque por arrobas* (v. 3) donde *por arrobas*, aparte de connotar su tipo de complexión[17], es equívoco que significa por un lado «sobradamente, de pleno derecho, por herencia familiar», sentido metafórico extraído de expresiones cristalizadas como *pesar por arrobas*[18] o *echar por arrobas*[19], de las que es calco paródico con fin humorístico y ridiculizador. Pero además, y ésto es más significativo, como *arroba* «medida para cosas líquidas» (Aut) entra dentro del campo semántico del alcohol o del vino, *por arrobas* hace alusión a la gran afición, de todos conocida, que este archiduque tuvo a la bebida. Alude a la impasibilidad, rigidez o quizá inexpresividad de su rostro a través de la imagen *cara de santo de piedra* (4). Con la imagen *labio de beber a chorro* (5-6) además de indicar lo sobresaliente de su labio inferior denuncia satíricamente la causa de tan evidente prominencia; tenía el labio deformado por sus excesos en el beber. Así literalmente «labio inferior salido por la costumbre de beber mucho alcohol a chorro». Aunque la seriedad del semblante debida a dicha peculiaridad del labio, popularmente es considerada por los franceses herencia de sus ascendientes belgas, según la expresión *que dicen majestad belga*[20] (vv. 5-6), el doble sentido de la misma hace extensiva a esta rama de los Austrias la causa de dicha particularidad. Es decir los tacha de buenos bebedores[21]. A través de *tres jornadas de andadura* (9) hiperboliza metafóricamente lo muy alargado de toda la cara y cabeza. Otra peculiaridad de los Austrias[22]. La imagen concreta de una triple jornada de viaje desde el amanecer al anochecer, sirve (vv. 11-12) también de modo exagerado para señalar la distancia entre la boca o el mentón y la oreja o el excesivo alargamiento de la barbilla debido a una mandíbula inferior demasiado sobresaliente, rasgo este también observable en los monarcas austríacos. El acento no español y la pronunciación dificultosa y balbuciente en italiano[23] por parte de don Carlos queda reflejada en la reproducción de las escuetas palabras de cortesía que debió dirigir a su anfitrión, el Almirante, y que Quevedo remeda con gracia y cierta alusión irreverente a las pronunciadas por Cristo en la Cruz (vv. 13-16). El escritor se muestra agradecido por la liberalidad del archiduque al compensar su servicio y el modo de hacerlo (vv. 19-24). Cuando escribe «diome el porte en coche y proa;» (v. 19) revela la generosa remuneración «en comida, buena acogida e igual disposición para atender lo propuesto en la carta» que recibió. Porque tanto *coche*

---

17 *Arroba*: Cov.: «Peso de veinticinco libras».

18 *Aut.*: «Frase que denota la abundancia de las cosas, pues ella misma hace que no se detengan a menudencias, sino que se den en cantidad grande para salir de ellas».

19 *Aut.*: «Frase que se dice del que abulta las cosas y las pondera con exceso, echándolas siempre a lo mayor, sin conocimiento ni reflexión y así se dice al oír ponderarlas *echad por arrobas*».

20 *Majestad*: *Aut.*: «seriedad, entereza y severidad en el semblante...».

21 Es fácil observar la misma característica en la boca de los reyes españoles pertenecientes a la Casa de Austria. Sus retratos evidencian como el labio inferior sobresale más que el superior. Especialmente notorio es este rasgo en el retrato de Felipe IV pintado por Velázquez, que posee el museo del Prado.

22 *Jornada*: *Aut.*: «La marcha que regularmente se puede hacer en un día»; *andadura*: *Aut.*: «El portante o paso largo y apresurado del caballo o mula cuando camina».

23 Como su hermano, no dominaría el español. V. más arriba la nota 11.

como *proa* tienen un sentido metafórico basado en el de dos frases hechas en las cuales figuran. *Coche* alude a *coche allá* y *coche aquí*, «palabras —según explica *Aut.*— que se le dicen al que regüelda, tratándolo de puerco». Como el regüeldo suele suponer haber comido, Quevedo va más allá y otorga a *coche* el significado de «comer o comida»[24]. El sentido quevedesco de *proa*, «buena acogida o disposición», procede de *poner la proa* (Aut. «Frase metafórica que significa poner la mira en alguna cosa, haciendo diligencias conducentes a su logro y consecución»).

El poeta ofrece algunos detalles más del transcurso de la jornada vivida y de la personalidad del austríaco, como su afición a las mujeres a pesar de su condición eclesiástica (v. 29). Menciona entre las personas que lo acompañaron, aparte del *Almirante*, a *Vergel* (v. 31-36), el conocido alguacil de Corte y hábil rejoneador, Pedro Vergel, de quien se burla mordazmente tachándolo de cornudo[25], como en otras ocasiones también lo habían hecho Villamediana, Góngora y otros poetas áureos[26]; alude equívocamente a través de la metáfora *sierras*[27] a Sierra, un compañero de Vergel, de quien se mofa atribuyéndole la misma tacha[28], y cita a don Luis Bravo (v. 42), personaje que había sido embajador de Venecia en sustitución de Bedmar, a raíz de la protesta de los venecianos después de la famosa conjura[29], y que desde el verano de 1623 pertenecía al Consejo de Guerra[30].

---

[24] Por otra parte, el sentido que Aut. da a *coche allá* y *coche aquí* («Palabras que se le dicen al que regüelda, tratándolo de puerco») surgió por metonimia del que primitivamente tenían estas expresiones, que eran «frases que se usaban para llamar a los puercos [o *cochinos]* para que entraran en la pocilga, se reunieran con los demás o se apartasen de algún lugar», con lo cual *coche* también es metonimia por homofonía, sobre *cochino*.

[25] Era famosa la belleza de su mujer. Quevedo lo llama *engarce de cuchillo* (v. 35) o 'cornudo', metáfora sobre la archilexicalizada «cuernos». Porque los engarces de los cuchillos se hacían de cuerno.

[26] El conde de Villamediana se burló de este célebre alguacil de Corte en el soneto «La llave del toril, por ser más diestro,» y en las redondillas «Fiesta de toros y cañas» (V. *Obras*; ed. J. M. Rozas; Madrid, Castalia, 1987, pp. 274-277). Como apuntó Arellano (*Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1984, p. 344), Emilio Cotarelo y Mori ha dedicado un epígrafe del Apéndice II a las «Sátiras a Vergel» en *El conde de Villamediana*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1886 (apéndices, pp. 233-299). Son muchas las sátiras contemporáneas contra Vergel, quien fue considerado cornudo ejemplar. Lope en cambio lo defendió, dedicándole *El mejor mozo de España*. V. también Alejandro Martín Ortega, *Pedro Vergel*, Madrid, 1965.

[27] En el v. 34 se lee: «entre Vergel y entre sierras», donde —como señala Arellano (*Psb*, p. 344)— aparte de la antítesis dialógica: Vergel 'huerto' / sierras 'montañas', hemos de observar la alusión a Sierra, compañero de Vergel igualmente tildado de cornudo en las sátiras áureas, aunque con menor frecuencia que el primero. En un epigrama de Villamediana (*op. cit*; p. 278) dirigido a san Isidro Labrador, aparecen tanto Vergel como Sierra, junto a otro alguacil —Medina— a quien igualmente se le califica de cornudo: «Isidro, si a nuestra tierra / bueyes venís a buscar, / estos tres podéis llevar: / Medina, Vergel y Sierra».

[28] A éste llama Quevedo *tapador de linternas* (v. 36), 'cornudo', otra metáfora sobre la archilexicalizada 'cuernos'. También los tapadores de las linternas se hacían de cuerno.

[29] Blecua, *Po*, p. 1141.

[30] En un texto anónimo —*Sucessos desta Corte, desde 15 de Agosto, hasta fin de Octubre*, [s.l.-s.i.] [s.a.]—, fechado por Simón Díaz en 1623, podemos leer: «Hizo su majestad merced de hacer consejeros de guerra a don Melchor de Borja, hermano del de Gandía, a don Luis Bravo de Acuña, embajador que fue de Venecia, al conde de la Puebla del Maestre, su mayordomo...» (*Relaciones...*, p. 263).

Tras la lectura de esta comunicación durante la tarde del 7 de julio de 1993, el profesor Alfonso Rey apuntó la posibiblidad de negar la autoría de Quevedo en cuanto a «Sábado en Guadalajara». El examen

ROMANCE

Sábado en Guadalajara
vimos a toda su Alteza,
Archiduque por arrobas,
cara de santo de piedra.
Labio de beber a chorro,
que dicen majestad belga,
los que, a pesar de Rodrigo,
llaman cava la taberna.
Tres jornadas de andadura
tiene su cara y su testa,
pues madrugando de un labio,
se va a dormir a la oreja.
Dijo las siete palabras:
«copra», «vu Excelencia», «seda»,
«la sua persona», «obedisco»,
«la matina», «andemo», «afreta».
Con vuestra carta mostró
archiducal complacencia;
diome el porte en coche y proa;
el Señor se lo agradezca.
De sola aquesta jornada,
vuelvo como servilleta,
alemanisco de sorbo,
de un amago de su mesa.
Con él comió el Almirante,
que, con taza recoleta,
a su talega de vidrio
daba muy corta respuesta.
De fraile mira las niñas,
mas a su concupiscencia
Vergel se le ofreció ya
por lucero de braguetas.
Y viene el pobre señor,
entre Vergel y entre sierras,
con engarce de cuchillo,
con tapador de linterna.
Esto es, hablando de burlas,
que aseguro a Vuexcelencia
que es tan cortés como Hernán,
príncipe de muchas prendas.
El Almirante los honra,
y don Luis Bravo los reza;

del manuscrito, el estilo y contenido del romance y la opinión autorizada del profesor Blecua sugieren lo contrario.

aquí mugre y allá caspa.
¡Harto os he dicho, miradlo!
(Ms. de A. Rodríguez-Moñino, f. 190r-v)

Exclusus amator: en torno a un poema de Quevedo («A la puerta de Aminta»)

Christine Orobitg
Universidad de Dijon

La poesía de Quevedo utiliza y reinterpreta temas y motivos propios de la lírica amatoria grecolatina y petrarquista. El enamorado que, ante la puerta cerrada de su amada, entona un canto de solicitación amorosa, el paraclausithyron, ampliamente desarrollado por la antigüedad grecolatina[1], es uno de ellos. El empleo de esta forma poética en un momento en que, precisamente, había caído en desuso, la insistencia de la poesía quevedesca en el tema del amante excluido y, en el poema que nos ocupa, en el umbral, sugieren que el *limen,* la distancia, la exclusión del mundo de la dama bien podrían constituir una clave de la poesía de Quevedo —tanto amorosa como satírica— y de su tratamiento de la mujer: más que un *topos*, el *exclusus amator* constituiría una de sus estructuras fundamentales.

EL PARACLAUSITHYRON QUEVEDESCO: FUENTES Y PERVERSIÓN

> Así, oh puerta dura
> que guardas viva a mi piadoso ruego
> la mayor hermosura,
> el tiempo no te dé por presa al fuego
> y cuando ofensa de hacha, vieja, esperes,
> no vengas a ser menos de lo que eres.
> Y así el rayo del cielo cristalino,
> cuando a Jove se huye de la mano,
> no ofenda tus umbrales ni este llano,

[1] Veáse el estudio de F. O. Copley, *Exclusus amator. A study in latin love poetry,* Baltimore, American Philological Association, 1956 y E. Bürck, «Das Paraclausithyron. Die Entwicklunggeschichte eines Motivs der antiken Liebendichtung», *Gymnasium,* 45, 1932, p. 186-200.

que para que vea yo mi sol divino
y pruebe lo que pueden mis palabras,
que enmudezcas los goznes y te abras;
que, por poco que sea,
me tiene ya el Amor tan flaco y lacio,
que podré entrar por tan pequeño espacio,
que aun yo de mi esperanza no lo crea[2].

La silva *A la puerta de Aminta* se inscribe explícitamente en una forma poética codificada por una tradición que se remonta a Aristófanes[3] y Anacreonte. Sin embargo la fuente más probable de Quevedo la constituye la tradición latina[4] —en particular, Horacio[5], al que pudo consultar en las antologías grecolatinas del siglo XVI, y Ovidio[6]— que instituye el paraclausithyron como poesía amatoria, elegíaca, apta para acoger temas y motivos petrarquistas. En esta perspectiva lo emplea Quevedo, al integrar el léxico y los tópicos propios de la elegía clásica y petrarquista («mayor hermosura», «mi sol divino»). Sin embargo, al mismo tiempo que inscribe su propio paraclausithyron en una tradición amatoria y elegíaca, Quevedo pervierte este marco al sobreimprimirle un tratamiento cuasiburlesco que lo relaciona con otra tradición, la de la *comœdia* latina de Plauto[7]: la destinataria del ruego amatorio es la puerta, no la mujer; la celebración petrarquista de la dama se invierte en celebración amorosa e hiperbólica de la puerta y en la hipérbole final el texto ejecuta una pirueta en que, por su misma exageración, roza lo irrisorio. Así, el paraclausithyron quevedesco arranca en una situación y un lenguaje propios de la poesía amatoria, para luego pervertirlos, reorientando el poema hacia otro código. La perversión de la poesía amatoria mediante la introducción de elementos heterogéneos, peyorativos o cuasiburlescos, es un rasgo muy propio de Quevedo, presente en poemas como *A Floralba, A Casilina, Florinda y Clarinda*[8], en que, so color

---

2 Francisco de Quevedo, *Obra Poética* , ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, I, p. 590-591.

3 *Ecclesiazusae* , 939-75.

4 Lucrecio, 4, 1177-1179; Tibulo, 2: 3. 71-74; Propercio, 2: 9. 41-44 y 1: 8. 21-22.

5 Horacio, *Carminum*, I, XXV. Según James O. Crosby («Quevedo, la antología griega y Horacio», en *Francisco de Quevedo*, artículos reunidos por G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, p. 285), Horacio fue «la fuente única de Quevedo en esta literatura». Parece improbable, sin embargo, que desconociera Quevedo los fragmentos de la *Ars amatoria* referidos al tema del paraclausithyron; por otra parte las similitudes del paraclausithyron quevedesco con el *Curculio* de Plauto son tantas, que parece difícil admitir, como lo hace Crosby, que la única fuente de Quevedo fuese Horacio.

6 Ovidio, *Fausti*, 4, 89-116 (en particular los v. 107-114); *Remedia amoris*, v. 29-36 y 505-512; *Amores*, 3,1; *Ars amatoria*, v. 579-588. El tratamiento del tema en la *Ars amatoria* y en los *Remedia amoris* es interesante ya que introduce el tema de la súplica al puerta e instituye la distancia, la puerta cerrada, la exclusión del amante como condición a la relación amorosa, elementos seleccionados y ampliamente reutilizados por el paraclausithyron quevedesco.

7 El dirigir el ruego amatorio a la puerta y no a la dama lo extrae Quevedo de Plauto (*Curculio*, acto I, esc. 1, v. 87-95) en que funciona como elemento burlesco y fuente de comicidad.

8 *Obra poética*, ed. Blecua, I, p. 513, 540-541, 616-618. El poema *A Casilina* insiste con especial en la decadencia física femenina («mustio semblante», «semblante cano», «frente ya arrugada», «despojos»); el topos amatorio del *collige virgo rosas* queda reorientado: inicialmente invitación al amor, el poema se convierte en descripción de la mujer físicamente rebajada.

del consabido *collige virgo rosas,* el poema amatorio se hace *jeu de massacre*[9], la ponderación petrarquista de la mujer se vuelve denigración y evocación de su naufragio físico. Por fin, al erigir una puerta entre la mujer y el yo, al destinar el poema a la puerta y no a la mujer, el paraclausithyron quevedesco acrecienta la distancia entre la dama y el sujeto poético.

Repetido en *Venganza en figura de consejo a la hermosura pasada*[10] —poema que, de nuevo, mezcla tema amatorio y evocación de la decrepitud femenina—, el paraclausithyron fascinó indudablemente a Quevedo, para quien el *exclusus amator* no es sólo un *topos* literario sino que denota una concepción del amor y de la relación para con la dama. Hay una evidente predilección de Quevedo por esta forma poética fundada sobre una asociación simbólica casa-mujer: pasar el umbral equivale simbólicamente a tomar posesión de la mujer. El espacio de la dama, definido como una variante del *hortus conclusus* (lugar ameno, edénico y protegido, del cual el amante queda perpetuamente excluido), aparece defendido por una multiplicidad de obstáculos (la puerta y, en el paraclausithyron grecolatino, el guardián). El acceso a este espacio se expresa en términos de penetración, de desfloración, en la imagen de hundir la puerta. El paraclausithyron se carga de un erotismo subyacente en que los términos, especialmente la puerta, pueden adquirir una doble significación, concreta y erótica, expresando un fantasma de desfloración nunca realizado en la poesía quevedesca, a diferencia de la tradición grecolatina.

EL UMBRAL Y EL AMANTE EXCLUIDO: UNA POÉTICA DEL *LIMEN*

«Rendimiento de amante desterrado...»[11]

La poesía amatoria quevedesca repite obsesivamente el tema del amante excluido. Lejos de ser una poesía del júbilo amoroso, la invade el léxico de la ausencia y de la distancia («Amante ausente del sujeto amado», «Quéjase de lo esquivo de su dama», «solo sin vos», «el bien que espero Amor dilata», «a Jacinta dejé y ausente muero»[12]), tópico del petrarquismo, pero que en Quevedo adquiere particular intensidad. La ausencia, la carencia, son el motor de esta poesía: el espacio de la dama y el del yo se instituyen en una constante oposición, figurada por la puerta del paraclausithyron.

El espacio del limen

La serie de poemas a Aminta desarrolla con especial intensidad el tema del *limen.* La queja amorosa se exhala a partir de espacios que emblematizan la frontera: márgenes,

---

9 Maria Grazia Profeti, «La enfermedad como negación del cuerpo en la poesía de Quevedo», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Brown University, 22-27 de agosto de 1983), Madrid, Istmo, 1986, p. 481.

10 *Obra poética,* ed. Blecua, I, 494: «Ya, Laura, que descansa tu ventana / en sueño que otra edad despierta, / ya atentos los umbrales de tu puerta, / ya no escuchan de amante queja insana».

11 *Obra poética*, ed. Blecua, I, p. 658.

12 *Ibid.*, I, p. 487, 523, 533, 630.

labios, riberas de un río, afueras de una aldea[13]. El *limen* queda instituido como lugar de enunciación. Los poemas no destinados a Aminta también desarrollan, aunque en menor grado, el tema del *limen* y de la distancia, situando al yo en un espacio de exclusión: «Floris ya está en la villa, / yo peno en Guadalerce», «muero, Lisi, preso y desterrado», «dichoso yo que en playas extranjeras», «tanta tierra y tantos mares / podrán ponérseme en medio»[14].

Forman también parte de esta poética del *limen* los labios femeninos y el borde de la sepultura —que instituye la muerte como último umbral que separa al yo de la dama[15]—, espacios de un contacto anhelado y temido, en que el sujeto expresa a la vez su deseo de ser absorbido (por la dama o por la tumba) y su miedo a ello. Focalizado en la boca femenina, el poema «Bostezó Floris, y su mano hermosa»[16] —suerte de paraclausithyron en que la puerta deseada se transpone en los labios femeninos— expresa en su último verso («morir virgen y mártir mi deseo») el contacto imposible, el imposible franquear del *limen* (los labios). La poesía de Quevedo representa repetidamente el espacio del *limen,* de la frontera, del umbral —lugar de exclusión, del contacto deseado y temido—, reproduciendo con insistencia sus diferentes avatares (puerta, labios, borde de la tumba, riberas o playas). Respecto a la dama, el sujeto poético se sitúa en una perpetua metonimia, formulada en el tema recurrente del exilio del yo[17], que no sólo corresponde a un referente biográfico, sino que, más hondo, es poético, constituyendo la estructura fundamental de la poesía amatoria quevedesca. «Ausente», «desterrado»[18], el sujeto poético, verdadero *exclusus amator,* se complace y se consume en esta situación de expectación, de perpetua tensión entre desear y rechazar —simbolizados por el umbral de Aminta—, en que el deseo lleva al yo al borde de la posesión (poseer equivale a pasar el umbral), sin jamás realizarla (al contrario de lo que pasa en el paraclausithyron grecolatino, el amante quevedesco nunca pasa la puerta). Indudablemente, el *limen,* lejos de quedar relegado al paraclausithyron, constituye el *topos,* el *lugar común* (en el doble sentido de la palabra) de la poesía quevedesca. En ella la mujer encarna la ausencia, la carencia, la falta; la escritura mantiene respecto a ella un *limen* infranqueable cuya causa reside en un miedo obsesivo a la mujer, en el cual cabrá insistir, y que aparece con evidencia en las representaciones de ésta en la poesía satírica como orificio, hueco devorador, que arruina y ataca al yo poético.

La mujer devoradora (la chupona)

La poesía satírica desarrolla con relativa evidencia la imagen de la mujer devoradora, boca, vagina, oquedad que sorbe al sujeto poético. La mujer se caracteriza por la falta (en su doble sentido material —ausencia— y moral —defecto, imperfección, culpa—), lo

13 *Ibid.*, I, p. 493-494, 494-495, 557 y siguientes, 573-575, 567 y siguientes.

14 *Ibid.*, I, p. 620, 658, 630.

15 *Ibid.*, I, p. 670 (*Laméntase, muerta Lisi, de la vida que le impide el seguirla).* En varios poemas, el yo se complace imaginándose muerto (*ibid.*, I, p. 679, 682, 683, 685-686).

16 *Ibid.*, I, p. 583.

17 *Ibid*, I, p. 630 (*Aquí donde tus peñascos*) y 658 (*Rendimiento de un amante desterrado* y *Solicitud de su pensamiento enamorado y ausente).*

18 *Ibid.*, I, p. 630.

hueco, la grieta, que emblematizan la carencia: mujeres desdentadas[19], «hoyosas» y llenas de agujeros[20], calvas, tuertas o ciegas, de boca y de vagina ávida[21], mujeres-embudo o cucurucho[22], provistas de monstruosos «cuévanos»[23] susceptibles de aspirar al yo o, al contrario, mujeres agresivas, «puntiagudas», masculinizadas, fálicas[24], cuyos peligrosos «pringues»[25] amenazan con atrapar al yo poético, pueblan la poesía de Quevedo. La mujer es hendidura, arruga, sima ávida que atrae al yo poético y sorbe su sustancia vital[26]. Este aspecto lo desarrolla intensamente la poesía quevedesca en los temas recurrentes de la dama pedigüeña[27], mujer-vampiro que enflaquece al amante, despojándolo de su sangre-dinero, de su haber (y por ende de su ser), y de la ramera que devora al mundo por la vagina, chupando salud y dinero[28]. Agujero devorador, gaznate hambriento[29], la mujer encarna lo hueco y, en última instancia, la nada, la muerte: «vieja consumadísima y experta / [...] / pariente muy cercano al primer nada»[30]. *Marica la Chupona*[31], la mujer no es sino una inmensa *chupona.*

En la poesía amatoria, el tema de la mujer devoradora, señalado por Maria Grazia Profeti[32], se singulariza al chocar con el código petrarquista de celebración de la mujer y se manifiesta por la focalización en la boca de la dama así como por la abundancia del léxico de la oralidad: gargantas, labios, dientes femeninos abundan en la poesía amatoria de Quevedo. La boca hermosa, instrumento del pedir, es el instrumento que agrede al yo

---

19 *Ibid.*, II, p. 3-4 y 12: «bocados sorbes y los sorbos cuelas».

20 *Ibid.*, II, p. 48 («Hecha panal con hoyos de viruelas, / sacabocados sois de zapatero») y p. 39: «¿Importa que te mueras de viruelas? / Pues la falta de dientes y de muelas / boca de taita en la vejez te aliña. / (...) / La boca, que fue chirlo, agora embudo, / disimula el rancio de los antaños, / y nos vende por babas el engrudo».

21 *Ibid.*, II, p. 29: «Dos colmillos comidos de gorgojo, / una boca con cámaras y pujo»; p. 42 «tu golosina mal se disimula, / pues, aunque torpe, en la lujuria peca».

22 *Ibid.*, II, p. 7 y 39.

23 *Ibid.*, II, p. 69.

24 *Ibid.*, II, p. 7 («mujer puntiaguda con enaguas», «punzón»), p. 27 («varilla de cohete»), p. 70 y siguientes («mujer puntiaguda como rastrillo», «dura»), y p. 42, en que el rostro de una vieja se asimila a malezas, puntas, simas, poniendo de relieve la esencia hostil de la mujer. Sobre la mujer fálica en Quevedo: Maria Grazia Profeti, «Scittura d'esecuzione e scrittura d'eversione in Quevedo», *Quaderni di lingue e letterature,* 2 (Verona, 1977), p. 141-166.

25 *Obra poética,* ed. Blecua, II, p. 30

26 *Ibid.*, II, p. 11 *(A una fea y espantadiza de ratones)*: «que estás tan arrugada, / que pareces al queso de por fuera») y p. 27: «¿cuándo dirás al apetito "Tate" [...]?».

27 *Ibid.*, II, p. 48-49, 88-91 («boca pedigüeña», «dientes atrevidos»), 98 («respóndesme soberbia y arrogante, / en viéndome delante / triste, escueto y mondado»), 186-188, 283 (yo poético despojado de su dinero y cabello, de su ser y virilidad por la mujer), 356-357, 371-373, 382-385, 409-411, 416-419. La frecuencia de la dama pedigüeña en Quevedo la convierte en tema obsesivo.

28 *Ibid.*, II, p. 55: «Las putas cotorreras y zurrapas, / [...] / habiendo culeado los dos mapas, / [...] / cansadas de quitar salud y capas».

29 *Ibid.*, II, p. 94 («Las niñas de los ojos te han faltado, / que dicen que hasta aquesas te has chupado») y 245 («¿Cómo de tu boca, Oriente / que está chorreando auroras, / podrán escapar mis rentas, / sin salir trasquilmochadas?»).

30 *Ibid.*, II, p. 97.

31 *Ibid.*, II, p. 295.

32 Maria Grazia Profeti, «La bocca della dama: codice manierista e transgressione barocca», *Quaderni di lingue e letterature*, 8 (Verona, 1983), p. 165-180.

poético[33]. Agresiva, la dama enflaquece al yo poético, y Quevedo desarrolla alrededor de ésta un léxico de la violencia y del peligro: «tu saña» (repetido), «fuerza venenosa», «homicida»[34]. Cazadora[35], matadora, la mujer se asimila a una «ardiente víbora»[36], símbolo fálico que la masculiniza, confiriéndole un suplemento de agresividad. El topos del amante rendido por la dama se reinventa, adquiriendo una nueva coherencia: dotados de una capacidad ofensiva, los atributos femeninos son para el sujeto poético fuente de peligro y de pérdida, de quebranto tanto concreto (flaqueza física) como ontológico (desgaste del ser)[37]. La dama se relaciona con los mitos de la sirena, la esfinge, la *vagina dentata*: su sexualidad se tranforma en algo agresivo y castrador, el eros se muda en ingestión por una boca-vagina[38]. La boca, las imágenes de devoración, la dama agresiva, el miedo del yo adquieren en Quevedo una recurrencia obsesiva y una intensidad que les hace superar el topos. Poseer la mujer, pasar el umbral del paraclausithyron equivale a perderse, a ser absorbido.

Mujer devoradora versus figura materna

La crítica satírica de la mujer se formula a partir de la creencia en valores contrarios: la mujer, carencia que escinde y ataca al yo, concentrando en sí todas las agresiones y carencias de un mundo hostil (agresión temporal, antítesis esencia/apariencia, inconstancia), no puede entenderse sin ponerla en relación con una potencia femenina opuesta, benéfica, protectora, factor de constancia y unidad, la cual, en vez de quitar, da, y en vez de despojar al sujeto poético, lo reconstituye. Esta figura, de rasgos maternos —tal vez relacionada, en la biografía de Quevedo, con la pérdida prematura de la madre, de la cual cabe pensar que determinó en su obra una nostalgia de la imagen materna—, se encarna en la figura de María, y tal vez en la de Margarita de Espinosa, su tutora, dedicataria del *Heráclito cristiano,* como lo señaló Josette Riandière[39]. A la figura femenina materna-marial, fecunda, nutridora y restauradora del sujeto poético, situada a menudo fuera del mundo y, en todo caso, a distancia (propiciada por la muerte de la madre o la sacralidad de María), se oponen las mujeres del mundo, las damas de la poesía amatoria o satírica ; a la esencia se contrapone la falsa apariencia; a la constancia y a la

[33] *Obra poética,* ed. Blecua, III, p. 177-178: «Cuando perlas orientales / pide que la traigan Menga / la boca con que las pide / la tiene llena de perlas».

[34] *Ibid.,* I, p. 621-622 y 592, respectivamente.

[35] *Ibid.,* I, p. 522

[36] *Ibid.,* I, p. 652.

[37] *Ibid.,* I, p. 622 (las mejillas de la dama «aprisionan», sus cofias son «minas», sus manos «amenazan»). El poema *En crespa tempestad de oro undoso* «se basa en la idea de que el amor es fuente de peligro para el amante» (Arthur Terry, «Quevedo y el concepto metafísico», en *Francisco de Quevedo, op. cit.,* p. 63) y desarrolla la imagen obsesiva del yo ahogado, absorbido por la Dama.

[38] Quevedo se vincula aquí con una larga tradición de representación de la mujer en Occidente: en el *Apocalipsis* (XII. 167) la lujuria, femenina, se encarna en un dragón y para Bruneto Latini el amor lujurioso se concreta en una sirena (Albert Pamphilet, *Jeux et sapiences au Moyen Age,* Paris, Gallimard, 1951, p. 780). Sobre el tema: Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas,* Madrid, Akal, 1986, p. 297.

[39] «L'image contrastée de la femme chez Quevedo», comunicación presentada en *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siecles,* coloquio internacional organizado por Augustin Redondo (París 28-30 de septiembre 1992), en curso de publicación.

autenticidad, la mujer terrestre inconstante, cambiante y perpetuamente inaprensible; a la plenitud fecunda, la imperfección y la falta. A la generación y a la restauración del ser operadas por María y por la madre, dadoras de ser, se contrapone la dama que sorbe la sustancia del sujeto poético. Al amor divino y/o filial se opone el amor humano. El amor en relación con la transcendencia, el amor místico, supone una absorción (una devoración) del sujeto, pero con vistas a una regeneración, a un estado de mayor plenitud ontológica, del cual carece el amor humano: la dama humana reduce el sujeto a la nada («me tiene ya el Amor tan flaco y lacio», en el paraclausithyron a Aminta), sin proporcionarle regeneración posible. «Rica y avarienta / tienes esa boca, / pues de risa y perlas / nunca da limosna»[40]: en vez de *dar,* la dama de la poesía amatoria *quita.* La oposición entre la figura que da (lo que debiera ser, y por extensión la transcendencia) y la figura que quita (lo que es, y por extensión, lo terrestre) nos parece ser una constante de la poesía de Quevedo, presente ya en su tratamiento de Judas[41]: el amor divino redime y enriquece, el amor humano despoja, enflaquece y en él el yo se pierde.

La «cobardía» y el elogio de la no posesión

El yo poético se sitúa en el umbral de la posesión de la dama, sin jamás pasar al acto, privilegiando la ausencia, la espera, el deseo. A la «ingrata posesión»[42] es preferida la no posesión, en esta poesía que ensalza la «cobardía», la dilación, estructura central de la relación a la dama: «Contentaos con amar cosa tan bella, / pues os honra la propia cobardía», «Pero a mí, si os voy a ver, / [...] se me acobarda el deseo, habiendo de crecer», «teme lo que desea / quien no teme el desear», «temen la hermosura / que en los tuyos mis ojos codiciaron»[43].

El yo desea la tensión misma del deseo, no su objeto, la dama; antes bien ésta produce en el yo un *temor esencial* que impide la posesión: lo propio del sujeto poético es el *miedo* a la dama: «Aquel hijo bastardo / de prudencia cobarde y mentirosa, / consejero de amor caduco y tardo / miedo que ni remedia ni reposa»[44]. Poseer la dama es perderse, ser reducido a la nada; por ello el yo multiplica los obstáculos concretos (viaje, exilio, alejamiento espacial) o abstractos (muerte), las figuras del *limen* que lo excluyen del espacio de la dama. Los poemas *Solo sin vos y mi dolor presente, Puedo estar apartado, mas no ausente, Ausente y desesperado*[45] son elogios de la ausencia, de la *cobardía,* de la no posesión. La presencia de la dama es temida («Sé que te hice lisonja, / señora, con ausentarme: / y, a pesar de mi bien, temo / el volver»[46]) o rechazada («El día que me aborreces, ese día / tengo tanta alegría / como pesar padezco cuando me amas»[47]).

---

40 *Obra poética,* ed. Blecua, I, p. 621-622.

41 Jean Vilar, «Judas según Quevedo (un tema para una biografía)», en *Francisco de Quevedo, op. cit.,* p. 110. Quevedo opone Cristo, rey celeste, que *da,* a los reyes terrestres, que *quitan.*

42 *Obra poética,* ed. Blecua, I, p. 11.

43 *Ibid.*, I, p. 537, 594 y 533, respectivamente. Ver asimismo el soneto *Amor en silencio* (I, p. 537).

44 *Ibid.*, I, p. 581.

45 *Ibid.*, I, p. 533, 669 y 627, respectivamente.

46 *Ibid.*, I, p. 627.

47 *Ibid.*, p. 586.

El gozo del yo reside en la ausencia de la dama y en su evocación *in absentia* por el recuerdo, es decir, mediante una posesión imaginaria, en la que el yo no puede perderse:

> Aquí os hablo, aquí os tengo y aquí os veo,
> gozando de este bien en mi memoria,
> mientras que el bien que espero Amor dilata.[48]

El sujeto poético se reconoce en los mitos de Tántalo y Orfeo, mitos de la perpetua pérdida del objeto deseado («tú [Tántalo] tocas y ves la prenda amada; / yo ardiendo ni la toco ni la miro», «Si fueras tú Euridice mi señora / [...] sólo por mirarte te perdiera»[49]) así como en la piedra imán, «que sabe amar tan apartada»[50], es decir, en una relación que mantiene a la dama más allá de un perpetuo *limen* que imposibilita la posesión: «ni yo pretendo premio ni consuelo / [...] menos me atrevo a Lisi, pues, que al cielo», «con desear me contento», «amo, y no espero [...]. / Lo que conozco y no lo que poseo / sigo, sin presumir méritos»[51].

La poesía quevedesca desarrolla, respecto al objeto deseado, una perpetua dilación que impide la posesión, un «imposible adquirir», cuyo elogio más claro se halla en el poema *A un caballero que se dolía del dilatarse la posesión de su amor* [52].

El sueño como única posesión

Poseer la dama es perderse, ser absorbido, perder la propia esencia y, por ende, el verbo poético. Por ello, el deseo de posesión, el fantasma de desfloración que habita ímplicitamente el paraclausithyron quevedesco nunca se realiza, quedando la posesión perpetuamente postergada hacia un condicional o un futuro («podré entrar», en el poema a Aminta) o desrealizada, relegada al estado de fantasma, imaginado pero jamás ejecutado. La posesión de la dama se presenta siempre en el modo optativo: ello permite mantenerla en la irrealidad sin dejar de *decirla*, lo que proporciona al sujeto poético un placer de sustitución, puramente verbal, en el que el yo no puede perderse. Imaginar la posesión, el posible goce, permite, precisamente, un goce verbal y fantasmático sin posesión efectiva. La única posesión posible es onírica: «¡Ay, Floralba! Soñé que te ..., ¿dirélo? / Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.»[53].

El sueño de posesión carnal dramatiza lo imposible, encarna lo prohibido, permite al yo poseer sin poseer realmente, sin perderse. El poema *a Floralba* ostenta dos rasgos

---

48 *Ibid.*, I, p. 533.

49 *Ibid.*, I, p. 488 y 584.

50 *Ibid.*, I, p. 656.

51 *Ibid.*, I, p. 669, 627, 665.

52 *Ibid.*, I, p. 511-512: «Quien no teme alcanzar lo que desea, / da priesa a su tristeza y a su hartura; / la pretensión ilustra la hermosura, / cuando la ingrata posesión la afea. / Por halagüeña dilación rodea / el que se dificulta su ventura, / pues es grosero el gozo y mal segura / la que en posesión gloria se emplea. / Muéstrate siempre, Fabio agradecido / a la buena intención de los desdenes, / y nunca te verás arrepentido. / Peor pierde los gustos y los bienes / el desprecio que sigue a lo adquirido, / que el imposible adquirir, que tienes».

53 *Ibid.*, I, p. 513.

significativos. Por una parte, engendra un desdoblamiento del yo (yo soñador/yo soñado), que según Sh. Felman «es signo de la fascinación narcísica del sujeto»[54]: atrapado en un engranaje narcisista, el yo se contempla, desdoblado, y su aislamiento en sí mismo se expresa por la distancia siempre mantenida respecto al Otro, a la dama. Por otra parte, la posesión de la Dama interviene, precisamente, en tanto que el yo no es sí mismo sino el otro, su doble onírico. El yo sólo puede poseer a la dama como no-yo, como doble soñado, mediante el recurso a la alteridad, lo cual «equivale a decir que el yo se excluye del dominio del placer [...]; si éste se designa como siempre ausente, es porque no puede moverse sino en el ámbito de la castración»[55]. El yo se descubre y se describe siempre excluido respecto a la mujer y a su posesión. Lisi, Rosalba, Aminta no son personajes sino, siempre lejanas, la sustantificación de la ausencia, la encarnación de una perpetua pérdida. Desde su origen, esta poesía postula a la mujer como irremediablemente perdida, separada del yo por un infranqueable *limen*. La mujer siempre distante y ausente no es sólo, en la poesía amatoria de Quevedo, un tópico literario, sino que se vincula a la pérdida de la madre en la biografía de su autor: la frustración nacida de esta pérdida original se vuelve obsesión de una mujer siempre ausente, mujer-hueco, agujero, carencia. La transcendencia —encarnada en la figura de María—, el sueño —que establece, a su manera, una suerte de transcendencia— constituyen en la poesía amatoria la única alternativa viable, el único lugar en que la posesión es posible[56]: la grieta, el hueco dejado por la ausencia se vuelven paso y puerta hacia la transcendencia.

Respecto a la mujer, el texto quevedesco desarrolla un fantasma de inclusión y, al mismo tiempo, el miedo a ésta: ser incluido (en la mujer, en el espacio femenino), equivale a un *regressus ad uterum* nostálgico pero también a un aniquilamiento. Por ello, el objeto deseado, la posesión de la dama, quedan siempre diferidos: en el código petrarquista y en el legado grecolatino siempre escoge Quevedo los temas que excluyen una relación directa del sujeto poético con la mujer, privilegiando una distancia esencial hacia la dama. La palabra *limen* designa el límite entre los campos y el lugar intermedio entre lo exterior y lo interior, el umbral. La poesía amatoria de Quevedo se formula en el *limen,* ante una puerta —simbólica transposición de la mujer, objeto de deseo y de rechazo—, a la vez obstáculo y vía de paso, espacio de la prohibición y vía de su virtual transgresión, vía de una posible posesión de la dama siempre relegada a la irrealidad del optativo. El sujeto no puede conservar su ser —y su desgarradura, tema de esta poesía— sino en la exclusión, en el umbral cuyo franqueo queda siempre postergado. Esta poesía que es ante todo espera, ausencia, frustración, tensión de un deseo insatisfecho, privilegia lo fantasmático, que permite gozar sin poseer. Hay una infinitud del proyecto poético quevedesco, en que el deseo de fusión con la dama no tiene otra finalidad que la vuelta a

---

54 Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 69. La traducción es nuestra.

55 *Ibid.* La traducción es nuestra. Sobre la experiencia del doble y su relación a la castración: Sigmund Freud, «L'inquiétante étrangeté» («Das Unheimliche»), *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. de M. Bonaparte y E. Marty, Paris, Gallimard, 1933, p. 185-186.

56 Sh. Felman, *op. cit.*, p. 71-72: «la perte se tranforme en porte, qui débouche sur le "monde invisible". Dans le creux du réel se construit un délire compensateur, par un retournement des signes: engendrée par la perte, par la séparation des amants, l'hallucination vise toujours à la réunion des amants».

sí mismo. La poesía quevedesca se instituye en un espacio *liminar* —de transición, de paso—: el sujeto quevedesco se mueve en una tensión entre perder y poseer, entre desear y rechazar, doliente, perpetuamente a distancia. Desgarrada, la palabra poética surge en la tensión, en la encrucijada, en el umbral: pasarlo, ser incluido, equivale a enajenarse, a quedar relegado en la nada, en el silencio. Sólo la exclusión, el fracaso, permiten la palabra poética. El más allá del umbral encarna el aniquilamiento de toda escritura: el umbral de Aminta constituye también el umbral de lo inefable y del silencio.

El *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva entre intertextualidad e interdiscursividad

Inoria Pepe Sarno
III Universidad de Roma

No es posible abordar críticamente el *Ejemplar poético*[1] de Juan de la Cueva sin tener en cuenta el contexto en que se fraguó y el ambiente en que vivió su autor, a causa de las implicaciones teóricas que comportan.

En efecto el *Ejemplar* se fragua en un ambiente sevillano dominado por personalidades como Ambrosio de Morales, Pedro Mexía, Argote de Molina, Francisco de Medina y Fernando de Herrera, de primer plano en las letras españolas de la segunda mitad del siglo XVI. Consta, además, que Cueva participaba en las «academias» que, según algunos testimonios, constituían los núcleos vitales de la actividad intelectual sevillana[2]. Sin pretender afrontar el problema de si existe o no una «escuela sevillana»[3], creo que hay que dar suma importancia al papel desempeñado por esas instituciones, aunque muchas veces se limitaran a ser simples tertulias de intelectuales que en ese momento vivían en la ciudad. En esas academias los participantes sometían al juicio de los contertulios sus obras recientes provocando comentarios y discusiones[4]. Pero,

---

1 Sigo la edición crítica de J. M. Reyes Cano, Alfar, Sevilla, 1986.

2 Véase A. Coster, *Fernando de Herrera (El Divino)*, Champion, Paris, 1904, *passim* y O. Macrì, *Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 4O-55.

3 Sobre la historia y caracterización de la «escuela sevillana», además de Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, C.S.I.C., 1947, t. III, pp. 437-448, *cf.* A. Coster, *op. cit.*; y los más recientes trabajos de H. Bonneville, «Sur la poésie à Séville au Siècle d'Or», *Bulletin Hispanique*, LXVI,1964, pp. 310-348; A. Gallego Morell, *Estudios sobre poesía española del Primer Siglo de Oro*, Ínsula, Madrid, 1970, pp. 32-37; G. Chiappini, *Fernando de Herrera y la escuela poética sevillana*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 20-25; B. López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Alfar, Sevilla, 1987, pp. 30-31 y 60-75; finalidades diferentes tiene A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Puvill Libros, Barcelona, s.a.

4 Juan de Malara en su *Filosofía Vulgar* habla de una praxis probablemente frecuente en las academias sevillanas, pero no en toda España: «Aunque esto no se usa en España, es loable costumbre de

además de esto, es de suponer que se discutiera también de los problemas que en la época afectaban más a los intelectuales: la poética aristotélica, traducida al español desde hacía pocos años, las polémicas que ésta alimentaba en Italia, la larga imitación en España del verso italiano y de Petrarca en particular, y por último, pero no menos importante, el cultivo del verso español y la recuperación y la defensa de la tradición bajo todos sus aspectos.

Es posible encontrar testimonios, aunque indirectos, de esta actividad de las academias[5] en que, en mi opinión, Cueva maduró la convicción de poner por escrito el fruto de esas discusiones, adelantándose o substituyéndose a otros que, en el mismo ambiente sevillano, pensaban escribir sobre poética. Antes que él lo habían pensado tanto Argote de Molina, que en su *Discurso sobre la poesía castellana* alude al proyecto[6], como Fernando de Herrera, quien habla de esto en las *Anotaciones a la obra de Garcilaso*[7]. El propósito de éste último consta también en la introducción que Francisco de Medina puso a la misma obra[8]. Pero no nos consta que ambos llegasen a realizar su propósito: de este modo Cueva ocupa el lugar vacío que acaso en Sevilla se interpretaba como una grave falta respecto a los italianos y a los mismos españoles que por esas fechas publicaban una gran cantidad de tratados de poética o sencillamente «manifiestos», en la acepción que les da Segre[9]. En efecto en una ciudad como Sevilla que por esos años

---

otras naciones ayudar todos los hombres doctos al que escribe y aun leer los autores sus obras en las Academias para ellos concertadas, y todos dar su parecer, y decir cosas y con cierta sencillez darselo todo al autor sin publicar que ellos le hicieron merced» en B López Bueno, *op. cit.*, p. 70.

[5] Para las academias españolas en general cfr. J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid 1961; para las academias sevillanas, *cf.* J. Montero, «Otro ataque contra las Anotaciones herrerianas: La epístola a Cristóbal de Sayas de Alfaro de Juan de la Cueva», *Revista de Literatura*, 1986, pp. 19-33; V. Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Excma Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979, *passim* pero principalmente pp. 32-69; AA.VV., *Séville XVI^e siècle. De Colomb à Don Quichotte, entre Europe et Amériques, le cœur et les richesses du monde*, Éditions Autrement, Série Les Mémoires, n. 15, Paris 1992, principalmente los trabajos de V. Lleó Cañal, «Le mythe de la "nouvelle Rome"», pp. 156-167; de C. Martínez Shaw, «Que la fête commence!», pp. 168-176; y de J. Sentaurens, «Le triomphe de la *comedia*», pp. 187-202.

[6] Al hablar de «la manera de cantar las historias públicas y la memoria de los siglos pasados» (p. 30), Argote añade «pero eso terna más oportuno lugar en otro tractado que el presente» (p. 31), lo que hace pensar también a Tiscornia que «Argote allegaba los materiales para un tratado de mayor aliento que sería a la vez, probablemente, de arte poética e historia de la poesía castellana [...] pero ignoramos si llegó a escribirlo, aunque tuvo sobrado tiempo de cumplir su promesa» (pp. 75-76); cito por la edición de Eleuterio Tiscornia, Victoriano Suárez, Madrid, 1926.

[7] Utilizo la ed. de A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972, p. 394, H.187 «[...]por no extender demasiadamente este lugar, y por haber de escribir de ellos [de los poetas vulgares], si diere espacio la vida y no fueren contrarias las ocasiones, en los libros de la poética [...]».

[8] «El Maestro Francisco de Medina a los lectores», ed. J. F. Pastor, *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro,* Madrid, 1929, p. 110: Herrera «publicará algunas de sus muchas obras, que tiene compuesta (*sic*) en todo género de versos. Y porque la ecelencia de ellos sea entendida, y no se hundan en el abismo de la inorancia vulgar, tiene acordado de escribir una arte poética, la cual hará con rarísma felicidad, tantos y tales son los autores que tiene leídos y considerados atentamente en aquesta facultad y tan contino el uso con que la ha ejercitado».

[9] C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 280-306 y principalmente las pp. 298-300: «Le poetiche descrivono l'assieme del sistema letterario (a specchio del

representa un papel importantísimo en la economía del imperio, por las riquezas que llegan de América, en competencia con las grandes ciudades europeas y con la misma Roma[10], los intelectuales consideran ineludible el fomento de las letras a fin de lograr también en este campo la renovación que la ciudad había conseguido en la vida civil y mercantil. En realidad la postura de los escritores sevillanos de este período representa una sinécdoque de la situación socio-económica experimentada por la ciudad. Esta renovación se basa sobre un principio que encuentra en Sevilla muchos partidarios: a saber las armas del imperio han subyugado a muchas naciones, pero las letras españolas no se encuentran en el mismo nivel; los escritores tienen la responsabilidad de llevarlas al prestigio de las armas[11]. Es exactamente cuanto dice Francisco de Medina en la introducción a las *Anotaciones*: «habiendo domado con singular fortaleza y prudencia casi divina el orgullo de tan poderosas naciones, y levantado la majestad del reino de España a la mayor alteza que jamás alcanzaron fuerzas humanas (y fuera de esta ventura habiéndonos cabido en suerte una habla tan propia en la sinificación, tan copiosa en los vocablos, tan suave en la pronunciación, tan blanda para doblalla a la parte que quisiéramos); ¿somos, diré, tan descuidados, o tan inorantes que dejamos perderse aqueste raro tesoro que poseemos?»[12]. Pero a esta congojosa pregunta Medina añade un motivo de esperanza y otro de orgullo: la esperanza le deriva del hecho de constatar «haber criado en pocos años Andalucía cuatro o cinco escritores muy esclarecidos por las grandes obras que compusieron» que aunque «admitieron algunos defectos que no dejaron de oscurecer la claridad de sus escritos», «fueron de los que comenzaron aquesta empresa (y las que son tan difíciles, no se acaban en sus principios, ni con la fuerza de pocos)»[13]. El motivo de orgullo reside en la obra de Herrera: en él «tendrá España quien pueda poner en competencia de los más señalados poetas e historiadores de las otras regiones de Europa»[14]. Hay que subrayar que esperanza y orgullo están centrados en las obras de los ingenios andaluces.

Se vislumbra ya en las palabras de Medina la reivindicación de la cultura local, que hallará eco también en Herrera, y que el Prete Jacopín le reprochará muchas veces. Así que al lado de la aceptación, algunas veces crítica, de las doctrinas y de la poesía de derivación italiana, puede distinguirse en el ámbito literario sevillano una corriente que no solamente intenta recuperar la tradición sino que niega con vigor «que no ai cosa

---

modello del mondo riconosciuto valido nella corrispondente cultura), i manifesti esprimono le volontà innovatrici [...] che inevitabilmente dislocheranno il sistema, insistendo su singole sue componenti o su sue sezioni [...]» (p. 299).

[10] *Cf.* Lleó Cañal, *Nueva Roma*, cit., pp. 14-24; del mismo «Le mythe de la"nouvelle Rome"», en *Séville XVI^e siècle*, cit., pp. 156-167.

[11] Sobre este asunto *cf.* L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Stampatori, Torino, 1979, pp. 128-134; *cf.* también N. Bruzzi Costas, «Sobre conciencia linguística en Herrera», en *Estudios de historia, literatura y arte hispánicos ofrecidos a R. A. Molina*, Ínsula, Madrid, 1977, pp. 87-95 (pp. 90-93).

[12] Ed. Pastor, cit., p. 110. Para las relaciones entre este pasaje de Medina y el *Discurso sobre la lengua castellana* de Ambrosio de Morales, *cf.* L. Terracini, *Lingua come problema*, cit., pp. 167-182 y las pp. 164-167 sobre las relaciones entre Castillejo y Medina.

[13] Ed. Pastor, cit., p. 110.

[14] *Ibid.*

buena en la grandeza de España sino en el reino de Castilla»[15]. El cambio que ha sufrido la ciudad empieza delineándose en el medio intelectual también como toma de distancia de la Corte, símbolo del poder centralista de Castilla. El *Ejemplar poético* se presenta como síntesis, aunque caótica, de todas estas instancias, latentes o patentes en el ambiente andaluz.

El *Ejemplar* se propone desde sus primeros versos como guía del que quiere ser poeta. La antigua antinomia entre *ingenio* y *arte*, que con vislumbres erasmistas estaba ya presente en Juan de Valdés y se perpetúa en todas las obras teóricas del siglo XVI, le sirve a Cueva como arranque para llegar «al punto en que veréis cantado / lo que el arte al ingenio perfeciona / i de quién es (si á da acertar) guiado» (vv. 16-18). En consecuencia, cuanto sigue es propiamente una serie de preceptos, de *arte*, para guiar al ingenio, mientras que a éste último le concede Cueva sólo que «da fuerça a la elegancia, / es la fuente i el alma a la inventiva / i sin él todo haze disonancia» (vv. 347-49). En esa sumisión del ingenio al arte se insertan todos los preceptos que según Cueva deben guiar al poeta. El *Ejemplar* aspira a ser un manual en el que se organizan los instrumentos que puedan conducir al perfecto dominio de las técnicas de producción de la poesía, al conocimiento de sus secretos artificios, de su desarrollo formal más idóneo, en cualquier forma o género el aprendista quiera medir sus posibilidades. No hay en esta obra evocación de lo sagrado del poeta y de su inspiración, que caracteriza, en cambio, otras poéticas coevas, sino que todo está confiado al *arte*. Son todos preceptos aceptados, aunque con matices diferentes, por los tratadistas de su época, italianos y españoles, y en este sentido el *Ejemplar* no representa novedad alguna en la tradición horaciana y aristotélica de finales del siglo XVI. Sin embargo, en esta coherencia con las teorías contemporáneas hay algo que nos mueve a indagar en ámbitos más cercanos al mismo Cueva, en esos círculos sevillanos en los que participaba, a veces, con cierta intolerancia. De esos intelectuales llegan a Cueva algunas tomas de posición que remontan a literatos y poetas de más envergadura que él. Realmente se trata de individuar y reconstruir aquel tejido de intertextualidad e interdiscursividad que connota el *Ejemplar* y que, por buena parte, queda limitado a relaciones con obras de autores del ambiente sevillano, como demostraron Menéndez y Pelayo[16] y Walberg[17]. Los dos términos «intertextualidad» e «interdiscursividad» se emplean aquí en el sentido dado por Segre modificando de algún modo la terminología de Bachtin y de Julia Kristeva, es decir intertextualidad interpreta «i rapporti tra testo e testo», mientras que «per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella

[15] Fernando de Herrera, «Respuesta a las observaciones del Prete Jacopín, Prólogo» en J. Montero, *La controversia sobre las «Anotaciones» herrerianas*, Exmo. Ayuntamiento de Sevilla, Alfar, Sevilla, 1987, p. 190.

[16] En *Historia de las ideas estéticas* cit., t. II, pp. 295-96.

[17] E. Walberg, «Juan de la Cueva et son *Ejemplar poético*», *Lunds Universitets Arsskrift*, Band XXXIX, 1904, *passim*.

corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli»[18] puede hablarse de interdiscursividad.

Esta última relación es la que entreteje el *Ejemplar* no solamente con las *Anotaciones*, que señalaron los críticos que acabo de nombrar, sino también con otras obras que con las *Anotaciones* están vinculadas, eso es con la «querelle» que intervino entre el Prete Jacopín con sus *Observaciones* y el mismo Herrera con su *Réplica.*

En efecto creo que es difícil, aunque nadie lo haya puesto de relieve[19], no sospechar en los versos de la tercera epístola que Cueva dedica a la defensa de su propia obra contra el «aéreo síndico» que «halla por do lo escrito no se alabe» (v. 1424), un ataque al Prete Jacopín y a sus *Observaciones* . Dice Cueva:

> Pudiera darle al síndico respuesta
> .....
> i preguntar si es término burlesco
> entre sacras deidades colocarse
> i a su lado pintarse al olio i fresco;
> si es decoro decente figurarse
> en sus ideas profanas por divinos
> i a divino querer aventajarse:
> si es d'espíritus puros o malinos
> desanimar los justos i los sabios
> con sus calificados desatinos;
> si es de sabios llamar a todos Babios
> i al más glorioso i de mayor estima
> siempre en su ofensa calentar los labios.
> Betis se injura desto i se lastima
> Hispalis, i, ofendida, pide al cielo
> los tales lance en la vulcánea sima. (Vv. 1425-1442)

No solamente Cueva le pregunta al síndico «de porosa testa» «si es decoro decente... a divino querer aventajarse» donde *divino* me parece identificar claramente a Herrera (aunque, como se sabe, muchos escritores tuvieron este apodo) sino que la relación interdiscursiva con el Prete es más evidente donde Cueva le pregunta al síndico «si es de sabios llamar a todos Babios /i al más glorioso i de mayor estima / siempre en su ofensa calentar los labios». El Prete en la *Observación* 3 se había sorprendido de que Herrera hubiese dedicado su libro al Marqués de Ayamonte y añadía: «¿ Pues de qué os a servido

---

[18] C. Segre, «Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», en AA.VV. *La parola ritrovata, Fonti e analisi letteraria*, Sellerio, Palermo, 1982, pp. 15-28 (pp. 23-24).

[19] Walberg en su ed. cit., anota: «Je ne suis pas à même de dire quelles sont les personnes et les circonstances auxquelles Cueva fait allusion ici» (p. 103), pero tampoco lo advirtieron los críticos que se interesaron por el *Ejemplar*, C. Guerrieri Crocetti, *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnuolo*, Gambino, Torino, 1936; F. A. de Icaza en su edición de la obra, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, Madrid, 1973; R. F. Glenn, *Juan de la Cueva*, Twayne. No pude ver el libro de J. Cebrián, *Estudios sobre Juan de la Cueva*, 1991, ni el trabajo de S. Fortuño Lloréns, «Juan de la Cueva en la poética de su tiempo», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Arco Libros, Madrid, 1988, vol. II, pp. 1171 y ss.

endereçar vuestros escritos a un cavallero de tantas i tan buenas partes, sino de que junto a su grandeza i entendimiento se descubra más vuestra bajeza e inorancia? Más razonable fuera dirigirlos a Iuan de la Enzina, a Iuan de Timoneda i a su *Patrañuelo*; o a Lomas de Cantoral, a Padilla y sus *Tesoros* ; o a algunos de essos Bavios i Mevios que tanto lugar hallaron en vuestro libro; o si no, a la ánima de don Luis Çapata o a la de vuestro amigo Burguillos»[20]. Pues bien, la cita de Bavios y Mevios pone el *Ejemplar* en relación no solamente con las *Observaciones* del Prete sino también con toda la diatriba que éstas causaron y en la que participó gran parte de los literatos sevillanos. Eso es, la referencia que hace Cueva a las *Observaciones* no solamente se presenta como defensa, aunque tardía, de las *Anotaciones* y de su autor, sino que enlaza relaciones interdiscursivas con el contexto literario que intervino en la contienda (eso es por un lado el Prete y por otro Herrera y los intelectuales sevillanos). Otra referencia a Bavios y Mevios se encuentra en la tercera epístola, cuando Cueva, al hablar del «cómico teatro», intenta explicar las modificaciones que se introdujeron en España y su valor:

> [...] oye cúal es el fundamento
> de ser las leyes cómicas mudadas,
> i no atribuyas este mudamiento
> a que faltó en España ingenio i sabios
> que prosiguieran en antiguo intento,
> mas siendo dinos de mojar los labios
> en el sacro licor aganipeo,
> qu'enturbian Mevios i corrompen Babios,
> .....
> introduximos otras novedades
> (de los antiguos alterando el uso)
> conformes a este tiempo i calidades. (Vv. 1615-1628)

Es casi seguro que con estos Mevios y Bavios, connotados negativamente, Cueva quería aludir a autores teatrales extraños al ambiente sevillano porque, después de pocos versos, aparecen citados en términos extremadamente positivos los «sevillanos cómicos» Guevara, Gutierre de Cetina, Cózar, Fuentes, Ortiz, Mexía y Malara.

Claro que en esos Bavios y Mevios el Prete comprendía a todos los que él define «copleros andaluces» entre los cuales, probablemente, Cueva se entendía incluído, a pesar de que nunca su nombre figure en las *Anotaciones*. De cualquier modo, también con esta segunda cita Cueva dialoga con las *Observaciones* del Prete, poniendo otra vez el problema de la interdiscursividad que, sin embargo, tiene connotaciones diferentes de las de la anterior. Aquí Cueva se vale del mismo sintagma que el Prete había empleado para connotar negativamente a los «copleros andaluces», para dirigirlo contra los que al ambiente andaluz no pertenecen. Así que en el juego interdiscursivo entre el *Ejemplar* y las *Observaciones* las dos citas corresponden a intentos diferentes. Mientras que en la

[20] Juan Fernández de Velazco, «Observaciones del Prete Jacopín, Observación 3», en *La controversia*, cit., p. 109; véase también J. Almeida, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid, 1976, pp. 37-53.

primera se trata de reaccionar sencillamente a una acusación del Prete, la segunda le sirve a Cueva para volver al revés la misma acusación, dirigiéndola, acaso, a los personajes del mismo ambiente que la habían lanzado.

De todas maneras, la actitud de Cueva es síntoma de una más ancha reacción de un ambiente cultural que quiere imponerse con características peculiares y no acepta que un personaje extraño a ese ámbito presuma de juez, justamente si éste es un castellano. Que el mismo Cueva reaccione en otro lugar, en la epístola consolatoria dirigida a Sayas[21], contra las costumbres de las academias de Sevilla es un hecho que no influye en estas consideraciones, antes bien las confirma. En efecto en esta epístola Cueva ridiculiza el ambiente académico y su rebusca de exquisiteces formales pero eso no le impide lanzar una flecha contra el mismo Prete, que, despectivamente está presentado como «el otro (cuyo nombre no se sabe)» «que condena sin orden y cordura» «a las Annotaciones que an salido / de Herrera el divino, a Garcilasso»[22].

Considerando estos hechos me confirmo en la convicción de que el círculo intelectual vigente en Sevilla en el momento de la concepción del *Ejemplar*, por si acaso no estuviera convalidada por elementos internos a la misma obra, ejerció un influjo fundamental como defensa de criterios estéticos y literarios de un grupo que, aunque dividido en su interior, se presenta compacto contra quien intenta amenazar su autonomía de juicio y las obras que éste produce.

Menéndez y Pelayo[23] y Walberg[24] habían puesto de relieve también las coincidencias entre la segunda epístola del *Ejemplar* y el *Discurso* de Argote de Molina. Se trata aquí de una relación intertextual porque Cueva no hace más que poner en verso el *Discurso* de Argote de Molina, aceptando también los grandes desaciertos cronológicos de que éste se sirve para reivindicar la paternidad española del endecasílabo. El aspecto antitaliano que ese acogimiento presupone, no parece llevar el paso con las teorías que circulaban en el ambiente sevillano en su época, eso es unos treinta años después de la publicación del *Discurso* de Argote. Ahora bien, la actitud de Argote puede justificarse porque él está intentando poner de relieve todos los caracteres más importantes de la obra de Juan Manuel, a la que el *Discurso* sirve de introducción, y le conviene sostener la primacía del autor de *El Conde Lucanor* también en el uso del endecasílabo.

Lo que puede pensarse es que acaso Cueva interpretó de una manera algo subjetiva una actitud antitaliana que serpeaba entre los intelectuales sevillanos pero que, sin embargo, tenía matices diferentes. El mismo Herrera, al considerar la imitación de los italianos por parte de los poetas españoles, adquiere una posición que, quizá, Cueva no entendió o exageró. Hablando del soneto, en las *Anotaciones*, Herrera no entra en problemas históricos de la derivación del endecasílabo sino que, reconociendo que Petrarca «en espíritu, pureza, dulzura y gracia es estimado por el primero y último de los nobles poetas», reacciona violentamente contra sus contemporáneos que imitan al poeta

21 J. Montero «Otro ataque», cit.., pp. 20-26.

22 *Ibid.*, p. 23.

23 *Historia de las ideas*, cit., y *Antología de poetas líricos*, t. V, p. 7.

24 «Juan de la Cueva», cit., p. 22 y ss.

italiano: «No puedo conmigo acabar de pasar en silencio esto, que el ánimo me ofrece a la memoria tantas veces: porque me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros, y la ignorancia, en que se han sepultado, que procurando seguir sólo al Petrarca y a los toscanos, desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras y sin copia de cosas [...]»[25]. Pero no se limita a reprochar la imitación de Petrarca sino que sugiere una alternativa, que parece ser el ideal de su poesía: «Yo, si deseara nombre en estos estudios [...] no pusiera el cuidado en ser imitador suyo [eso es de Petrarca], sino enderezara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, y juntando en una mezcla a éstos con los italianos, hiciera mi lengua copiosa y rica de aquellos admirables despojos y osara pensar, que con diligencia y cuidado pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este paso...»[26]. No se trata, me parece, de una toma de posición contra los italianos sino de una reivindicación de la autonomía del poeta a escoger sus modelos en el ancho espectro de los clásicos y de los italianos sin quedar sujetos a una primacía italiana, que, mirándola bien, consiste nada más que en tener «diligencia y cuidado» en la lengua y en la «contextura», cosas que también los españoles pueden alcanzar y aun superar[27]. Esta consideración parece llegar a las últimas consecuencias en la *Réplica* a las *Observaciones* del Prete Jacopín: «yo [...] no tengo por tan grande su [de Garcilaso] autoridad, ni aun pienso, que deve ser la de los antiguos todos (saco siempre a Virgilio deste numero) que asi de tal suerte sean reverenciados; que no nos dexen lugar, para entender i juzgar sus obras, i tener mas respeto a la verdad que a su opinion, i al amor que les devemos [...] En esto se obligan ciertamente algunos ombres dotos a una religion supersticiosa, antes a una inorancia torpissima, queriendo poner en sombra a los ojos de todos, i mostrar demasiadamente en cuanta veneracion se deven tener los escritores antiguos. Ombres fueron como nosotros, cuyos sentidos i juicios padecen engaño i flaqueza, i assi pudieron errar, i erraron»[28].

A la luz de cuanto he anotado creo posible afirmar que en el *Ejemplar* Cueva entreteje una extensa red intertextual e interdiscursiva en la que quedan prendidas las obras de los más eminentes escritores andaluces. En la abigarrada sucesión de asuntos, que caracteriza su obra, no puede apreciarse una clara posición del autor respecto a las diferentes posiciones epistemológicas que estaban presentes en los círculos intelectuales sevillanos de su tiempo. Cueva lo acoge todo, transformándose en portavoz de aquel hervidero de ideas que debía ser Sevilla en la segunda mitad del siglo. A mirarlo bien, es éste el mérito del *Ejemplar poético.*

---

[25] *Anotaciones*, cit. p. 311, H. 1.

[26] *Ibid.*

[27] Además de esta reacción contra la imitación de los italianos, Herrera arremete en otra ocasión contra Bembo y Sabélico, que llaman «bárbaros a los españoles» contestando que «No son los españoles tan inhumanos y apartados de la policía y del trato de las gentes, que merezcan este apellido por aspereza y horror de costumbres; ni se criaron tanto en las entrañas de la ignorancia que carezcan de noticia de las buenas letras: pues nunca faltan ni faltaron en España hombres doctos y de singular erudición y elocuencia por todas las edades», *Anotaciones*, cit., pp. 552-53, H. 716.

[28] «Réplica», cit., 3, 65-70 y 75-83 en J. Montero, *La controversia*, cit., p. 198.

Al trasluz de esta obra se configura un grupo que no tiene características comunes, ni siquiera generacionales, sino más bien una tertulia de literatos y artistas orientados hacia la defensa de una identidad cultural diferente de la de la Corte, con la mirada a la renovación de la cultura en general. Esta tiene que beber en las fuentes más variadas, sin quedarse sujeta a principios considerados irrenunciables o a cánones impuestos para siempre. En este sentido, el *Ejemplar poético* representa una síntesis caótica de todo ese bullicio de ideas que caracteriza la segunda mitad del siglo XVI sevillano, aunque no presente novedades a no ser las que le derivan de la actitud que toman los diferentes escritores que constituyen siempre sus fuentes.

Las canciones de Francisco de la Torre

Soledad Pérez-Abadín Barro
Universidad de Santiago de Compostela

En el volumen de las *Obras* de Francisco de la Torre que Quevedo publica en 1631 se incluyen seis canciones en forma de estancias petrarquistas, repartidas entre los libros I y II en alternancia con los sonetos y las odas. De las amplias atribuciones que la práctica poética del Quinientos asigna a la canción, La Torre selecciona un conjunto de rasgos para establecer un modelo homogéneo y unitario que será definido en el presente trabajo[1].

Los seis poemas tratan del amor desgraciado, expuesto casi siempre como evocación de una anterior correspondencia amorosa desde el presente de abandono que, en las canciones II-3 y II-4, se proyecta hacia el futuro sin posibilidad de otro fin que la muerte. El sentimiento subjetivo se oculta tras un elemento de la naturaleza que refleja la situación anímica del hablante. Esta identificación produce poemas en los que un elemento del marco natural, convertido en símbolo[2], se realza a expensas del *yo* relegado al final del poema. Sólo en las dos últimas canciones el amante asume *in propria persona* el lamento amoroso por él emitido.

En la canción I-1, el sujeto lírico comparte el dolor de la *tórtola solitaria*[3] cuyos gemidos ensordecen la selva (v. 2) y se ofrece como compañero dotado de la capacidad de

---

[1] Las citas proceden de la edición de A. Zamora Vicente de las *Poesías* de Francisco de la Torre (Madrid, Espasa-Calpe, 1969[3]), por considerar más idóneas sus lecturas y puntuación que las ofrecidas por M. L. Cerrón Puga (*Poesía completa* de Francisco de la Torre, Madrid, Cátedra, 1984). Las principales discrepancias atañen a los siguientes versos: I-1, 23; I-2, 26, 45 y 76; II-1, 31 y 35; II-2, 11 y 54; II-3, 45-46.

[2] Para el concepto de símbolo, véanse Bousoño (1970, I: 200-279) y Le Guern (1985: 49), que lo distingue de la metáfora. Por su carácter simbólico, las canciones de La Torre se aproximan a la poesía mística, que tiene en el símbolo uno de sus elementos constitutivos (Hatzfeld, 1968: 354-364; Ynduráin, 1969: 11-21; Bousoño, 1970, I: 294-302).

[3] Este motivo, tratado por Herrera en su égloga *Salicio*: «Cual simple tortolilla gime i siente / al caro esposo, que perdió muriendo, / i su dolor descubre'n son doliente» (vv. 7-9), tiene origen en el idilio VII (vv. 141-142) de Teócrito y en la égloga I (v. 58) de Virgilio, como indica Ruestes Sisó (1989). La canción de

comprensión: «Mira que mi quebranto, / por ser como tu pena rigurosa, / busca tu compañía; / no menosprecies la doliente mía / por menos fatigada y dolorosa, / que, si te persuadieras, / con la dureza de mi mal viuieras» (vv. 85-91). Sin embargo, la tórtola se sustrae a este sentimiento empático y, rechazando la llamada a participar de la mutua soledad, emprende finalmente el vuelo (vv. 92 ss.). El hablante, que ha visto en el llanto del ave un medio de evasión, queda así sumido en su propio dolor, confiado a la corteza del roble en el *commiato* (vv. 105-110).

En este poema, la proyección en la naturaleza adquiere complejidad al hacer intervenir a «hombres y fieras, cielos y elementos» (v. 42), a las estrellas[4] (vv. 72-78) y a Filomena (vv. 100-104), conmovidos con las lágrimas de la tórtola. Se perfila así un universo poético en armonía con el conflicto subjetivo oculto tras este entramado de correspondencias.

El tronco separado de la hiedra que en otro tiempo lo ceñía[5] expresa, en la canción I-2, el sentimiento de desposesión subsiguiente a la ruptura amorosa arbitrada por el hado. Este contraste de situaciones se sirve del marco estacional en el que la primavera representa la unión amorosa del roble florido con la hiedra (estrs. 4-5), así como la alegría del entorno (estr. 1) negada al árbol, víctima de los rigores del invierno (vv. 66-68). La antítesis entre la plenitud y la decadencia, condensada en los participios *despojado* (vv. 1, 14, 27-28, 51, 68) y *florido* (vv. 42, 54, 58, 64), adquiere sentido espacial. De este modo, se describe como elevación, «triunfante dél te leuantaste al cielo» (v. 27)[6], el desafío al invierno que, al cabo, derriba *por la tierra* la belleza del tronco (v. 68).

El plano del sujeto lírico se manifiesta en la tercera persona del «espíritu doliente» que se refugió en las ramas floridas del árbol (vv. 60-65) y en la optación de la última estrofa, que contiene además una referencia a la amada: «ansí los bellos ojos, / que acaban tus enojos, / en los tuyos me miren de contino»[7] (vv. 74-76).

En la canción II-1, el infortunio amoroso está simbolizado en el motivo de la hiedra[8] desprendida del olmo por decisión del cielo (vv. 16, 60-64, 66, 78-79, 80-81, 90), que

---

Góngora «Vuelas ¡oh tortolilla!» (*Flores* de Espinosa, 1605, p. 53) guarda similitud, en contenido y tono, con la de La Torre.

[4] La noche, las estrellas, la luna y el silencio configuran el fondo nocturno de muchos sonetos de La Torre (I-4, I-5, I-6, I-7, I-16, I-20, I-22, I-32, II-15, II-27, II-28, II-32) y de algunas odas (II-5) y canciones (I-1, II-3, II-4).

[5] E. Santos (1973) advierte el tratamiento innovador que La Torre ofrece de este motivo catuliano. Para Sena (1974: 115-122), tanto la hiedra y el tronco como la cierva e incluso la tórtola presentan connotaciones sexuales que revelarían la psicología profunda del poeta. Hughes (1982: 34-35) prefiere hablar del erotismo refinado de estas imágenes. Para la tradición del tema, véanse Demetz (1958) y Egido (1982). Manero (1990: 374-379) ilustra el uso de esta imagen y sus variaciones en el petrarquismo, con referencias concretas a Francisco de la Torre.

[6] «triunfaste de él» en Cerrón (1984: 116). El roble, al igual que la encina, se asocian al culto de Júpiter, dios del rayo, y simbolizan la unión del cielo y la tierra (Cirlot, 1988: 183 y 389).

[7] «en los tuyos se miren de contino» (Cerrón, 1984: 118). Ninguna de las lecturas aclara totalmente el pasaje (vv. 74-76), en el que se formula el deseo de participar de la serenidad que los *bellos ojos* transmiten al viento.

[8] La hiedra representa la fidelidad, la vida eterna y la unión amorosa imperecedera (Ferguson, 1961: 33). Es asimismo un símbolo femenino de la fuerza que necesita protección (Cirlot, 1988: 468).

puso así fin a la arrogancia y altivez de la planta en otro tiempo consagrada al amor (vv. 21-26). El estado de decrepitud y humillación se plasma en la imagen de la hiedra que agarra la tierra: «Agora, derribada, / con tus hojas enlazas / la seca tierra que tu bien encierra» (vv. 27-29) y en los matices cromáticos que constatan la transformación del antiguo verde en «mustio color violado[9], / amarillez cayda» (vv. 72-73).

El *yo* interviene en calidad de testigo y confidente, «lloremos juntamente / tu bien passado y tu dolor presente» (vv. 12-13), que insinúa su identificación con la hiedra a través de las referencias al sacrificio amoroso (vv. 25-26) y al llanto que hizo florecer las hojas marchitas (vv. 46-50). Su presencia se percibe en el plural genérico de los *tristes amantes* que ciñen sus sienes con la corona de hiedra, en testimonio de su constancia y fidelidad (vv. 85-89). Se elude de este modo la mención de la primera persona, sólo explícita en el sintagma «mi vida ansiada» (v. 94) del *commiato*[10].

La figura del cazador personifica el destino adverso[11] en la canción II-2, lamento elegíaco[12] que refiere la agonía y la muerte de los ciervos enamorados. Este poema desarrolla una ficción alegórica protagonizada por la cierva que, herida por la flecha mortal, se aleja abandonando en el valle a su compañero para buscar alivio en el agua, sin que su huida evite el fatal desenlace que ha segado las vidas de los amantes.

La cierva y con ella el ciervo, el montero, el agua y la flecha son portadores de un valor simbólico[13] que permite trascender el sentido literal del episodio y referirlo al ámbito subjetivo de la introspección, en el que se revela la profunda ambigüedad del poema. Con su huida, la cierva rechaza la posibilidad de curar sus heridas de amor: «Que el cieruo desangrado / que contigo la vida / tuuo por bien perdida / no fue tan poco de tu amor querido / que, auiendo tan cruelmente padecido, / quieras viuir sin él, quando pudieras / librar el pecho herido / de crudas llagas y memorias fieras» (vv. 35-42). Se

---

[9] Para el sentido de *violado*, *cf.* del v. 28 de la oda de Garcilaso, en el que *viola* adopta la acepción clásica de «flor amarilla» y, en concreto, «alhelí amarillo» (Wilson, 1952).

[10] Sobre la *harpada lengua* de Filomena mencionada en esta estrofa, véase Lida (1951), que estudia la tradición y variedad semántica de este sintagma.

[11] «mano dura» (v. 7), «veloz montero» (v. 14), «cruda mano» (v. 19), «montero crudo» (v. 26). También en la canción I-1 «rigurosa mano» (v. 14) equivale al destino.

[12] Lida (1939: 64) habla del *erotismo elegíaco* de esta canción. En sus *Anotaciones* (1580), Herrera señala la afinidad de los temas del amor y de la muerte en el género de la elegía (H-271): «Llamáronse estos versos élegos de la commiseración de los amantes. (...) El primer uso de ella fue, como se ha dicho, en las muertes (...). Después se trasladó a los amores no sin razón, porque hay en ellos quejas casi continuas y verdadera muerte» (en Gallego Morell, 1972: 416). Para el Pinciano (1596), la elegía consiste en un «poema narrativo, miserable (...); y, agora aya tomado su origen de muertes de algunos, agora de las querellas de los amantes, tiene varios sugetos según las lamentaciones del poeta y las causas dellas» (*Philosophia Antigua Poetica*, III, p. 246).

[13] Como indica Lida (1939), en el tratamiento del tema del ciervo herido y la fuente se amalgaman las tradiciones bíblica (salmo 41) y virgiliana (*Eneida*, IV, 67 ss.). En las siete ocasiones en que lo emplea La Torre predomina sobre el motivo bíblico de la sed la influencia del símil virgiliano, también presente en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (véase también Ynduráin, 1984: 36-38, 90-92). Carece de peso, por lo tanto, el juicio de Fernández-Guerra a propósito de la canción II-2, que según él aludiría a la muerte de la amada por una «misteriosa tragedia de honor y venganza» (en Zamora Vicente, 1969: XVI). Sobre la imagen del ciervo en Petrarca y el petrarquismo, véase Manero (1990: 270-275). Morales Blouin (1981) estudia este motivo en la lírica tradicional.

sugiere de este modo una desavenencia que ha puesto fin a la armonía y compenetración de los amantes con el paisaje, situado en la ribera del Tajo (estr. 4)[14].

En el epílogo de la canción, la anécdota bucólica se eleva a la categoría de caso ejemplar de firmeza amorosa, capaz de sobreponerse a la muerte[15]. Si las anteriores admoniciones a la cierva aludían a una infidelidad, la moraleja que cierra el poema proclama por el contrario la fuerza de la constancia, que convierte a los ciervos en amantes paradigmáticos: «cuya muerte gloriosa, / en los ojos de aquellos, / cuyos despojos bellos / son vitorias del crudo amor furioso, / martirio fue de amor, triunfo glorioso / con que corona y premia dos amantes, / que del siempre rabioso / trance mortal, salieron muy triunfantes» (vv. 63-70).

El *yo*, emisor del discurso deprecatorio con que se insta a la cierva al retorno y a la reconciliación, se oculta tras el símbolo sin proporcionar indicios de su presencia y lugar en la figuración alegórica desarrollada en el poema.

El modelo genérico aplicado en las precedentes composiciones se disuelve en la canción II-3[16], que asigna a la naturaleza las funciones de contraste y marco de las reflexiones de un sujeto lírico que expone sus sentimientos de forma directa, sin la mediación del símbolo sustitutorio de las referencias a la primera persona. Por otra parte, el conflicto subjetivo no se cifra en la dicotomía entre el pasado y el presente, sino en el infortunio actual perpetuado sin atisbos de solución.

Cada estrofa se inicia con la pintura del ocaso, momento del día condicionante del estado anímico de un atribulado amante. La descripción, que se adorna con evocaciones mitológicas, pone énfasis en las notas lumínicas sugeridoras de diafanidad para incidir en el aspecto positivo de la inminente noche: «Dexa el Palacio cárdeno de Oriente / dorado Febo, de abrasado y rojo / rayo sutil bordando cielo y tierra. / Muestra su luz y el claro y luziente ojo / de la serena noche sale ardiente / por la llanura de vna inmensa sierra; / y al punto que la encierra / en su concha espaciosa / Glauco y Tetis hermosa» (vv. 1-9)[17].

Acompañan al dato cronológico referencias al espacio, el *valle*, la *cueva*, el *monte* o el *prado*, que al anochecer propician el reposo del *labrador* (estr. 1), el *caminante* (estr. 2), el *ganadero* (estr. 3) y los *bueyes* (estr. 5): «cay la noche tras él, y, en valle o cueua, / cansado caminante oluida y siente / la dureza del día trabajoso» (vv. 20-22).

El marco temporal se mantiene en el último tramo de cada estrofa para poner de relieve la permanencia del tormento amoroso de la persona hablante: «Mas yo, cuytado,

---

[14] «Quando por la espesura deste prado / como tórtolas solas y queridas / solos y acompañados anduuistes; / quando de verde mirto y de floridas / violetas, tierno acanto y lauro amado / vuestras frentes bellíssimas ceñistes; / quando las horas tristes / ausentes y queridos, / con mil mustios bramidos, / ensordecistes la ribera vmbrosa / del claro Tajo, rica y venturosa / con vuestro bien, con vuestro mal sentido, / cuya muerte penosa / no dexa rastro de contenta vida» (vv. 43-56). El pasaje recuerda el canto de Nemoroso de la égloga I de Garcilaso (vv. 239-255, 282-284).

[15] Como símbolo de pureza y renovación, el ciervo se considera uno de los elementos mediadores entre el cielo y la tierra, entre la muerte y la resurrección, a la que apuntan estos versos (véanse Ferguson, 1961: 25; Cirlot, 1988: 128-130).

[16] Imita directamente el poema L, «Ne la stagion che' l ciel rapido inchina», del *Canzoniere* de Petrarca, fuente advertida por Eugenio Mele (1919), según precisa Fucilla (1960: 141-142).

[17] Con *el claro y luciente ojo* (v. 4) se hace referencia a Venus; Glauco es una divinidad marina y Tetis una nereida; los versos 7-9 aluden a la noche ocultándose en el mar (Cerrón, 1984: 175).

todo aquel tormento / que el solo día me ha dado, / la noche aprieta más su sentimiento» (vv. 14-16); «yo, no ay cosa / que aliuie mi ánimo doliente, / quando la esclarecida / luz del Sol da en Ocaso y en Oriente» (vv. 45-48).

A modo de *variatio*, la estrofa 4 altera este esquema recurrente y elige como fondo contrastivo del lamento la seguridad de la playa que permite al náufrago llorar sus pasados trabajos. La exposición de los sentimientos del hablante se desvincula ahora de cualquier referencia al entorno: «Yo, si en mis males pienso, / nueuo daño lastima mi sentido, / que el hado fiero que mi vida sigue / con mi tormento intenso, / si no puede con otro, me persigue» (vv. 60-64).

La canción II-4 se configura como un soliloquio en el que el hablante analiza su propio sentimiento de ausencia tras dirigirse al paisaje, «Solo y desierto abrigo» (v. 1), «secreto valle, monte, soto y río» (v. 6), y a la amada, «Tú, Filis» (v. 17). Estas apelaciones de inmediato dejan lugar a la introspección, elaborada con diversos *topoi* petrarquistas: el recuerdo de la armonía amorosa (vv. 7-11, 60, 71) truncada por la inconstancia de la fortuna (v. 13)[18], la inutilidad de unas quejas que aumentan la hostilidad de los adversarios, el destino y la amada (estr. 2), y la perseverancia del ánimo abatido, cuyas tentativas acarrean nuevos daños al tormento inicial (estr. 3)[19].

La causa de esta situación se cifra en la mirada del ser amado, *rayos rojos del Sol* que una *escurecida nube* (vv. 43-45) ha ofuscado[20]: «no se descubre estrella / que muestre su luz bella, / sino la que denota mi fortuna» (vv. 48-50). Para al menos poder contemplar los ojos amados en su reflejo, la luz de la Luna (vv. 85-89), el poeta se transforma en un nuevo Endimión[21] que comunicará sus sentimientos al astro. Sin embargo, el destino interpone su *nube escurecida* (v. 101) que hace que el amante, privado de ese único consuelo, vislumbre la muerte como fin de su sufrimiento: «Canción, yo veré presto, si es possible / mi alibio soberano, / espíritu doliente o cuerpo humano» (vv. 105-107)[22].

---

[18] El soneto X de Garcilaso («¡O dulces prendas por mi mal halladas») es una de las composiciones representativas del tema del recuerdo doloroso de la felicidad, prodigado por La Torre en sus sonetos (I-8, vv. 5-8; I-9, vv. 12-14; I-19, vv. 12-14, entre otros).

[19] En los sonetos de La Torre esta actitud se plasma en la figura del gigante Encélado (II-18) o se representa como una lucha contra Medusa (I-25) o contra la hidra (I-30). Con los versos 27-39 (estr. 3) de la canción II-4 guarda estrecha similitud el soneto I-29, lamento por la persistencia de un mal que, aunque debería llegar a su fin se alimenta de la misma desesperanza. El tema aparece en los sonetos de Herrera «Subo, con tan gran peso quebrantado», recreación del mito de Sísifo, y «Canso la vida en esperar un día».

[20] La contraposición entre la luz del sol o revelación de la amada y las nubes que, por obra del destino, se interponen ante el enamorado aparece con frecuencia en los sonetos de La Torre (II-1, II-2, II-16, II-21) y Herrera («Orrido ivierno, que la luz serena», «Pues de mi bello Sol el rayo ardiente»). Exponen la difundida doctrina del origen del amor en la vista, entre otras obras, *El cortesano* de Castiglione (1534, libro III, cap. 6, p. 299; libro IV, cap. 6, p. 372) y las *Anotaciones* (H-50, H-62) de Herrera (en Gallego Morell, 1972: 329, 336-337).

[21] El tema del amor de Endimión por la Luna está en el poema CCXXXVII (estr. 31) de Petrarca, según advierte Cerrón (1984: 184), y es asimismo recordado en otros pasajes de la poesía de La Torre: los sonetos I-6 (v. 4), II-28 (vv. 5-8); la oda II-5 (v. 16); la canción I-1 (v. 71). *Cf.* el soneto de Herrera «Pues de mi bello Sol el rayo ardiente».

[22] Verso próximo al que cierra el soneto IV de Garcilaso, imitación del final de la canción IV (poema XXXVII) de Petrarca, «o spirto ignudo od huom di carne et d'ossa», según advierte el Brocense (B-6, en Gallego Morell, 1972: 266).

Con la confesión subjetiva alternan las referencias al paisaje, que se define desde la primera estrofa como refugio del espíritu abatido: «Solo y desierto abrigo, / vn tiempo compañía / al solitario y triste ánimo mío, / agora fiel testigo / de la congoxa mía, / secreto valle, monte, soto y río» (vv. 1-6). La naturaleza connota de este modo la idea de apartamiento, desprovisto del matiz hedonista que el tema adquiere en la poesía moral[23] y asociado únicamente a la ausencia que materializan los *montes*, los *ríos*, el *agua* y la *tierra* (vv. 66-67) al interponerse entre los amantes[24].

Cada poema, en suma, ofrece un particular planteamiento de la relación del sujeto lírico con la naturaleza, que actúa como símbolo, reflejo o marco del conflicto del *yo* proyectado en alguno de sus elementos[25]:

I-1. El tema de la soledad amorosa se simboliza en la tórtola con la que el poeta se identifica haciendo explícita su presencia y su condición de amante atormentado.

I-2. El motivo del roble despojado de su hiedra significa la ausencia y el sentimiento de privación que, por los indicios finales del poema, reflejan el estado anímico del *yo* ficcionalizado como presenciador compasivo.

II-1. La hiedra separada del tronco y derribada expresa la frustración amorosa tras una anterior gloria, que el poeta evoca como estado ajeno hasta manifestar su presencia en el último verso.

La reciprocidad de la unión amorosa truncada se traduce en la simetría de las canciones I-2 y II-1, que se ocupan del mismo símbolo desde ángulos complementarios para plasmar su condición bivalente.

II-2. La intervención del destino acarrea a los ciervos la muerte, a la vez real y metafórica, por cuanto representa una perdida armonía amorosa que el hablante aduce en sus exhortaciones y advertencias, única manifestación de la subjetividad implícita en el símbolo que, como el roble y la hiedra, adquiere forma dual.

II-3. La persistencia del sufrimiento amoroso aparece personalizada en el poeta explícito que contrasta su sufrimiento con el reposo ajeno en el marco cronológico del ocaso. El símbolo de las anteriores canciones deja aquí lugar a un símil múltiple, con el que el hablante desempeña las facetas de observación e introspección, sin dirigir apelaciones al entorno.

II-4. El soliloquio se reconcentra en el *yo*, emisor de un lamento por la ausencia de la amada en el que la contemplación del paisaje se pone al servicio del tema subjetivo.

El orden con que se disponen entre sí estas seis composiciones no obedece al azar, tal como prueban los vínculos que las enlazan salvando la mediación de los sonetos y las

---

[23] No pasa desapercibida la semejanza de la estrofa inicial de la canción II-4 con la oda I de fray Luis de León, *De la vida solitaria*, y en especial con el comienzo de la quinta lira: «¡Oh monte, oh fuente, oh río! / ¡Oh secreto seguro, deleitoso!».

[24] La poesía amorosa bucólica asigna con frecuencia esa función a los elementos naturales. *Cf.* «Habiendo de partirse» (vv. 16 ss.) de Figueroa.

[25] Prieto (1987: 392) se refiere también a la equivalencia de la tórtola, la hiedra y la cierva como imágenes que representan la soledad del poeta por ausencia de la amada.

odas, coexistentes al lado de las canciones en los dos libros iniciales del poemario de La Torre[26].

El roble «solo y desamparado» que se introduce en el *commiato* de I-1 anticipa el motivo central de I-2, que a su vez toma de la precedente el elemento de la tórtola viuda (vv. 29-30).

La imagen de la hiedra y el árbol recibe en I-2 y II-1 un común tratamiento, plasmado en detalles comunes como la planta desenlazada y abrazada a la tierra (I-2, vv. 1-3, 65; II-1, vv. 1-3, 28-29, 31); el sacrificio (I-2, estr. 4; II-1, vv. 26, 37-39, 52-53)[27]; la corona elevada al cielo, signo de la antigua gloria (estrs. 2 y 5 de ambos poemas); el valor emblemático de la corona que ciñe las sienes de los amantes (I-2, estr. 4; II-1, estr. 7) y la evocación del olmo o la hiedra como *ornamento* del paisaje (I-2, vv. 15-16; II-1, vv. 3, 71)[28].

La cierva, protagonista de II-2, es anticipada por la precedente con el verso «de leche, y vino, y llanto, y cierua muerta» (II-1, v. 39) en el que el animal inmolado ya se asocia a la muerte por amor. Se suman a este otros motivos como la corona, símbolo de unión (II-1, estr. 7; II-2, vv. 46-48); la constancia de indefinidos *amantes* (II-1, vv. 87-89; II-2); la persecución de una fuerza adversa, el Hado (II-1, vv. 77-78) o el «montero crudo» (II-2, vv. 27-28), y la ubicación en la ribera del Tajo (II-1, v. 71; II-2, v. 53).

En el «cansado aliento» y el «fatigado aliento» (II-2, vv. 4 y 32) de la cierva se anuncia el tema recurrente en todas las estrofas de la canción II-3, por lo demás localizada en el mismo ámbito espacial que la precedente, el *valle*, el *prado* o el *monte* (II-2, vv. 15, 34, 43, 75; II-3, vv. 20, 39, 84), con el detalle accesorio del riachuelo, buscado por la cierva (II-2, vv. 3, 34) y por los bueyes (II-3, vv. 68-69).

Estrechan la afinidad de las canciones II-3 y II-4 el similar marco paisajístico, descrito en el apóstrofe «secreto valle, monte, soto y río» (II-4, v. 6) que condensa los elementos diseminados en la canción II-3 (vv. 20, 39, 68-69, 83-84); las quejas contra el acoso del Hado o Cielo[29]: «que el hado fiero que mi vida sigue, / con mi tormento intenso, / si no puede con otro, me persigue» (II-3, vv. 62-64); «y el cielo, que me tiene / en el rigor del mal que me persigue» (II-4, vv. 18-19); los motivos de la noche (II-3, estrs. 1, 2, 3; II-4, estrs. 4, 7-8) y de los rayos de sol, fondo cronológico en II-3 e imagen de la amada en II-4 (vv. 43-44).

Los modelos de *dispositio* se adecuan a la configuración temática de cada canción, sin que falten resortes estructurales comunes que actúan a modo de distintivos genéricos. De ellos pueden destacarse el adverbio *agora*, que encarece la desolación presente (I-2, v. 27; II-1, vv. 27, 30; II-2, v. 57; II-4, v. 4); los pronombres personales y los determinantes posesivos, demarcadores casi siempre de los núcleos estróficos centrados en el destinatario (I-2, estrs. 2, 5; II-1, estrs. 2, 5, 6, 7; II-2, estrs. 3, 5; II-4, v. 17) o, con menos frecuencia, en el hablante (II-3, vv. 14, 28, 45, 60, 76); el comienzo apelativo de

---

26 Se ofrece sólo una selección de los numerosos lugares recurrentes.

27 Tema, asimismo, de los sonetos I-21, II-3, II-6, II-12 y de la oda II-3.

28 *Cf.* II-2, vv. 58-59: «quien solía / ser ornamento de la selua vmbrosa».

29 *Cf.* II-1, vv. 77-78 y II-2, vv. 26-28.

todas las canciones, salvo la II-3, y los apóstrofes finales a la propia canción en el *commiato*, lugar en donde se hace explícita la presencia del *yo* lírico.

La canción I-1 dispone alternativamente las referencias a los sentimientos del hablante (estrs. 2-3 y 9) y de la tórtola destinataria de sus apelaciones (estrs. 4-6, 8). Ambas personas gramaticales se reúnen en las estrofas 1 y 7, en las que la confluencia traduce los intentos de equiparación de su suerte adversa.

Mediante un esquema simétrico, la canción I-2 enmarca el contenido amoroso (estrs. 3-4) entre dos tramos descriptivos (estrs. 1-2 y 5-6) en los que también se mencionan el «espíritu doliente» (v. 61) y los «bellos ojos» responsables de sus cuitas (v. 74). Cada núcleo desarrolla una antítesis, conformada como imagen (estrs. 1-2, 5-6) o término real (estrs. 3-4), en dos estrofas consecutivas: la primavera (estrs. 1 y 5) se opone al invierno (estrs. 2 y 6) y la ausencia (estr. 3) a la armonía amorosa (estr. 4). Esta estructura se contrapesa con la recurrencia de las menciones del Hado o Cielo que cierran la mayor parte de las estrofas (2, 3, 4 y 6).

La imagen recurrente de la hiedra derribada configura en la canción II-1 un modelo reiterativo al que se superpone el movimiento de contraste y alternancia entre la descripción (estrs. 1-4 y 6) y la exposición del amor desengañado (estrs. 5 y 7) que da pie a la moraleja clausural (vv. 85-91). Otras repeticiones dispuestas, a modo de engarces, entre estrofas consecutivas (*lloremos*, 1-2; *tú*, 5-6; *hado-cielo*, 6-7) refuerzan la cohesión estructural de este poema.

El plan compositivo de la canción II-2, mucho más dinámica que las precedentes, se sujeta al devenir de una acción centrada en la huida de la cierva. El apóstrofe y las deprecaciones a la destinataria se concentran en las dos primeras estrofas, en donde da comienzo la exposición del caso planteado con más detalle en la estrofa tercera, que asimismo aconseja a la cierva el retorno junto a su compañero. Una estrofa parentética, evocadora del pasado amoroso, precede a la constatación de la muerte, desenlace seguido de una moraleja (vv. 63-70) que otorga al episodio bucólico una proyección general.

Cada una de las estrofas de la canción II-3 reproduce un idéntico esquema que las constituye como núcleos autónomos[30]: en el marco cronológico y descriptivo del atardecer, y en un caso de la tempestad (estr. 4), se introduce un elemento variable (*labrador*, *caminante*, *ganadero*, *navegante*, *bueyes*) que sirve de contraste a la situación del *yo*. El efecto acumulativo consustancial a esta estructura exacerba la condición permanente del infortunio amoroso lamentado en el poema.

En la canción II-4 la aparente yuxtaposición de *topoi* petrarquistas se rige por un orden que imprime un movimiento progresivo y lineal a su discurso intimista: tras el apóstrofe al paisaje (vv. 1-6) se inicia un análisis introspectivo en el que el hablante dirigirá de nuevo su mirada al entorno para cifrar la causa de sus males en la ausencia (estrs. 5-6) e identificarse con el amante mitológico de la Luna (estrs. 7-8).

---

[30] Individualmente, las estrofas sugieren la estructura contrastiva del soneto I-18 («Buelue Zéfiro, brota, viste y cría»), cuya fuente es el poema CCCX («Zephiro torna, e'l bel tempo rimena») del *Canzoniere* de Petrarca, según nota Cerrón (1984: 97). También la oda II-1 contrapone la primavera del entorno (vv. 1-40) a la desesperanza del *yo* (vv. 41-55). El poema en conjunto aplica la *dispositio* de la canción L de Petrarca, modelo igualmente del contenido.

En el siguiente análisis del estilo se han considerado conjuntamente aspectos distintivos de las seis canciones, entre otros el anacoluto, determinados usos de los pronombres relativos, la elipsis y el zeugma, al lado de otros artificios que denotan simplemente una propensión estilística constatable por igual en las demás formas poéticas de La Torre[31]. Se hace referencia a continuación a los principales rasgos formales de estas composiciones, distinguiendo entre los hábitos sintácticos (anacoluto, relativos, laísmo y cultismo) y las figuras retóricas (elipsis, paralelismo, bimembres y plurimembres, correlación y reiteración).

Las canciones proporcionan varios ejemplos de una modalidad de anacoluto[32] que afecta al caso gramatical del pronombre[33]: «yo con tu compañía / y acaso a ti te aliuiará la mía» (I-1, 12-13), «tú, viuda entristezida, / diote el cielo dolor y diote vida» (II-1, vv. 64-65), «yo, no ay cosa / que aliuie mi ánimo doliente» (II-3, vv. 45-46)[34], «Yo, si en mis males pienso, / nueuo daño lastima mi sentido» (II-3, 60-61).

La partícula *cuyo* en posición inicial y sin antecedente inmediato aparece en la práctica totalidad de las canciones[35], en construcciones similares a la siguiente[36]: «cuya muerte penosa / no dexa rastro de contenta vida» (II-2, 55-56).

El pronombre relativo *quien* sustituye a *que* en contextos con antecedente no personal[37]: «Después que de los ojos / en quien hallé mi vida» (II-4, vv. 40-41).

La estructura paralelística y el mantenimiento de la anáfora en las cuatro cláusulas explican el laísmo en «yo la rondo y la zelo, / yo la miro y la digo / mis passiones y quexas de vna en vna» (II-4, vv. 95-97).

Determinados incisos calcan la construcción latina de ablativo absoluto[38]: «sus hijos hechos míseros despojos» (I-1, v. 102), «débil y descayda tu hermosura» (II-2, v. 6), «el regalado y blando / pecho passado del veloz montero» (II-2, vv. 13-14), «el bello seno / agonizando, el alma congoxosa» (II-2, vv. 61-62), «la campaña arada» (II-3, v. 69). A un propósito latinizante obedecen igualmente la concordancia de varios sujetos con un verbo en singular[39]: «te sigue miedo y llanto» (I-1, v. 52), la supresión del determinante[40] en sintagmas como «dorado Febo» (II-3, v. 2) o «Mísero ganadero» (II-3,

---

31 *Cf.* el análisis del estilo en Hughes (1975; 1982: 59-100), con el que intenta probar que en su empleo de determinados recursos La Torre anticipa el artificio y complejidad de la poesía barroca.

32 «Abandono de la construcción sintáctica exigida por un período, para adoptar otra más acorde con lo que el hablante piensa en aquel momento, con olvido de la coherencia gramatical» (Lázaro, 1968: 41).

33 Aparte de la confusión de casos (también en I-1, vv. 30-34; II-3, 14-16, 28-32, 76-80), se omite la oración principal de la que depende la cláusula de relativo (I-1, estr. 5) y se enuncia una estructura condicional cuya prótasis carece de verbo (II-4, vv. 7-13).

34 «Mas no hay cosa / que alivie en mí el ánimo doliente» (en Cerrón, 1984: 176).

35 Se emplea también en las églogas y, con menos frecuencia, en los sonetos, las odas y las endechas (*cf.* Hughes, 1982: 75-77).

36 Otros ejemplos en I-1, vv. 4, 38; I-2, v. 7; II-2, v. 63; II-4, vv. 38-39, 103-104.

37 Otros ejemplos: I-1, v. 11; II-2, v. 58; II-4, vv. 25, 41, 71.

38 Reproducido en las odas I-3, vv. 27-28; I-2, v. 14; I-5, vv. 10, 14-15.

39 Otros ejemplos en I-1, vv. 17, 62; I-2, vv. 66-68; II-3, vv. 7-9; II-4, vv. 6, 20-23. Sobre este tipo de concordancia en latín, véase Bassols (1981, II: 62-64).

40 Añádanse: I-2, vv. 61; 66-67; II-2, v. 25; II-3, vv. 2, 33, 49; II-4, vv. 46-47.

v. 33) y el uso del adverbio *mal*[41] como modificador de adjetivos, «gloria mal firme» (II-4, v. 60), y participios, «bienes mal seguidos» (II-4, v. 74).

Todas las canciones, a excepción de la II-3, contienen alguna muestra de elipsis del sustantivo, que se sustituye por un pronombre[42]: «si del dichoso estado (...) en la dureza deste crudo y triste» (II-1, vv. 7-11), «tiene sus ojos puestos / —quando te miran estos / tristes míos—» (II-4, vv. 87-89).

En combinación con el paralelismo, la elipsis da lugar a construcciones de «zeugma no complejo»[43] en las que se evita la reiteración del elemento común a dos cláusulas consecutivas: «como a ti de tu bien, a mí del mío» (I-1, v. 15), «cuya passión afloxa / la vida al cuerpo, al alma la congoxa» (I-1, vv. 38-39), «que aumenta con su llanto / a la tormenta espanto / y al espíritu libre gozo inmenso» (II-3, vv. 56-58), «hazéis que no mitigue / el llanto su corriente, / y el alma sus cuydados, / y su furor los hados» (II-4, vv. 20-23).

Los numerosos casos de paralelismo prueban una tendencia verificable en los demás géneros practicados por La Torre[44]: «si quando está en el cielo el Sol me acaba / mi estado trabajoso, / más carga si en el mar su frente laua» (II-3, vv. 78-80), «Tú, Filis, que me dexas, / y el cielo, que me tiene / en el rigor del mal que me persigue» (II-4, vv. 17-19).

En el dominio del verso, la aplicación de estructuras paralelísticas configura unidades bimembres que tienen como principal cometido cerrar la estrofa: «de crudas llagas y memorias fieras» (II-2, v. 42), «mi bien abreuia y mi tormento alarga» (II-4, v. 26) o el poema: «espíritu doliente o cuerpo humano» (II-4, v. 107).

No faltan versos plurimembres, de tres o cuatro elementos, con valor enumerativo[45]: «mustia y enmudecida y eleuada» (I-1, v. 54), «de leche, y vino, y llanto, y cierua muerta» (II-1, v. 39).

Sujetos y verbos se disponen en ordenación correlativa[46] en: «Austro con fríos yelos, / Euro con fuego estiuo / yele, ni queme el lustre que en él crece» (II-1, vv. 43-45). La convergencia final de los elementos previamente mencionados sugiere, en el siguiente pasaje, el artificio de la correlación, en la variedad «diseminativa-recolectiva»[47]: «si el

---

[41] En su estudio de la poesía de Medrano, Alonso (1948, I: 172-173) califica este uso de «afectación», favorecida por la influencia clásica e italiana. *Cf.* Hughes (1982: 90-91).

[42] Para la *detractio* suspensiva o elipsis, véase Lausberg (1967, II: 147-149). Otros ejemplos en I-1, vv. 83, 88; I-2, v. 76; II-4, vv. 34, 50, 69.

[43] Lausberg (1967, II: 151-152).

[44] *Cf.* sonetos I-3, vv. 12-13; I-8, vv. 13-14; II-2, vv. 7-8; odas I-3, estr. 5; I-5, vv. 9-16; II-2, vv. 3-4; II-5, vv. 4-6. Véase el estudio del paralelismo en Hughes (1982: 59-71).

[45] A los versos citados pueden añadirse los trimembres de I-2, v. 8; II-2, v. 47; II-3, v. 39 y los cuatrimembres de I-1, v. 42; I-2, v. 32; II-4, v. 6. Para el uso de este artificio en la poesía de La Torre, véase A. del Campo (1946: 385-387).

[46] No aparece, sin embargo, ningún poema correlativo en el sentido en que lo define D. Alonso en «Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria» (en Alonso-Bousoño, 1970: 43-74). El procedimiento también se denomina sínquisis y *mixtura verborum* (Beristáin, 1988: 469-470). A. del Campo (1946) proporciona los casos fundamentales de correlación, progresiva y reiterativa, en los sonetos y las églogas.

[47] Este subtipo consta de dos «pluralidades»: la primera se distribuye por todo el poema y la segunda se reúne en el verso o los versos finales (Alonso-Bousoño, 1970: 58-60).

pecho elado y frío, / vn tiempo ardor y herida / de dos almas vencidas, / cuyos pechos y vidas / fueron vn pecho, un fuego y vna vida» (II-4, vv. 7-11).

Como los demás géneros, las canciones hacen amplio uso de la técnica reiterativa[48], que genera diferentes contextos en los que los términos implicados reciben una calculada ubicación en la unidad versal o estrófica. Se advierten, fundamentalmente, las siguientes modalidades de repetición[49]: *geminatio* con intercalación de una palabra, aplicada como fórmula de exhortación o ruego[50]: «llora, cuytada, llora» (I-1, v. 64); *reduplicatio*: «¿Buelas al fin y al fin te vas llorando?» (I-1, v. 92), «hiziste sombra agora / y agora recreaste» (I-2, vv. 59-60); anáfora dentro del verso: «de verdes hojas, verde vid y verde / yedra» (I-1, vv. 107-108), «diote el cielo dolor y diote vida» (II-1, v. 65), «dexa la mar y dexa la tormenta» (II-3, v. 50) o en el ámbito de la estrofa (*quando*, I-2, estr. 2; II-2, estr. 4; *quántos*, II-4, estr. 6); concatenación de los términos reiterados: «regálate con ellas, / que ellas también amaron bien, y dellas» (I-1, vv. 74-75), «Inútil tronco agora, / tronco pesado donde / llora la tortolilla su ventura, / donde la viuda llora» (I-2, vv. 27-30).

La coexistencia de los sonetos, las odas y las canciones en los libros I y II del poemario de La Torre permite calibrar las relaciones de afinidad a la vez que de oposición que contraen los tres géneros. De ahí que la caracterización de las canciones pueda ser matizada a la luz de un somero análisis comparativo[51].

Los sonetos ofrecen la confesión anímica de un enamorado que acude al elenco de *topoi* petrarquistas para conformar un prolongado lamento sólo interrumpido por las exaltaciones neoplatónicas de la dama y del propio sentimiento amoroso (I-3, I-12, I-24, I-28, I-32). Con las declaraciones intimistas alternan las referencias a la naturaleza, marco en ocasiones y a menudo testigo de antiguas cuitas, que adquiere protagonismo en el reducido grupo de sonetos bucólicos (II-9, II-13, II-26). Este contenido se vierte en soliloquios cuyo marcado tono introspectivo se atenúa mediante apelaciones a diferentes oyentes como el río, la noche, Filis o Títiro, sobre los que el *yo* proyecta su subjetividad.

La materia de las odas consiste en reflexiones morales que, en forma de sentencias o consejos, se dirigen al destinatario de un discurso fundamentalmente persuasivo. Siguiendo el modelo genérico establecido en los *Carmina* de Horacio, otros temas como la naturaleza, la mitología y el amor se supeditan a la argumentación ética, centrada casi siempre en el carácter inestable de la Fortuna.

Las canciones comparten con los sonetos la centralidad del tema amoroso y su planteamiento y exposición ante un confidente. Sin embargo, el egocentrismo del

---

[48] Según Alonso (1962), el gusto de La Torre por las reiteraciones da la medida de su manierismo. Hughes (1982: 67-70) evalúa la repercusión estructural de este recurso. En su estudio «Connessione intratestuali nel sonetto e nella canzone del ducento», Santagata (1989: 77-127) incluye la *repetitio* dentro de la categoría de los procedimientos intratextuales.

[49] Se sigue la terminología de Lausberg (1967, II: 97-128).

[50] Con el mismo valor en I-1, v. 66; I-2, v. 72; II-2, v. 15.

[51] Para el carácter del *corpus* como cancionero, véanse Cerrón Puga (1984: 22-33) y Prieto (1987). *Cf.* el cap. IV de mi libro *Los sonetos de Francisco de la Torre* (en prensa).

hablante de los sonetos deja paso en las canciones a un entramado apelativo que desdibuja la presencia del *yo*, sin por ello igualarse a las exhortaciones adoctrinadoras de las odas.

En las canciones y las odas la naturaleza interviene como eje temático dotado en cada caso de diferentes atribuciones. A la función ejemplar, de actitudes y estados humanos, de los cuadros descriptivos que trazan las odas se opone el simbolismo de los elementos naturales —la tórtola, la cierva, la hiedra y el olmo—, reflejo de la subjetividad latente en las canciones.

Sin merma de su identidad como géneros, las canciones, los sonetos y las odas ofrecen zonas de convergencia, en las que se equiparan determinadas variantes: los sonetos bucólicos y las canciones; las canciones de tono más subjetivo, II-3 y II-4, las odas amorosas I-6 y II-5 y los sonetos; las canciones admonitorias, I-1 y II-2, los sonetos II-13 y II-20, de hablante consejero, y las odas. Con la configuración temática y los esquemas estructurales se intercambian algunos motivos —el fondo nocturno, la hiedra y el tronco, la cierva— que actúan como elementos recurrentes e indicios de la esencial unidad, previa a la elección del género específico, que ha regido la composición del poemario de La Torre.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de los textos poéticos

Figueroa, Francisco de, *Poesía*, ed. de M. López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989.

Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. de E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981.

Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.

León, fray Luis de, *Poesías*, ed. de O. Macrí, Barcelona, Crítica, 1982.

Torre, Francisco de la, *Poesías*, ed. de A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1969[3] (1944, 1ª ed.).

——, *Poesía completa*, ed. de M. L. Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984.

Estudios

Alonso, D., *Vida y obra de Medrano, I*, Madrid, CSIC, 1948.

——, «Manierismos por reiteración, en Francisco de la Torre», en *Strenae, Homenaje a García Blanco*, Universidad de Salamanca, 1962, pp. 31-36.

Alonso, D. y C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970[4].

Bassols, M., *Sintaxis latina*, Madrid, CSIC, 1981, 2 vols.

Beristáin, H., *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1988[2].

Bousoño, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970, 2 vols.

Carreira, A., «Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea», *Voz y Letra*, 1, 2, 1990, pp. 15-142.

Castiglione, B., *El Cortesano*, traducción de J. Boscán (1534), Madrid, CSIC, 1942.

Cerrón Puga, M. L., ed. de Francisco de la Torre, *Poesía completa*, Madrid, Cátedra, 1984.

Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988.

Demetz, P., «The Elm and the Vine: Notes toward the History of a Marriage Topos», *Publications of Modern Language Association of America*, 73, 1958, pp. 521-532.

Egido, A., «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*», en *Academia Literaria Renacentista, II: Quevedo*, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 213-232.

Ferguson, G., *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, 1961.

Fucilla, J. E., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.

Hatzfeld, H., *Estudios literarios sobre mística española*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1968.

Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.

Hughes, G., «Versos Bimembres and Parallelism in the Poetry of Francisco de la Torre», *Hispanic Review*, 63, 1975, pp. 381-392.

——, *The Poetry of Francisco de la Torre*, University of Toronto Press, 1982.

Lausberg, H., *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966, 1967, 2 vols.

Lázaro Carreter, F., *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1968³.

Le Guern, M., *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1985.

Lida, M. R., «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», *Revista de Filología Española*, 1, 1939, pp. 20-63. (Incluido en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 35-99).

——, «Arpadas lenguas», en *Estudios dedicados a D. Ramón Menéndez Pidal*, II, 1951, pp. 227-252. (Incluido en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 207-239).

Manero Sorolla, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento, Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

Morales Blouin, E., *El ciervo y la fuente, Mito y folklore del agua en la Lírica Tradicional*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981.

Pinciano, A. López, *Philosophia Antigua Poetica* (1596), ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, 3 vols.

Prieto, A., *La poesía española del siglo XVI, II*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 369-400.

Ruestes Sisó, M. T., *Las églogas de Fernando de Herrera, Fuentes y temas*, Barcelona, PPU, 1989.

Santagata, M., *Dal Sonetto al «Canzoniere»*, Padova, Liviana Editrice, 1989.

Santos, E., «Transformación de un tópico en Francisco de la Torre», *Prohemio*, 4, 1973, pp. 405-420.

Sena, J. de, *Francisco de la Torre e D. João de Almeida*, Paris, Fundação Calouste-Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974.

Wilson, E. M., «La estrofa sexta de la Canción a la Flor de Gnido», *Revista de Filología Española*, 36, 1952, pp. 118-122.

Ynduráin, D., ed. de San Juan de la Cruz, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1984[2].
Ynduráin, F., «San Juan de la Cruz, entre alegoría y simbolismo», en *Relección de clásicos*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969, pp. 11-21.
Zamora Vicente, A., ed. de Francisco de la Torre, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969[3].

Las huellas clásicas en un poema de Lope de Vega («En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla»)[1]

Antonio Ramajo Caño
Universidad de Salamanca

En el libro de *La Filomena*, rico en referencias clásicas[2], aparece este poema elegíaco, dedicado a un poeta, Medinilla (muerto trágicamente a manos de don Jerónimo de Andrada y Rivadeneyra), a un ruiseñor[3], ave simbolizadora de la poesía, según Lope nos explica en su obra. El poema está escrito en tercetos encadenados como las dos elegías de

---

1 *Cf.* nuestro trabajo «Huellas clásicas en la poesía funeral española (neolatina y romance) en los Siglos de Oro», que aparecerá probablemente en la *Revista de Filología Española*, para enmarcar esta manifestación lopesca y para bibliografía sobre la poesía funeral en la antigüedad clásica grecolatina. Con todo, dejemos aquí anotado el fundamental trabajo de R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana, 1962. *Cf.*, todavía, para una visión general del tema que nos ocupa, E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.

2 Véase, por ejemplo, la deliciosa novelita *Las fortunas de Diana*, dedicada a Marcia Leonarda (esto es, Marta de Nevares), llena de recuerdos de la literatura griega y latina. Así, incluso, Lope nos da dos versiones del final de las relaciones entre Dido y Eneas —la primera sacada de Virgilio, *Eneida* IV; la segunda, de las *Heroidas ovidianas*. *Cf.* la p. 680 de Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983. *Cf.* ahora, para estas obras de Lope, Carmen R. Rabell, *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer «novellas»*, London, Tamesis, 1992. No he podido consultar el trabajo de A. Zapata, «Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega», *Estudios Clásicos*, 29, 1987, pp. 23-58. *Cf.*, para un aspecto concreto, D. Marín, «Culteranismos en *La Filomena*», *Revista de Filología Española*, 39, 1955, pp. 314-23.

3 Lope se considera a sí mismo ruiseñor, poeta, en la introducción a la segunda parte del libro. *Cf.* la autobiografía poética que realiza en los vv. 807-1317, pp. 642-656 de Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. cit.

Garcilaso de la Vega[4], poeta éste que late con frecuencia en la obrita que comentamos[5]. La larga elegía de Lope lamentará la muerte prematura del elemento físico, *mors inmatura*, y cantará la inmortalidad de las obras del espíritu: más concretamente, de la poesía.

Pero antes del poema comentado, figura, en el mismo libro de *La Filomena*, una epístola, también en tercetos encadenados, obra de Medinilla, incluida por Lope para mostrar la calidad poética del amigo muerto. Y Lope, al final de ella, y como preludio de su elegía, recoge unos versos de Estacio: «Pero estas alegrías —he aquí la traducción— cayeron truncadas en medio de tu juventud, y Atropo cercenó con su mano tus años en flor: como los lirios abaten sus pálidas corolas y las lozanas rosas mueren con los primeros Austros o cuando en primavera las flores purpúreas se marchitan en los prados lozanos»[6].

Con esta cita, Lope nos introduce en los temas de la *mors inmatura* y de la muerte arrebatadora[7], temas que aparecen una y otra vez en el poema, incluso en el final, con una cita de Propercio, construyendo así una estructura circular. Pero frente al dolor que la muerte produce, el poeta eleva la *consolatio*, basada en la idea de que la poesía otorga la inmortalidad. Junto a estos dos elementos, *lamentatio* y *consolatio*, Lope inserta la *laudatio* de Medinilla. Ya tenemos los tres estratos típicos del *epicedion*, que iremos analizando con algún pormenor.

El poema se abre con una lucha fallida del poeta contra la muerte (vv. 1-24). En efecto, Lope comienza con una oración condicional, en la que la larga prótasis indica la imposibilidad de realización de los deseos del poeta. Si el llanto bastara para devolver la vida a Medinilla, seguro que la luz volvería a brotar para el joven poeta. Esta estructura mostradora de un obstáculo infranqueable no es creación de Lope. Éste sigue una senda ya establecida, de la que señalaremos algunos pilares.

Probablemente, Lope tenga en cuenta el comienzo de un *Epicedion* de Estacio. El poeta latino desea consolar al marido de la difunta Priscila, desea que ésta viva de alguna forma, aunque sea sólo a través de imágenes. Pero el poeta no tiene aptitudes para la confección de retratos. Y comienza así sus versos:

---

[4] Para la equiparación entre dísticos elegíacos y tercetos encadenados, *cf.* Iuan Díaz Rengifo, *Arte poética española...*, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592, Biblioteca Universitaria de Salamanca, 34289 y 34707, cap. LVII, pp. 60-61.

[5] Precisamente, el propio tuteo con el que Lope se dirige a Medinilla constituye otra huella garcilasiana, huella, en definitiva, latina, sin olvidar el antecedente de *La Celestina* (*cf.* P. E. Russell, ed., *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Clás. Castalia, 191, Madrid, 1991, p. 40).

[6] *Silvae*, III, 3, vv. 126-30, trad. de G. Laguna, Estacio, *Silvas III*, Madrid, Fundación Pastor, 1992, p. 87. Véase allí mismo el texto latino, o en la ed. cit. de Blecua, p. 857. Para Estacio en España, *cf.* pp. 39-44 de la op. cit. de Laguna. *Cf.*, además, R. Senabre, «De Quevedo a Estacio», en V. García de la Concha, ed., *Academia Literaria Renacentista*, II, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 315-22; P. Jauralde, «Las silvas de Quevedo», en B. López Bueno, ed., *La silva*, Sevilla-Córdoba, Grupo P.A.S.O., 1991, pp. 157-80.

[7] Tópicos frecuentísimos en la lírica del XVI. *Cf.*, por ejemplo, la «Elegía a la muerte de doña Marina de Aragón», de Diego Hurtado de Mendoza, vv. 16-18, *Poesía completa*, ed. de J. Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, p. 16. *Cf.* también Francisco de Medrano («Soneto XII», en *Poesía*, ed. de D. Alonso y Mª. L. Cerrón, Madrid, Cátedra, 1988, p. 206).

Si yo pudiera moldear manos semejantes con dóciles ceras, si el marfil o el oro yo pudiera animar con figuras impresas, imaginaría estos consuelos, Priscila, para tu marido...[8]

No sabemos si sobre Lope pesa también el ejemplo de Garcilaso, en la «Oda a la flor de Gnido», con su comienzo en condicional (imitación de Propercio, según señaló Lázaro Carreter[9]), para indicar la imposibilidad de realización de una acción. Semánticamente, no existe paralelismo entre Lope y Garcilaso. El poeta toledano en aquel pasaje, evidentemente, no hace ninguna referencia funeral. Con todo, la simple fórmula sintáctica, al comienzo de un poema, podría haber arrastrado a Lope a iniciar sus versos con el mismo esquema formal. Lope de Vega inicia, pues, su poema con una condicional en la que, como Estacio, indica la imposibilidad de luchar contra la muerte[10]. No es posible volver a la vida al que ha pasado a la otra ribera (aunque no todos los poetas estén de acuerdo en este punto. Recuérdese a Propercio, y al Quevedo de «Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra»)[11]. Aquí, valga la posible digresión, nos viene al recuerdo la famosa elegía que a Ramón Sijé escribió Miguel Hernández, escrita, como la de Lope, en tercetos encadenados. También Miguel quería devolver la vida a su amigo: «Quiero minar la tierra hasta encontrarte / y besarte la noble calavera / y desamordazarte y regresarte»[12]. En Hernández encontramos la temperatura exaltada y sincera de Lope —poco importa ahora si el poeta de Orihuela tuvo presente la elegía que estudiamos. Y en Lope, en lejanía, se vislumbran Estacio y Propercio, sobre todo éste, con su propensión al pathos desatado (y Garcilaso queda siempre en cercanía).

Pero volvamos al centro de nuestra exposición. La lucha, pues, de Lope contra la muerte es vana. En los versos 25-45, en *lamentatio*, se expone el triunfo de la *mors inmatura*, la muerte arrebatadora («hurtaste al Tiempo, de virtudes llena, / vida tan

---

[8] «Si manus aut similes docilis mihi fingere ceras / aut ebur impressis aurumve animare figuris, / hinc, Priscilla, tuo solacia grata marito / conciperem...» (Estacio, *Silvae*, V, 1, vv. 1-4, «Epicedion in Priscillam [uxorem]»).

[9] En «La *Oda ad florem Gnidi* de Garcilaso de la Vega», en V. García de la Concha, ed., *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista* (2-4 de marzo de 1983), Salamanca, Universidad, 1986, pp. 109-1126 (*cf.* pp. 15-16). Para Propercio en España, *cf.* A. Ramírez de Verger, ed., Propercio, *Elegías*, Biblioteca Clásica Gredos, 131, Madrid, 1989, pp. 53-59 (p. 56, para Propercio en Lope).

[10] Mosco en su «Canto fúnebre por Bión», v. 126, también utiliza esta construcción sintáctica, indicadora de la imposibilidad, en un contexto cercano al poema lopesco. Dice Mosco, con recuerdo de Orfeo: «Si mi siringa tuviera algún poder, ante Pluteo fuera a cantar yo mismo» (*cf. Bucólicos griegos*, trad. de M. García Teijeiro y Mª. Teresa Molinos Tejada, Biblioteca Clásica Gredos, 95, Madrid, 1986, p. 310).

[11] Como muestra de la frontera infranqueable entre la vida y la muerte, *cf.* la ya citada «Elegía a la muerte de doña Marina de Aragón», de Diego Hurtado de Mendoza, vv. 224-25, p. 21 de la ed. cit. Pero, según decimos en el cuerpo del texto, también hay poetas que consideran salvable la distancia entre el mundo de los vivos y los muertos. *Cf.*, además, el comienzo del poema «A la muerte del Príncipe de España don Carlos, hijo primogénito del rey don Felipe II», de Francisco de Figueroa: «Si el amor al pasar del río Leteo, / Serenísimo Carlos, no se olvida...» (*apud* F. de Figueroa, *Poesía*, ed. de M. López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989, p. 235).

[12] *Cf.* vv. 31-33. Véase *Perito en lunas. El rayo que no cesa*, ed. de A. Sánchez Vidal, Madrid, Alhambra, 1976, p. 180. También en esta elegía de Hernández aparece el tema de la *mors inmatura*: «Temprano levantó la muerte el vuelo, / temprano madrugó la madrugada, / temprano estás rodando por el suelo» (vv. 19-21).

inculpable, ¡Muerte airada!»[13]). Por eso, coherentemente, nuestro poeta se ha acordado de esas citas alusivas de poetas latinos. En particular, se ha acordado, al citar los versos de Propercio, que luego anotaremos, de la figura de Marcelo, muy representativa de la *mors inmatura* (lamentada también por Virgilio en el libro VI de la *Eneida*), con la que implícitamente se compara a Medinilla, pues en ambos encuentra Lope dos notas distintivas: la esperanza depositada en sus personas y la frustración de tales esperanzas por una muerte inopinada[14].

Pero si el poeta no ha podido menos de levantar la *lamentatio*, ahora toca señalar aquellos apoyos que vayan construyendo la *consolatio*. El poeta procura (versos 46-69), encontrar soportes para afirmar la perennidad de la vida *post mortem*. Y, así, invoca a las musas, tejedoras de la poesía, cuya inmortalidad preserva el nombre del difunto. Claro que Medinilla sobrevivirá, sin duda por su propia obra literaria, pero, además, Lope escribe un poema funeral, ofrenda que en sí constituye un regalo inmortal. La conciencia de que los versos en elogio del difunto son un presente que desafía la caducidad de la vida terrena se instala en la tradición literaria. Así, Estacio, en la *Consolatio ad Claudium Etruscum*, ofrece al difunto unos bienes inmarcesibles, a diferencia de los perfumes y riquezas que el hijo arroja a la pira funeraria[15]. También Lope quiere ahora componer, como regalo inmortal, «élegos versos» (v. 59)[16], surgidos sólo de la tristeza, «sin erudición» (v. 62), pues el dolor impide el acceso a autores que sirvan de modelo. Aquí Lope protesta, tópicamente, de su sinceridad, de la imposibilidad de ciencia, como ya había hecho Melibea cuando quiere dirigir en vano a su lastimado padre «consolatorias palabras (...) sacadas de (...) antigos libros»[17], palabras olvidadas en la turbación del momento. El poeta, pues, se nos manifiesta como espontáneo en su escritura. Nos dice que «del bárbaro escribir seré culpado»[18]. Otra vez el Lope libre de los cauces de la preceptiva y de los autores, y en un poema que se inscribe en *La Filomena*, apología de sus nuevas formas literarias. Pero hay que desoír tales protestas. Los versos del Fénix se encauzan en una larga tradición de tópicos.

Y así, Lope ha invocado ya a las musas, a las que dirige, con intervalos irregulares, la súplica «Venid, musas, venid al triste llanto», en repetición habitual de la poesía pastoril. Recordemos el gran modelo español, Garcilaso, en su égloga I, cuando Salicio

---

[13] Vv. 37-38, ed. cit., p. 859.

[14] Dentro de este segmento, retengamos todavía los tres versos siguientes: «¿Quién me dijera a mí que con espada / me cortara la pluma tu fortuna, / para escribir tu vida, en flor cortada?» (vv. 40-42, p. 859, ed. de Blecua). Notemos la huella garcilasiana, en el primero. *Cf.* el v. 282 de la égloga primera de Garcilaso: «¿Quién me dijera, Elisa, vida mía...?», p. 129, ed. de Elías L. Rivers, Clás. Castalia, 6, 2ª. ed., Madrid, 1972. Por otro lado, la comparación de la vida, perdida prematuramente, con una flor cortada, es de estirpe clásica. *Cf.*, por ejemplo, *Eneida*, IX, vv. 434-37; y XI, vv. 67-71. *Cf.*, también, ya en nuestras letras, Garcilaso, *Égloga*, II, vv. 1253-67.

[15] *Cf. Silvas*, III, 3, vv. 36-38.

[16] Con su sentido lamentatorio inicial. *Cf.* Horacio, *Ars poetica*, 75.

[17] Acto XX, ed. cit., pp. 589-90.

[18] *Cf.* v. 67. Para las relaciones Lope-Medinilla, no siempre tan afectuosas, al parecer, *cf.* M. A. Pérez Priego, «Poetas toledanos del Barroco. Baltasar Elisio de Medinilla», *Anuario de Estudios Filológicos*, 9, 1986, pp. 225-38. *Cf.*, para tal amistad, el propio *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. de A. G. de Amezúa, reimpr. Madrid, Real Academia de la Lengua, 1989, vols. III-IV, núms. 239, 305 y 390.

reitera el verso «Salid sin duelo, lágrimas corriendo», modelo de impronta virgiliana, anclada en los bucólicos griegos: Teócrito, Mosco y Bión[19]. En efecto, en la bucólica VIII de Virgilio, el pastor Damón intercala periódicamente en su relato el verso «Incipe Maenalios mecum, mea tibia, versus» («comienza, conmigo, flauta mía, los versos menalios [es decir, 'pastoriles']»). Y Alfesibeo, el interlocutor, tiene también su propio verso para repetir: «Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim» («traedme de la ciudad a casa, cantos míos [o sortilegios], traedme a Dafnis»)[20].

Pero, además, Lope sitúa el poema en la artificiosidad del marco pastoril, considerado, entonces, no lo olvidemos, como cauce de vida natural, testigo Fray Luis, en *De los nombres de Cristo*: «...la vida pastoril es vida sosegada y apartada de los ruidos de las ciudades, y de los vicios y deleites de ellas (...). Las aves con su canto y las aguas con su frescura le deleitan y sirven (...). Es vivienda muy natural y muy antigua entre los hombres...»[21].

El marco pastoril se sustenta sobre el *locus amœnus*, y acaso convenga apuntar aquí que ese paisaje incontaminado supone un alejamiento del dramático presente: el paisaje del mundo pastoril remite, a la par, por un lado, a la perdida Edad de Oro, en la que, por cierto, no existía el hierro, metal causante de la muerte de Medinilla, y, por otro, a un futuro mundo *post-mortem*, exento de dolor, como nos describe Virgilio en el libro VI de la *Eneida* (vv. 637 ss.)[22]. En este marco propicio, pues, para los anhelos de paz y aun de inmortalidad sitúa Lope su poema.

Y si la poesía es cauce de pervivencia, nada mejor que dejarnos Lope (vv. 70-138) una sucinta biografía poética de Medinilla, en la que anota cómo su amigo se dedicaba con afán a las musas griegas y latinas (vv. 76-78) y a su propio quehacer poético. Por él, a pesar de la *mors inmatura*, Medinilla tiene ya un lugar en la fama. Sigue la *consolatio*, pues, en la que, ocasionalmente, se insertan versos de lamento. En esta mínima biografía, Lope ha seleccionado dos estratos característicos del poema funeral, los *facta* y la patria del difunto. En efecto, nos ha resumido el «curriculum» poético de Medinilla; pero, además, ha situado al amigo en un lugar, en su patria, Toledo, como eslabón poético que continuaba honrando a una tierra pródiga en cultivadores de las musas. A lo lejos, sobresale, claro, el gran Garcilaso. Paralelamente, Lope nos deja un elogio implícito de la gran ciudad, y rinde culto a otro tópico de raigambre clásica, el tópico de

---

[19] *Cf.* Teócrito, *Idilios*, I y II; *cf.* Mosco, *Canto fúnebre por Bión*; y Bión, *Canto fúnebre por Adonis*. Hay traducción española, en *Bucólicos griegos*, cit.; también en Manuel Fernández-Galiano, *Títiro y Melibeo. La poesía pastoril grecolatina*, Cuadernos de la «Fundación Pastor», 32, Madrid, 1984.

[20] Esta técnica aparece frecuentemente en la poesía en romance y en latín durante los Siglos de Oro. Así, como simple ejemplo, *cf.* el *Epicedion* del mercedario Juan Interián de Ayala (miembro, luego, de la Real Academia Española), en [José Serna Cantoral] *Relación funeral de las exequias reales que hizo ... Salamanca... a la... Reina doña María Luysa de Borbón...*, Salamanca, Gregorio Ortiz Gallardo, 1689, fols. 84-85v., B. Univ. de Salamanca, 55993. En el poema, el rey, el pastor Chlorus, llora a la pastora Lisis, la reina María Luisa. Cada cierto número de hexámetros (no siempre el mismo) se repite como especie de estribillo: *Plangite formosam mea carmina, plangite Lisim.*

[21] *Cf.* lib. I, «Pastor», ed. de A. Sánchez Zamarreño, Austral, 90, Madrid, 1991, pp. 129-30.

[22] Para comprender la acción analgésica del paisaje, *cf.* la lectura de los versos 73-87 del *Hipólito* de Eurípides. *Cf.* la ed. bilingüe de C. Miralles, Barcelona, Bosch, 1977, pp. 100-102. No queremos decir con ello, desde luego, que Lope hubiera leído tal tragedia.

laudes[23]. Y este apartado biográfico, consolatorio, termina con un nuevo tema que mira a la supervivencia, el del ave fénix. De las cenizas del poeta nace la inmortalidad (vv. 138-40)[24], tópico visible en otros lugares de *La Filomena*[25].

Para Lope todos los poetas verdaderos, como el ave fénix, no morirán. No en vano, dirigiéndose a sí mismo en el poema introductorio de la segunda parte de *La Filomena*, dice Lope: «Canta, fénix del bosque...»[26]. Y termina ese mismo poema profetizando la inmortalidad de su obra, en un final lleno de orgullo, como el de Horacio (*Odas*, III, 30) o de Ovidio (*Metamorfosis*, XIV)[27]: «verán olimpos [las notas musicales de su canto de ruiseñor], donde el tiempo llama/ eternas las cenizas de tu fama»[28].

Medinilla, pues, vive en la vida de la fama. Pero el dolor sigue embargando al poeta. Tenemos un poema en el que Lope mezcla *lamentatio* y *consolatio*. Resurge, en consecuencia, la lamentación por la victoria de la muerte «inmatura», contra la cual luchaba la poesía (vv. 139-168). Renace el dolor profundo, incluso en sueños (vv. 154-68), pues éstos se componen de la misma materia que la vigilia. Ya lo expresó Petronio, *Epigrammi*, II, en el poema que comienza: «Somnia, quae mentes ludunt volitantibus umbris» («sueños que engañan las mentes con sus sombras voladoras»), y termina «In noctis spatium miserorum vulnera durant» («las heridas de los desgraciados duran en la noche», v. 16)[29]. Pero este poema, con ser muy claro para nuestro propósito, resulta poco conocido. No pretendemos nosotros decir que Lope lo hubiera leído. Queremos dejar constancia de una tradición. Mucho más conocido es el mínimo pasaje de la *Eneida* en que Dido, angustiada por la inminente partida de Eneas, siente, incluso en sueños, la presencia terrible del amante: «...agit ipse furentem / in somnis ferus Aeneas» («el mismo Eneas, cruel, la perturba en sueños hasta enloquecerla»)[30].

El tema de que los sueños continúan el dolor de la vigilia debió de extenderse en las letras latinas, y no sólo en las manifestaciones literarias. Así, en un epitafio de Sagunto, del s. III d. C., la difunta, de dieciséis años, dice hablando del dolor de su madre:

---

[23] *Cf. laudes* en Horacio, Odas, I, 7, vv. 1-20 (alabanza de Tíbur); Virgilio, *Geórgicas*, II, 136-76, y Propercio, III, 22 (en ambos, alabanzas de Italia). *Cf.* J. Alcina Rovira, «Tendances et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance», en A. Redondo, ed., *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris, 1979, pp. 133-49 (*cf.* p. 135).

[24] *Cf.* ed. cit., p. 862.

[25] *Cf.* el homenaje que dirige Lope al traductor de la *Eneida*, Gregorio Hernández: «en tus sacras cenizas arde el fuego/de tu memoria» (vv. 941-42, ed. cit., p. 646).

[26] *Cf.* vv. 1364-65, ed. cit., p. 657. Es tópico frecuente. *Cf.*, por ejemplo, Francisco de Medrano, «Soneto XVII. Al sepulcro de don Rodrigo de Castro...», vv. 5-9, ed. cit., p. 220; *cf.* el soneto que Góngora dedica a la muerte de don Rodrigo Calderón: «Ser pudiera tu pira levantada, / de aromáticos leños construida, / oh Fénix en la muerte...» (nº 146, L. de Góngora, *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaité, 3ª. ed., Clás. Castalia, 1, Madrid, 1978, p. 227).

[27] La inmortalidad como don de la poesía es tópico antiquísimo. *Cf.* Calímaco, *Antologia Palatina*, VII, 80, p. 47, ed. de S. Quasimodo, Milano, Mondadori, 1992; *cf.* también Estacio, «Epicedion in Priscillam», *Silvae*, V, 1, vv. 11-15. Tal tópico llega a la poesía neolatina. *Cf.* Policiano, *Manto* (vv. 339-45), *apud* I. del Lungo, ed., A. Poliziano, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, reimpr., Hildesheim, Georg Olms, 1976, p. 303.

[28] *Cf.* vv. 1364-65, ed. cit., p. 657.

[29] *Cf. Poesia latina dell' età imperiale*, ed. de Carlo Carena, Parma, Guanda, 1957, p. 127.

[30] *Cf. Eneida*, IV, vv. 465-66.

«[Infel]ix etiam somno ex[spectat mea mater][ora videre]mei...»[31] («Mi madre, infeliz, espera, también en sueños, ver mi rostro»).

Claro que Lope tenía un modelo mucho más cercano: Garcilaso, quien en la elegía primera, con ocasión de la muerte de don Bernardino de Toledo, nos presenta al hermano don Fernando, duque de Alba, entristecido incluso en sueños, en los que se le aparece «la imagen amarilla del hermano»[32]. Garcilaso ha querido dejar anotado el gran amor fraternal. Por eso dice al duque de Alba, refiriéndose a don Bernardino: «era / la mitad de tu alma»[33]. Se trata claro de la traducción del horaciano *animae dimidium meae*, sintagma que, por lo demás, remonta a Calímaco[34], acrecentado por Lope, según veremos luego, cuando dice a su amigo Medinilla: «Tú (...) que de mi vida la más parte/ fuiste, y serás...»[35].

Pero la *lamentatio* se incrementará ahora (vv. 169-83). Las musas y toda la naturaleza llorarán la muerte de Medinilla. Otro *topos*, muy antiguo, encontramos: la conmoción de la naturaleza ante la diversa suerte de lo cantado por el poeta. Así, a la muerte de Dafnis, lloran los animales, nos cuenta Teócrito[36]; llora la naturaleza la muerte de Adonis, en Bión[37]; y, a su vez, cuando el destino cerró la vida de este poeta, la naturaleza se aflige en el poema funeral de Mosco[38]. Y en la bucólica V (vv. 20-28) de Virgilio, imitador de los tres antedichos, naturaleza y animales lamentan la desaparición de Dafnis. El topos es frecuente en la lírica del XVI. Así, en la «Elegía a la muerte de doña Mariana de Aragón», de Diego Hurtado de Mendoza[39]; o en el poema «Al sepulcro de Adonis», de Villamediana[40].

---

31 *Cf.* J. Corell, «Dos epitafios poéticos de Saguntum», *Faventia*, 12-13, 1990-1991, pp. 165-74 (*cf.* p. 172).

32 *Cf.* vv. 29, ed. de Elías L. Rivers, p. 100. El sintagma *imagen amarilla* lo construye Garcilaso, creemos, a partir de Propercio, Elegías, IV, 7: «...letum non omnia finit/ luridaque evictos effugit umbra rogos» (vv. 1-2). Para esta elegía de Garcilaso, *cf.* F. Rico, *Breve biblioteca de autores españoles*, 3ª. ed., Barcelona, Seix Barral, 1991, pp. 280-86. *Cf.* Gregorio Cabello, «La elegía fúnebre en Pedro Soto de Rojas», *Revista de literatura*, 49, 1987, pp. 453-72, concretamente pp. 456 y 458, para la «aparición onírica del ser ausente».

33 *Cf.* v. 41.

34 *Cf. Odas*, I, 3, v. 8. *Cf.* A. Thill, *«Alter ab illo». Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Lille, Université, 1976, I, p. 299. *Cf.*, para este tópico, en nuestras letras, la nota 41 del trabajo citado de Cabello. Señalemos, además, que Don Diego Hurtado de Mendoza llama a Boscán y a un don Jerónimo Agustín (no identificado por el editor) «partes del alma mía», sintagma más cercano al que emplea Lope, en la «Epístola a Boscán», v. 197, ed. cit., p. 105.

35 *Cf.* vv. 208-209, p. 864 de la ed. cit.

36 En el *Idilio* I, vv. 71-75, *Bucólicos*, pp. 57-58.

37 *Cf.* «Canto fúnebre por Adonis», vv. 31-37, *Bucólicos*, p. 332.

38 *Cf.* «Canto fúnebre por Bión», *Bucólicos*, pp. 303 ss. La naturaleza o los animales, humanizados, se presentan, desde luego, en ocasiones, alegres, como, por ejemplo, en el poema «Europa» de Mosco: los peces y las deidades marinas se regocijan al contemplar cómo Zeus consigue raptar a Europa (*cf.* vv. 115-24, *Bucólicos*, pp. 298-99).

39 *Cf.* vv. 116-26, p. 70 de la ed. cit.

40 Vv. 5-8. *Cf.* ed. de Mª. T. Ruestes, Barcelona, Planeta, 1988, p. 231.

El paisaje y los animales resultan, pues, humanizados[41]. Por debajo, late acaso el mito de Orfeo (el Virgilio de las *Geórgicas*). Todo poeta es Orfeo o pretende serlo (recuérdese el Garcilaso de la «Oda a la flor de Gnido»). Orfeo frecuentísimamente es personaje importante en la poesía funeral, como símbolo de la lucha encarnizada contra la muerte[42].

Nos acercamos al final (vv. 184-208). El poeta pide al río Tajo que extienda hasta el mar el nombre, la fama del poeta. Naturalmente, aquí se esconde Garcilaso en su epitafio a la muerte de Elisa (égloga tercera). En él, la pastora confiesa que el Tajo «lleva presuroso / al mar de Lusitania el nombre mío, / donde será escuchado, yo lo fío»[43]. Lope de Vega, por su parte, con su canto moverá, como otro Orfeo, de nuevo, «a compasión y sentimiento»[44]. Y con esta conmoción general encontramos de nuevo la *consolatio* en el poema.

Claro que, otra vez, los últimos versos (vv. 208-220), apasionados, están ya exclusivamente dedicados a la *lamentatio*. El poeta torna a manifestar el amor que sentía por Medinilla, a quien califica «de mi vida la más parte», expresión de sabor horaciano, según ya hemos visto.

Y el poema se cierra con una cita de Propercio (epicedio a la muerte de Marcelo): «Tot bona tam parvo clausit in orbe dies» («La vida cerró en tan breve círculo tantos bienes»)[45]. Disposición anular, pues. La *mors inmatura*, elemento capital, abre y cierra la composición. La *lamentatio* circunda toda la composición. Pero junto a ella, el poeta ha repartido equilibradamente los otros dos elementos del epicedio: *laudatio* y *consolatio*.

Terminemos. Los versos comentados muestran cómo a Lope hay que leerlo, con frecuencia, insertado en la tradición de la poesía latina[46]. No nos dejemos engañar por sus palabras de que, falto de erudición, sólo lo inspira la sinceridad. Lope ejemplifica la eterna lección de que en literatura hasta la sinceridad es artificio[47].

---

[41] Por eso, Lope en otro lugar de *La Filomena* (*cf.* vv. 1307-1317, p. 656 de la ed. de Blecua), pide apoyo al paisaje contra su maldiciente enemigo Torres Rámila.

[42] Para los esfuerzos de Orfeo por rescatar a Eurídice del Infierno, *cf.* la citada «Elegía a la muerte de doña Marina de Aragón», vv. 195-222, ed. cit., p. 20. *Cf.* P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948; B. Damiani, «Orphée dans le roman pastoral de Montemayor», *Criticón*, 17, 1982, pp. 5-11. Una pregunta nos hacemos: ¿conocería Lope el poema Orfeo de Angelo Poliziano? Félix Fernández Murga, cautamente, considera que tal obra tuvo poco eco en las letras españolas, en su ed. de A. Poliziano, *Estancias. Orfeo y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 43.

[43] *Cf.* vv. 241-48, p. 203 de la ed. cit. de Rivers.

[44] *Cf.* v. 201, ed. cit., p. 864.

[45] *Cf. Elegías*, III, 18, v. 16. Es traducción de A. Tovar-María T. Belfiore, reimpr., Madrid, CSIC, 1984, p. 171.

[46] Para las lecturas clásicas de Lope, *cf.*, por ejemplo: F. Munari, *Ovid in Mittelalter*, Zürich-Stuttgart, Artemis, 1960; V. Cristóbal, «Una reminiscencia del *Moretum* en el *Isidro* de Lope de Vega», *Estudios Clásicos*, 27, 1985, pp. 379-90.

[47] Este «artificio» en la literatura de Lope, ejemplificado en nuestro trabajo, puede estudiarse en otros aspectos. *Cf.*, por ejemplo, J. M. Rozas, «Burguillos como heterónimo de Lope» [1985], reimpr. en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 197-220; o Yolanda Novo, «"Erlebnis" y "poesis" en la poesía de Lope de Vega: el ciclo de arrepentimiento y las *Rimas sacras* (1614)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 67, 1991, pp. 35-74.

John Owen y Francisco de la Torre y Sevil: de la traducción a la imitación

Ines Ravasini
Universidad de Bari

En la historia del género epigramático de la España del siglo XVII un lugar relevante corresponde a una traducción. Se trata de la versión castellana de los *Epigramata* de John Owen, obra del poeta de Tortosa Francisco de la Torre y Sevil, publicada en Madrid en 1674 bajo el elocuente título de *Agudezas de Iuan Oven*[1]. El mérito de haber despertado el interés de los lectores modernos por la obra de La Torre se debe a M. Alvar que, en un estudio sobre la lírica del poeta tortosino, ha subrayado el espesor conceptista y la elegancia de sus versos y ha puesto también en evidencia la originalidad de su traducción de Owen[2].

Amigo de Gracián y Lastanosa, La Torre era bastante conocido en los círculos literarios de Aragón, y quizás precisamente este vínculo con un ambiente donde, como es

[1] *Cf.* Agvdezas de Ivan Oven tradvcidas en metro castellano. Ilvstradas, con adiciones, y notas, por don Francisco de la Torre, Cauallero de la Orden de Calatrava. Dedicadas a la protección del Exmo. Señor Don Guillermo Godolphin, Embaxador del Sereníssimo Rey de la Gran Bretaña, a su Magestad Catholica. Con licencia. En Madrid, por Francisco Sanz, en la imprenta del Reyno, Año de 1674.

[2] *Cf.* Manuel Alvar, *Edición y estudio del «Entretenimiento de las musas» de don Francisco de la Torre y Sevil,* Valencia, Universidad de Valencia, 1987 y su precedente artículo «Don Francisco de la Torre, amigo de Calderón», *Revista de Filología Española,* 31, 1947, pp. 155-161. Sobre La Torre véase también José Manuel Blecua, «El poeta Francisco de la Torre y Sevil, amigo de Gracián», *Mediterráneo,* 6, 1944, pp. 115-126. Alvar ha sido, hasta hoy, el estudioso que mayormente ha contribuido al conocimiento no sólo de la producción lírica de La Torre, sino también de su biografía, dando a conocer unos documentos que aclaran algunas circunstancias de la vida del poeta y proporcionan suficiente información acerca del cuadro genealógico de su familia. Gracias a estas aportaciones queda ya definitivamente resuelta la cuestión de la identificación del poeta que ha sido en pasado objeto de no pocas confusiones, causadas por su homonimia con el otro célebre Francisco de la Torre y con el poeta del mismo nombre del siglo XV. Francisco de la Torre y Sevil nació en 1625 en Tortosa, pero pasó casi toda su vida entre Valencia y Zaragoza donde era bien conocido en los cículos literarios y academias. En estas dos ciudades, el poeta participó activa y frecuentemente en festejos religiosos y políticos. Murió hacia 1681.

sabido, la difusión del epigrama y la imitación directa de Marcial tenían raíces profundas puede haber contribuido a estimular su interés por la obra de Owen, ya famosa desde hacía muchos años incluso fuera de los confines ingleses.

De hecho, el favor con que fue recibida en toda Europa la recopilación de epigramas latinos de Owen es evidente si se observa el sorprendente número de ediciones impresas durante todo el siglo XVII, al principio en Inglaterra y posteriormente en el resto del continente. En efecto, tras su primera aparición en Londres en 1606, los *Epigramata* fueron publicados, en breve tiempo, también en Francia, Holanda, Alemania y Polonia, y más tarde, en el siglo XVIII, vieron la luz ulteriores ediciones[3]. La fortuna de la obra, que en España le valió a su autor el sobrenombre de «Marcial británico», se percibe también observando el ingente número de traducciones e imitaciones, inicialmente en inglés y después, hasta el siglo XIX, en alemán, holandés, castellano, francés e italiano[4].

Por lo que concierne a la versión castellana, sabemos que fue el resultado de largos años de trabajo:

> Desde mis verdes años fueron fruto de mis ocios estas flores. Y el difícil empleo de traducir fue en mi genio primero inclinación, passóse a deleite, luego a exercicio y después a estudio.[5]

Por la ponderación y la coherencia de los principios que informan el trabajo traductor y por la lucidez de las reflexiones teóricas, la versión de La Torre se coloca idealmente en el ápice del debate sobre la traducción que atraviesa los Siglos de Oro, al mismo tiempo que sintetiza y amalgama las tendencias contrarias. El carácter más innovador de la obra reside en la yuxtaposición, en cada epigrama, de una traducción fiel al original y de una libre imitación. El examen de estas dos vertientes complementarias del trabajo de La Torre constituye el objeto de estas páginas que se ofrecen como una breve aportación a la historia de la traducción en la España de los Siglos de Oro.

En torno a la mitad del siglo XVII, en los años en que La Torre elabora su versión, las reflexiones teóricas de muchos traductores están vinculadas, en la mayor parte de los casos, al debate histórico sobre la oportunidad de llevar a cabo una traducción *ad verbum*, o sea ceñida a la letra del texto, o *ad sensum*, es decir atenta a su significado y más libre en el aspecto formal. Argumentos tópicos en defensa o en detrimento de cada una de las dos tendencias se confirman repetidas veces en el curso del siglo. Con el pasar del

---

[3] A la edición *princeps* (*Epigrammatum libri tres*, Londini, apud Joannem Windet, 1606) siguieron otras once ediciones londinenses entre 1606 y 1676. En Francia el texto latino de Owen se editó cuatro veces en el siglo XVII en Lión y Tolosa. Cabe señalar además en el siglo XVII las once ediciones de Amsterdam y las nueve de Bratislava. En el siglo XVIII la obra se publicó también en Colonia, París y Basilea.

[4] Entre las traducciones del siglo XVII cabe destacar las inglesas de J. Vicars (1619) y de T. Harvey (1677), la holandesa de B. Nicaeus (1638) y la alemana de E. Bücher (1651). Importante también la traducción francesa de A. Le Brun de 1709. En Italia destacan las traducciones de C. Speranza (1863) y de G. B. Gaudo (1886).

[5] Cito del prólogo *Al letor* en *Agvdezas de Ivan Oven...* (página sin numerar). En las citas modernizo la grafía en el caso de las alternancias gráficas *u/v* e *i/y* con valor vocálico. La puntuación y la acentuación responden también a los criterios modernos.

tiempo, sin embargo, la adquirida confianza en la plena madurez artística del castellano, capaz ya de competir con las lenguas clásicas, hará que los teóricos de la traducción se inclinen, cada vez más, por la fidelidad más que a la letra del original a su significado, en la valorización del "espíritu" de la lengua a la que se traduce[6].

Obviamente la actitud de los traductores varía considerablemente en función de la naturaleza del texto con que se confrontan. Sobre todo para la traducción de un texto lírico se reconoce explícitamente una mayor libertad, como demuestra, por ejemplo, este juicio de Vives: «La poesía debe ser interpretada con mucha más libertad que la prosa por la coacción del ritmo. Permítese en ella añadir, y quitar, y cambiar, y esto sin restricción, mientras quede salva la integridad del pensamiento poético»[7].

Sin embargo, las declaraciones de substancial fidelidad al original, afirmadas en los escritos teóricos, no encuentran siempre verificación en la práctica de tantas traducciones, donde prevalece la afirmación de la libertad del traductor, explícita en la tendencia a la amplificación, a la profundización explicativa, a la licencia poética, incluso a la desenvuelta introducción de motivos extraños al texto original. En alguna ocasión, la autonomía respecto al texto originario es tal que la traducción parece más bien una imitación.

Respecto a tal panorama, la versión de La Torre marca un paso adelante en la superación de la dicotomía "traducción *ad verbum*" *vs* "traducción *ad sensum*", y al mismo tiempo muestra una clara conciencia de la distancia que existe entre la tarea de traducir y la de imitar. Cuando traduce los epigramas de Owen, La Torre sabe que para conservar la concisión, la vivacidad y la agudeza propias del género epigramático, es necesario infundir en la traducción brío y elegancia, en breve perfección estilística, en defensa además de la inteligencia del texto y de las peculiaridades de la lengua a la que se traduce:

> ... traducir bien, pues, no es menos que el conseguir casi un imposible, que es copiar el aire. Pues la frasse, aunque esté explicada, nunca es entendida si no cae airosa y el que no atiende a esta gala construye gramático, no traduce eloquente. Y en particular lo que se ciñe a metro, un átomo de disonancia lo haze duro, lo destemplado de una voz lo hiela.[8]

---

[6] Para las relaciones entre traducción y "cuestión de la lengua", remito a los imprescindibles estudios de Lore Terracini, «Tradizione illustre e lingua letteraria, problema del Rinascimento spagnolo (da Nebrija a Morales)», en *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Torino, Stampatori, 1979, pp. 87-228 y el más reciente «Alabanza de lengua, menosprecio de gente, en la cultura lingüística española de los Siglos de Oro», en A. Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 55-76. Para un panorama sintético de las teorías sobre la traducción en los siglos XVI y XVII, véase Julio César Santoyo, «Aspectos de la reflexión traductora en el Siglo de Oro español», en M. G. Profeti, ed., *Muratori di Babele*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 263-278 y del mismo autor la útil antología *Teoría y crítica de la traducción: antología*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987.

[7] *Cf.* Juan Luis Vives, *De Ratione dicendi*, libro III, cap. XII. Cito de la traducción castellana de L. Riber, *Arte de hablar*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 806.

[8] Cito del prólogo *Al letor* en *Agvdezas de Ivan Oven...* (página sin numerar).

Las modalidades traductoras para asegurar por un lado esta armonía del estilo y, por otro, el respeto del original son, según La Torre, múltiples y hay que adoptarlas con flexibilidad: «... uso de tres géneros de traducción, executado cada uno donde puedo y es conveniente...»[9].

En primer lugar, él trata de traducir literalmente donde es posible: «... ya palabra por palabra...»[10]. Cuando en otros lugares sigue el significado más que la letra, lo hace tras una atenta valoración: «... atiendo en otros [casos] a la sentencia y no a las vozes, o para hazer más intelegible el concepto o para honestarle...»[11]. Finalmente, en raros casos, llega incluso a substituir algunas palabras para salvaguardar la coherencia del texto: «... en algunos [casos] que importa mudo el sentido a la voz [...] por mejorar la frasse...»[12].

A diferencia de muchos traductores de la misma época, La Torre evita el dilema de una decisión entre traducción literal o libre, sugiriendo el uso de ambas modalidades, según los casos. Sus soluciones no nacen de abstractas posturas teóricas, sino del ejercicio mismo de la traducción, del análisis riguroso de las estructuras lingüísticas y retóricas de cada epigrama. Es el texto mismo, con sus peculiaridades, el que empuja a La Torre hacia una u otra de las dos opciones: donde considera posible reproducir un epigrama fielmente, incluso palabra por palabra, no duda en practicar una versión literal; en cambio, donde esta adhesión al texto iría en detrimento o del significado o de la estructura del epigrama, anulando su agudeza y gracia, no vacila en aportar las necesarias innovaciones, hasta cambiar incluso una palabra, si esto permite recrear el efecto original.

Prescindiendo de las raras intervenciones de censura, dictadas por imperativos morales y relativas por tanto a pasajes que La Torre estima obscenos, las alteraciones respecto al texto original representan para el traductor opciones obligadas derivadas de la necesidad de reproducir un juego de palabras, un artificio retórico en el que reside la esencia del epigrama. Más que un calco léxico, lo que La Torre persigue es un verdadero calco estilístico. De aquí el empeño en conservar en castellano incluso aquellos recursos retóricos, como paronomasias, dilogías, equívocos que representan un reto para el traductor.

En algunos casos, sin embargo, el resultado inevitable de tal modo de proceder es la constatación de que no siempre es posible conseguir este ambicioso objetivo. Con respecto a algunas paronomasias, por ejemplo, afirma: «... ya se ve que es inpossible ajustarlas a otra lengua, y difícil salir airosa la traducción, sin faltar al sentido»[13].

Cuando no es factible encontrar equivalencias lexicas precisas, es decir cuando la distancia entre la realidad fonética y semántica de los términos castellanos y los latinos es tal que dificulta la reproducción de un ingenioso juego de palabras, entonces el último recurso de La Torre consiste en cambiar una palabra e incluir, con una actitud de transparencia filológica *ante litteram*, una nota explicativa:

---

9 *Ibidem.*
10 *Ibidem.*
11 *Ibidem.*
12 *Ibidem.*
13 *Ibidem*, p. 59.

> No se ignora que *immanis* es hombre cruel, pero la Paronomasia que en Latín tienen *immanis* y *inanis* no se puede ajustar en romance y assí, para darle alguna gracia a la traducción, se muda la significación del nombre, diziendo lleno para que haga juego con vacío y no caiga en vacío la gracia. Estos Epigramas, que depende su agudeza de lo débil de las vozes, no son Gigantes y tienen el trabaxo de estos rodeos para traducirlos.[14]

El recurso a la nota es inevitable también cuando, para salvar la agudeza de un epigrama, el poeta decide mantener las voces latinas si éstas le permiten la reproducción de un juego retórico:

> Puestas las letras de *Vis* y *Ius* en forma de círculo, y empeçando por la I o la V, lo que al derecho *Ius* dize al revés *Vis*, que es en lo que funda Oven la fuerza y justicia de su agudeza. Por lo qual ha sido fuerça también poner en la traducción las misma vozes Latinas.[15]

Diseminadas a lo largo de todo el texto, las observaciones de La Torre recuerdan análogas consideraciones de Gracián sobre las dificultades ínsitas en la traducción de determinadas figuras retóricas, no acaso sugeridas, precisamente, por un epigrama de Marcial:

> Tienen esta infelicidad los conceptos por equívoco: que no se pueden pasar a otra lengua; porque como todo el artificio consiste en la palabra de dos significaciones, en la otra lengua ya es diferente, y así no tiene aquella ventaja...[16]

No faltan, por último, los casos en que La Torre reconoce la imposibilidad de reproducir la agudeza y renuncia a la traducción:

> ... daré razón de los Epigramas que dexo de traducir; y la hallará en los mismo el letor si les lee con cuidado, porque en unos no conforma el Equívoco, en otros la Paronomasia en que se fundan...[17]

Como tantos teóricos modernos de la traducción, La Torre llega pues a afirmar la intraducibilidad de algunos textos y, no osbtante esto, en él tal negación no equivale a una derrota sino, más bien, a la serena aceptación de los límites de un instrumento imperfecto.

Conocedor de la dificultad de expresar toda la riqueza y complejidad del original y de la pérdida de significado inevitable en toda traducción, La Torre es por otra parte consciente del hecho que de todo texto son posibles infinitas traducciones. Él mismo no deja de ofrecer en algunos casos diversas versiones de un epigrama, o para responder mejor a la necesidad de ilustrar un concepto, o para proponer una versión más fiel al original; otras veces, simplemente para ofrecer dos distintas redacciones yuxtapuestas,

---

[14] *Ibidem*, p. 62.

[15] *Ibidem*, p. 211.

[16] *Cf. Discurso XXXIII. De los ingeniosos equívocos*. Cito de Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 396.

[17] Cito del prólogo *Al letor*, en *Agvdezas de Ivan Oven...* (página sin numerar).

testimonio de un trabajo de cincel, de una paciente y laboriosa búsqueda del texto definitivo, en un camino de sucesivas aproximaciones.

Las múltiples redacciones de una misma traducción no deben confundirse con las que La Torre define como «adiciones», verdaderas imitaciones de los textos de Owen, que constituyen el aspecto más original de la obra. Las «adiciones» son composiciones bastante varias, que responden a estímulos y exigencias diversas. Como precisa Antonio Solís en la *Respuesta i censura* que abre el volumen: «las adiciones [...] demuestran la fecundidad de su pluma, imitan el genio del traducido, unas vezes le explican, otras le aventajan, y siempre le adornan»[18].

La mayor parte de tales imitaciones se resuelven en amplificaciones de motivos esbozados en el texto de Owen, como en el siguiente ejemplo en que, abandonada la concisión epigramática, La Torre toma el motivo encerrado en la antítesis del texto original y lo interpreta en la dirección que le es más congenial, colorándolo de nuevos matices:

KING ARTURS ROUND TABLE

Cur præfers mensam quadratæ, Arture, rotundam?
Fecerunt homines quadra, rotunda Deus.

LA MESA REDONDA DE ARTURO

¿Porqué a la mesa redonda
das Arturo más honor?
Hizo lo quadrado el hombre,
hizo lo redondo Dios.

ADD. MESA REDONDA Y QUADRADA

Hizo el Señor, artífice profundo,
mesa redonda al Mundo;
círculo, tabla a sus perfetas artes,
y en quatro opuestas partes
dividiendo su esfera dilatada
lo hizo el hombre después mesa quadrada.
Que allí todos los puestos son iguales,
preeminentes y buenos.
En la quadrada no, que ay más y menos,
si azia el hombre se advierte,
en pobre y rico, en desventura y suerte,
y en essos mismos puestos oportunos,
rico y pobre azia Dios todos son unos.[19]

En otros lugares, La Torre reelabora el texto del poeta inglés tomando en préstamo la idea central pero adaptándola a una materia completamente distinta de la primitiva. En el ejemplo que sigue, gracias a una traslación metafórica, los atributos de la tierra campana se ven luego referidos a una mujer. Si bien totalmente nueva en los contenidos, la

[18] Cito de la *Respuesta i censura de don Antonio Solís...*, *ibidem* (página sin numerar).
[19] *Ibidem*, pp. 151-152.

imitación mantiene un firme vínculo con el original, reproponiendo algunos elementos fundamentales, como las antítesis ayer/hoy - deleite/trabajo.

TERRA DI LAVORO

Plena voluptatis tellus Campania quondam,
cur hodie nomen Terra Laboris habes?

TERRA DI LAVORO

¿Porqué, o amena Campania,
el nombre se te mudó?
¿Si antes tierra de deleite
porqué oy tierra de labor?

ADD. A UNA DAMA ENFERMA Y VIEJA

Son a surcos y a dolores
tu rostro y tu cuerpo arados;
si fuiste cielo de gusto,
ya eres tierra de trabajo.[20]

Numerosas son las «adiciones» en que el texto de Owen es interpretado explícitamente en clave religiosa o trasladado al ámbito de las creencias católicas:

MALUM INFINITUM

Mille modis morimur mortales, nascimur uno;
sunt homimum morbi mille, sed una Salus.

EL MAL ES INFINITO

Morimos de muchos modos
y a uno el nacer se ajusta;
ay para el hombre mil males,
y la salud sola es una.

ADD. MORAL Y CHRISTIANA QUE TRADUCE LO MISMO A MEJOR INTENTO

Morimos de mil maneras,
de una nacemos, y son
nuestros males infinitos,
y una la salud, que es Dios.[21]

En este caso, según un procedimiento frecuente en las imitaciones, la diferencia respecto al original y a la misma traducción es mínima, limitada casi a la sola adición de un término introducido para dar mayor agudeza al giro religioso de la *pointe* final.

La tendencia a competir con el modelo se percibe en las «adiciones» que contienen un juego de palabras, un recurso retórico del original que estimula la creación de un nuevo texto ingenioso basado en el mismo tipo de artificio:

---

[20] *Ibidem*, p. 246.
[21] *Ibidem*, pp. 334-335.

AD ADAMUM

Eva, parens mortis, malo te falsa fefellit;
cumque tuum strueret VAE tibi dixit AVE.

A ADÁN

Quando Eva en voz de la muerte
fue con el pomo a engañarte,
ya en el ave al saludarte
pronunció el vae de perderte.

ADD. ANAGRAMA DE ADÁN NADA

Tuviera la voz trocada
Adán en la fatal prueba,
¿qué importa el ave de Eva
mientras comiera Adán nada?[22]

A veces, para terminar, en casos de mayor complejidad del texto original, La Torre trata de superar en las «adiciones» los límites angostos de la traducción y de diluir la densidad del texto en una especie de glosa:

ARS LONGA, VITA BREVIS

Ut solide sapiat, nulli sua suficit ætas;
mors prius, a tergo, quam sapiamus, adest.

LA SCIENCIA LARGA, LA VIDA BREVE

Para saber con certeza
a nadie su edad le basta;
antes que el saber enfrente,
la muerte está a las espaldas.

Ars longa, vita brevis es Anxioma de Galeno. Múdasele algo el sentido para que caiga con más gala, que en el Latín está la agudeza en estos dos sentidos: *quam sapiamus*, esto es antes que seamos doctos; y *quam sapiamus*, antes que advirtamos viene la muerte.

ADICIÓN

Con vivir no he de poder
saber, porque sin sentir
falta el tiempo a más correr,
una vez, para vivir,
y muchas, para saber.[23]

Las «adiciones», pues, se presentan a veces como textos nuevos respecto a las traducciones, donde La Torre puede abandonar la rigidez estructural del epigrama y, con ritmos y cadencias más pausados, dar libre desahogo a su propia facultad creativa,

[22] *Ibidem*, p. 292.
[23] *Ibidem*, pp. 356-357.

recogiendo sugestiones suscitadas por los versos del poeta inglés. Más a menudo, las «adiciones» representan una segunda lectura de los textos de Owen y responden a una necesidad interpretativa más que amplificadora. Donde la traducción le parece inadecuada, porque lejos del objetivo de reproducir el original en toda su poliédrica riqueza, la imitación le permite sondear el texto de Owen más a fondo. Finalmente, casi impulsado por el deseo de confrontarse con el poeta inglés, La Torre, en las «adiciones», crea epigramas que compiten en agudeza y perfección formal con los de su modelo. Del paciente y difícil ejercicio traductor él saca, entonces, los instrumentos retóricos y estilísticos con que forjar el nuevo epigrama. La traducción, en estos casos, se presenta casi como un cañamazo, un primer texto sobre el que se elabora otro más ingenioso.

En la obra de Francisco de La Torre, imitación y traducción no corren nunca el riesgo de superponerse y representan dos modalidades complementarias de acercarse al texto original. Por lo que concierne a la traducción, como hemos visto, él deduce sus normas de una dúctil actitud pragmática y esta postura teórica no estática deriva de un substancial respeto por el texto. Tal fin es consciente y coherentemente perseguido a través de las múltiples soluciones que hemos descrito, igualmente válidas todas si permiten reproducir el espíritu de un epigrama y evitar la opción extrema del silencio, inevitable frente al texto que escapa a toda posible traslación.

En el ámbito de un predominante respeto por el texto original, se concede no obstante al poeta un margen de autonomía y capacidad creativa en el libre espacio de la imitación. Hasta tal punto que La Torre reivindica con orgullo en las «adiciones» su propio papel creativo:

> ... infeliz y precisa fortuna de los traductores, pues si aciertan van los aplausos al primer Autor y si yerran se queda para ellos la culpa y la quexa de averle delucido. Esta consideración me motivó el escrivir adiciones a todos los asuntos, para tener también mi propia parte en ellos. Infundióme animoso aliento para competirles el uso de imitarles.[24]

De la autonomía que se da entre los dos procedimientos, el poeta muestra tener una conciencia lúcida. Con esta actitud se aleja de la difusa tendencia de sus contemporáneos a confundir el plano de la traducción con el de la imitación. La conciencia de sus propias facultades creativas, la intención de no encerrarse a sí mismo en una obra de traductor compleja, pero en última instancia constrictiva de su propia voz poética, valoriza de modo especial, en la obra de La Torre, las «adiciones». Tal percepción lúcida encuentra eco también en el juicio de los contemporáneos, que reconocen precisamente en las «adiciones» la parte más lograda de su obra. En los materiales preliminares, Calderón de la Barca subraya que el poeta, en las «adiciones», logra expresar contenidos latentes en los epigramas de Owen: «No sólo en ti considero / todo lo que él dixo, pero / lo que dexó dezir»[25]. Añade Polo de Medina, también en los elogios introductivos, que los versos de Owen alcanzan en las imitaciones de La Torre un esplendor que no poseen en el original: «le añade tu primor, / lo que él dixera mejor, / si como tú lo dixera»[26].

---

[24] Cito del prólogo *Al letor, ibidem* (página sin numerar).

[25] *Ibidem* (página sin numerar).

[26] *Ibidem* (página sin numerar).

Garcilaso leído por Lapesa

Elias L. Rivers
State University of New York at Stony Brook

Gracias a la feliz iniciativa de la profesora Anne Cruz, de California, y gracias también a la generosidad de los organizadores de este congreso, hoy podemos dedicarle a don Rafael Lapesa un bien merecido homenaje garcilasiano. Para nosotros don Rafael es en efecto un hombre, maestro y colega excepcional: es un honor poder aprovecharme de esta ocasión para dar testimonio no sólo de nuestro aprecio intelectual sino también de nuestra profunda admiración personal. Yo he tenido la suerte de ser alumno suyo; él ha sido siempre un profesor ejemplar, explicando con precisión y claridad sus descubrimientos y dejando a sus alumnos expresar sus ideas propias. También admiro mucho su historia política. La juventud española de hoy quizá diga que Lapesa es sencillamente un «carca» republicano, liberal o conservador, lo mismo da. Pero muchos de mi generación recordamos que, después de la Guerra Civil, Lapesa, como republicano, fue depurado y mandado a provincias. Y ¿se dan cuenta ustedes de que Lapesa durante años no publicó nada en la *Revista de Filología Española*? Poco después de la guerra, envió a la revista una reseña, y esa revista, por motivos obviamente franquistas, se la rechazó. Fue por eso por lo que don Rafael no quiso colaborar en aquella revista tan importante para sus propias investigaciones. Creo que este solo detalle da un indicio de lo dignamente que se portó nuestro homenajeado en la difícil España de Franco. Finalmente, quiero hacer constar lo que muchos sabemos, que don Rafael fue también un marido excepcional, apoyando siempre a Pilar Lagos en todas sus actividades culturales y cuidándola abnegadamente durante su larga y penosa enfermedad final. Para mí, y para muchos hispanistas, don Rafael Lapesa ha sido uno de los más importantes modelos intelectuales y personales; me honra ser el portavoz de este breve homenaje.

Ahora bien: mi trabajo de hoy es una simple reseña de la obra garcilasiana de Lapesa; no aporto novedades.

Este año de 1993 es el aniversario 450 de la primera edición de la poesía de Garcilaso (*Las obras de Juan Boscán con algunas de Garcilasso de la Vega*, Barcelona: Carles

Amorós, 1543), edición que llegó pronto a ser monumento del Renacimiento en España; y este año es a la vez el aniversario 45 de la primera edición de *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid: Revista de Occidente, 1948), el estudio magistral de Rafael Lapesa, que nos da la lectura por excelencia, para toda la segunda mitad del siglo XX, de la poesía garcilasiana. A un grupo de colegas y amigos nos pareció conveniente celebrar hoy en este congreso la coincidencia de aniversarios con media docena de ponencias dedicadas a Garcilaso; colectivamente damos las gracias de nuevo a los organizadores del programa por habérnoslo facilitado esta tarde entre las 4 y las 7, cuando hablen sobre Garcilaso los profesores Anne Cruz, Nadine Ly, Adrien Roig, Bryant Creel y Antonio Gargano. (Sentimos la ausencia de Begoña López Bueno.)

Como lo insinúa el título de Lapesa, *La trayectoria...* es un estudio diacrónico de la composición de los distintos poemas de Garcilaso. Hoy nos hace falta insertar este estudio en otro estudio diacrónico, no de la composición, sino de las distintas lecturas de la poesía garcilasiana; dentro de esta larga historia de recepción, marca un hito fundamental el estudio hecho en el siglo XX por Lapesa. Vamos a repasar ahora, brevemente, la historia de la recepción garcilasiana y a colocar en ella el libro de Lapesa.

Empecemos reconociendo que, sin individuos que realicen el acto de lectura, culturalmente no existe la poesía escrita; pero la poesía de Garcilaso, desde su primera edición y aun antes, ha tenido una serie continua de lectores, es decir, una existencia cultural efectiva. Boscán fue el primer lector garcilasiano de quien tenemos noticias y comentarios; él también fue el primer editor de la poesía. Por el número de reediciones de los dos poetas juntos, y de Garcilaso solo, ediciones que fueron publicadas desde 1543 hasta principios del siglo XVII, sabemos que hubo una demanda constante de parte de muchos lectores; además, por los reflejos de versos garcilasianos que encontramos durante todo este período, no sólo en poesía sino también en prosa, sobre todo en la de la novela pastoril, podemos afirmar que todos los poetas y lectores cultos del siglo XVI leían, y muchos incluso aprendían de memoria, los poemas de Garcilaso.

Las ediciones enmendadas y comentadas por el catedrático salmantino Francisco Sánchez de las Brozas, conocido como El Brocense, reflejan una lectura especializada de la poesía de Garcilaso, la de un erudito universitario que reconocía los modelos que habían influido en el proceso de composición garcilasiana; en estas pequeñas y económicas ediciones, que, entre 1574 y 1612, evidentemente, ya se vendían más que las antiguas ediciones de Boscán y Garcilaso juntos (Rivers), muchos lectores que sabían latín e italiano tenían sus mejores lecciones en el arte imitatorio renacentista. Con estas ediciones eruditas se dio el primer paso hacia la trayectoria reconstruida por Lapesa a mediados del siglo XX. Y la edición sevillana de Herrera, en 1580, puso al alcance del lector sin latín un curso no sólo de *imitatio* sino también de poética general, y todo un curso en poesía renacentista española basado en Garcilaso. La controversia que provocó luego esta edición sevillana entre Herrera y los partidarios del Brocense nos da una clara idea de cómo se leían entonces, junto con los versos del poeta, los comentarios de los eruditos; gracias a la nueva edición que ha hecho, en 1987, Juan Montero de esta controversia, podemos entender mejor que nunca la mentalidad de los lectores cultos de la poesía de Garcilaso, que ya se había convertido en texto clásico, objeto de estudio para profesores, estudiantes y graduados universitarios. Estos años de finales del siglo XVI y

principios del XVII marcan ya la completa asimilación en España de la tradición garcilasiana, y la preparación de un gran público universitario capaz de apreciar luego la nueva poesía de Góngora, con todos los comentarios, ataques y defensas eruditos.

Podemos tomar a Miguel de Cervantes como lector garcilasiano ejemplar del Siglo de Oro: él había aprendido de memoria en su juventud muchos versos de Garcilaso, versos reflejados en sus escritos a todo lo largo de su vida, como hace años nos lo demostró don José Manuel Blecua; luego Cervantes había conocido las ediciones comentadas del Brocense y de Herrera (cuya dedicatoria plagió para su *Galatea*). La poesía de Garcilaso era para Cervantes, como para la mayor parte de los españoles del siglo XVI, el gran modelo clásico. Y en su novela *El licenciado vidriera* el narrador cervantino nos dice, con una sonrisa de complicidad, que Tomás Rodaja, al cambiar la vida de estudiante en Salamanca por la vida de soldado en Italia, tuvo que abandonar su erudición, pero no su devoción religiosa y poética: «Los muchos libros que tenía los redujo a unas horas de Nuestra Señora y un Garcilaso sin comento, que en las dos faldriqueras llevaba.» Pues, por supuesto, el lector podía siempre volver a leer a Garcilaso sin las anotaciones ni del Brocense ni de Herrera. Luego, a partir de 1612, con la circulación madrileña de los grandes poemas innovadores de Góngora, Cervantes se entusiasmó con la nueva poesía, comentándola con estas palabras en la batalla poética de su *Viaje del Parnaso* (cap. VII, 322-327):

> ¡De llano no le deis, dadle de corte,
> estancias polifemas, al poeta
> que no os tuviere por su guía y norte!
> Inimitables sois, y a la discreta
> gala que descubrís en lo escondido
> toda elegancia puede estar sujeta.

En efecto, ya no se vendía tanto la poesía de Garcilaso, la cual fue sustituida, para la mayor parte de los lectores cultos, por la nueva poesía gongorina, con sus comentarios cada vez más eruditos y extensos.

Hay que suponer que Garcilaso siempre tenía algunos lectores, a pesar de la falta de nuevas ediciones durante los años siguientes del siglo XVII. La vuelta neoclásica a su poesía no se marcó claramente en el siglo XVIII hasta la edición de Azara (1765), escuetamente anotada al estilo del Brocense. En el siglo siguiente apareció la edición poco seria pero ampliamente divulgada de Adolfo de Castro en la «Biblioteca de Autores Españoles» (1854); luego al principio del siglo XX se publicó en los «Clásicos Castellanos» la de Navarro Tomás (1911, con anotaciones modificadas después). Las ediciones de Azara y de Navarro fueron reeditadas varias veces, llegando a ser las más leídas de sus épocas respectivas: George Ticknor, por ejemplo, se basa en la de Azara, «Azorín» y Rafael Lapesa en la de Navarro.

Además de «Azorín», y de Dámaso Alonso, por supuesto, los lectores garcilasianos del siglo XX más importantes antes del libro de Lapesa fueron el norteamericano Hayward Keniston, quien publicó una edición crítica y un estudio general de la vida y la poesía de Garcilaso, y la puertorriqueña Margot Arce, quien la estudió como típica del

pensamiento renacentista: paisajes y personajes pastoriles, conceptos amorosos, actitudes melancólicas, estoicas, etcétera. Pero estos dos estudiosos, con Navarro, Mele y Cirot, no se inclinaban a ver en Garcilaso un heredero del cancionero del siglo XV ni un precursor de Góngora (Keniston 263, Arce 14); y la raíz hispánica cancioneril es precisamente lo que se propuso estudiar Lapesa, diciendo en su primera página que «No parece, sin embargo, inútil el intento de reconstruir los pasos que marcaron el decisivo tránsito del poeta desde el arte de cancionero hasta el mundo quintaesenciado de las églogas...». Por fin, en Lapesa, tenemos a un lector particularmente consciente de todo el proceso histórico de la formación del poeta.

Para reconstruir este proceso histórico Lapesa tuvo que empezar estableciendo objetivamente, y dentro de lo posible, la fecha de cada poema; no quiso caer en la trampa de un argumento circular basado en intuiciones impresionistas. Reconociendo la imposibilidad de fechar doce de los sonetos, nos da una cronología precisa o aproximada de los poemas restantes, y en esta cronología (con fundamentos y detalles explicados en el Apéndice I) se basan los tres capítulos principales del libro: I. La raíz hispánica, II. La asimilación del arte nuevo y III. La plenitud. El primer capítulo es el que está más repleto de descubrimientos, de modelos no anotados por el Brocense y Herrera: no sólo poetas castellanos del siglo XV sino sobre todo Ausiàs March, el gran poeta catalán de Valencia, ciudad natal de don Rafael. La asimilación implica conflicto entre dos artes de amar, y «Garcilaso encontró en Petrarca y Ausiàs March mentores que le guiaran en la expresión de su lucha interior, de sus alternativas entre confianza y desánimo, postración y descargas de energía» (72). Los tres capítulos de Lapesa no representan tres etapas herméticamente cerradas sino un proceso dialéctico de conflictos, de transiciones y de acumulaciones: rasgos cancioneriles aparecen en algunos sonetos petrarquistas, se encuentra a menudo la combinación italiana de petrarquismo y clasicismo, y reaparecen vagos ecos de Ausiàs March incluso en la Elegía II, poema que pertenece a la plenitud napolitana. A propósito del último ejemplo conviene citar las palabras de Lapesa, que revelan la sutileza de su lectura (Lapesa, 152):

> Acaso en el alma del poeta, revuelta por los celos, se vivificara pasajeramente el gusto por la manera del maestro valenciano, tan amigo de la dialéctica, símiles patéticos y alegorías. Pero la influencia es mucho más vaga que en los poemas de 1529-1532, y totalmente distinta —al menos en la elegía II— la elaboración a que somete Garcilaso sus recuerdos globales. No gusta ya de las violencias expresivas ni se abandona a la impetuosidad; una suave melancolía envuelve su alma y sus versos.

En estas palabras Lapesa no hace ninguna separación estructuralista entre el poeta y su poesía: en el proceso mismo de composición poética se funden la persona y su escritura. *La trayectoria poética de Garcilaso*, al mismo tiempo que estructuralmente es un estudio de intertextualidades, humanamente es la historia del desarrollo de una personalidad literaria, de cómo Garcilaso va aprendiendo a elaborar sus lecturas convirtiéndolas en poesía propia.

No se detuvo en el año 1948 la actividad de don Rafael como lector y estudioso de Garcilaso; siguió haciendo apuntes y tomando nota de nuevos estudios. Finalmente, en

1985, hace ocho años, publicó lo que es hasta ahora la edición definitiva de su *Garcilaso: Estudios completos*, la cual contiene una edición corregida y aumentada de *La trayectoria...* Además de añadirle importantes referencias bibliográficas a publicaciones posteriores a la primera edición, el autor le ha agregado un nuevo Apéndice III (199-210), en el cual examina, como él mismo dice (9), «cuestiones polémicas ante las cuales era ineludible tomar postura». Estas cuestiones tienen que ver, en gran parte, con la relación entre la poesía y la realidad humana de Garcilaso. Lapesa reconoce los peligros de un biografismo excesivo, pero afirma (199) que «el análisis objetivo, desligado de tiempo, ambiente y personalidad creadora, puede llevar a conclusiones miopes, tautológicas o aventuradas». Estas palabras, que son tajantes dentro de la actitud siempre generosamente abierta de nuestro autor, definen claramente su postura; y con tales palabras defiende la realidad histórica poetizada de Isabel Freyre contra las aventuradas arbitrariedades del norteamericano Frank Goodwyn y contra los argumentos algo más comedidos de la inglesa Pamela Waley. Lapesa, citando más tarde la nueva documentación aportada por Enrique Martínez López, rechaza con claras razones consecuentes la identificación de Elisa con Inés de Castro, afirmada por Marcial José Bayo y por Manuel Sito Alba, además de la identificación de Salicio con Sá de Miranda, afirmada por Adrien Roig, quien nos hablará otra vez de ello esta tarde.

En el mismo Apéndice III, a propósito de la aventurada identificación de Elisa con Inés de Castro, Lapesa aporta una importante sugerencia lexicográfica para resolver el problema textual más discutido de toda la obra garcilasiana: el problema de la ninfa «degollada» de la Égloga III. El participio «degollada» es lo que se lee en la primera edición, fuente primordial del texto garcilasiano; El Brocense lo denunció como «bestialidad», pero Lapesa (con otros estudiosos) demuestra que «degollada» no quiere decir única y exclusivamente «decapitada», sino «herida en la garganta». Debemos suponer, entonces, dada la autoridad de la primera edición, que Garcilaso escribió en primer lugar esta palabra. Pero existe en una fidedigna tradición manuscrita otra lectura, «ygualada», con i griega, que muy bien puede representar una enmienda hecha por el mismo poeta, como ha afirmado Alberto Blecua. Esta lectura más difícil, defendida como auténtica por El Brocense y por Blecua, es sin embargo para Lapesa «absurda» (209), y él afirma además que es fácilmente subsanable para un humanista: tenía que ser una errata por «yugulada», latinismo o italianismo evidente. En su conclusión semántica vuelve a rechazar una lectura aventurada: «De todos modos, formulada con *degollar* o con *yugular*, las metáforas 'cortar la garganta' por 'cortar la vida' elimina el último argumento para identificar a Elisa con Inés de Castro».

Además de este importante apéndice a *La trayectoria...*, el nuevo volumen publicado en 1985 contiene dos estudios independientes que son también importantes para nuestra lectura de Garcilaso. «Poesía de cancionero y poesía italianizante», publicado primero en 1962, nos explica la interpenetración, durante todo el Siglo de Oro, de las dos tradiciones matrices de Boscán y Garcilaso. Como dice Lapesa (213):

> Las dos eran brazos de un mismo río, pues descendían de la lírica provenzal, lejana y reencarnada. A lo largo del cuatrocientos español se habían comunicado más de una vez; pero desde 1526, desde la conversación de Navagiero con Boscán, no se trata ya de un

> trasvase parcial o indirecto, sino de conjunción en un cauce más ancho. Por él discurren las dos corrientes con progresiva mezcla de sus aguas: precisamente voy a ocuparme de estas interpenetraciones.

Luego, estudiando ejemplos tomados de Cetina y de Castillejo, de Jorge Manrique y de sonetistas del siglo XVI y de Lope de Vega, Lapesa (225, 238) afirma que «A pesar de que las divergencias nunca se borraron por completo, el intercambio entre las dos artes fue constante» y que «La coexistencia de las dos artes permitió a cada una asimilar cualidades de la otra sin perder las propias». Así es cómo, con mentalidad no excluyente sino comprensiva, don Rafael desconstruye, con una sutileza digna de los postestructuralistas, la canónica oposición binaria entre poesía octosilábica y poesía endecasilábica.

El otro estudio, titulado «El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso» y publicado por primera vez en 1972, se dedica a una cuestión lexicográfica de gran importancia para el lector de Garcilaso: si más tarde Góngora había de llamar la atención introduciendo en sus versos significantes cultos que eran desconocidos en el vocabulario corriente español, en Garcilaso el cultismo semántico, o sea de significado y no de significante, es a menudo tan sutil que no nos llama para nada la atención. Muchos lectores descuidados ni habíamos entendido antes que este poeta introducía a una palabra corriente española un sentido latinizante o italianizante. «Avena», por supuesto, no es ya mero grano rústico sino pastoril instrumento musical, como en Virgilio. Con una acepción más difícil de captar, «dañar» significa a veces «reprobar» (como «damnare» en Cicerón); véase por ejemplo el verso garcilasiano en el cual un brioso militar español «dañaba la tardanza floja, inerte» de los soldados menos valientes. Otro ejemplo: la frase «diverso entre» tiene que significar latinamente «vacilante entre». Más complicado es el caso de «despreciar» en la acepción de «mirar desde arriba»: es un calco semántico, pero no etimológico, del verbo latino «despicere», el cual tenía dos sentidos, «mirar desde arriba» y «menospreciar». Cada palabra analizada por Lapesa nos abre nuevas lecturas. Este estudio magistral, extendido más tarde a la poesía de Fray Luis de León, es mucho más que una seca lista de palabras: es una lección sobre cómo hemos de leer los sintagmas de Garcilaso, estando atentos siempre a una combinación extraña de palabras familiares que apunta a un subtexto latino o italiano. Así Lapesa nos hace pensar en cómo funcionaba la mentalidad de un poeta renacentista, suspendida (o sea, «diversa») entre palabras españolas y sus cognados latinos al ir redactando un texto diglósico, de doble filo. Al nivel de la palabra, esto es lo que significaba en el fondo la *imitatio* renacentista.

Don Rafael Lapesa, desde 1948, ha escrito muchos libros y estudios lingüísticos, estudios a veces más ambiciosos, más llenos de datos difíciles de reunir e interpretar; uno piensa en seguida en las muchas ediciones de su monumental *Historia de la lengua española*. También ha leído y estudiado a otros poetas, tanto modernos como antiguos. Pero su primer gran libro, que se nos presenta de nuevo, renovado y suplementado, en *Garcilaso: Estudios completos*, representa ahora toda una vida dedicada a la lectura y relectura de Garcilaso; para Lapesa ni la lengua ni la literatura son sistemas o estructuras esquemáticas, sino algo que no se puede separar ni de la vida del hablante o autor ni de la

del oyente o lector. Hablar de «Garcilaso leído por Lapesa» es hablar de Garcilaso vivido por Lapesa. Quizá, para analizar con precisión un texto, tengamos que hablar a veces técnicamente de significantes y significados, de hipotaxis y parataxis, de anáfora y anacoluto; pero los vocablos y sintagmas no funcionan técnicamente dentro del espíritu humano, donde son sustancia espiritual y puente intersubjetivo entre una persona y otra, entre Virgilio y Petrarca y Sannazaro y Garcilaso y El Brocense y Lapesa y nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

Arce de Vázquez, M., *Garcilaso de la Vega: Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930.

Blecua, J. M., «Garcilaso y Cervantes», en *Homenaje a Cervantes*, Madrid, Ínsula, 1947.

Keniston, H.d, *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of his Life and Works*, New York, Hispanic Society, 1922.

Lapesa, R., *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.

Montero, J., *La controversia sobre las «Anotaciones» herrerianas*, Sevilla, Ayuntamiento, 1987.

Rivers, E. L., «Garcilaso divorciado de Boscán», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, t. II, Madrid, Castalia, 1966, pp. 121-129.

Correlaciones entre Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega

Adrien Roig
Universidad Paul Valéry de Montpellier

En tres estudios precedentes[1] ya hemos mostrado la importancia del conocimiento de la vida y de la obra de Sá de Miranda para la interpretación de las églogas de Garcilaso de la Vega[2]. Apoyándonos en documentos históricos, en el análisis preciso de los textos y en una profunda meditación de muchos años sobre las creaciones poéticas de los dos autores, desenvolveremos el estudio metódico de sus correlaciones (analogías y relaciones recíprocas) en sus existencias, en sus papeles de innovadores, en sus amores por una misma dama y los poemas correspondientes. A lo largo de este paralelo insistiremos más detenidamente en los rasgos respectivos a Sá de Miranda por ser generalmente menos conocidos que los referentes a Garcilaso. Esta prospección nos permitirá corroborar y completar nuestros resultados anteriores para mejor conocimiento de las vidas y más acertada interpretación de las obras de ambos poetas.

CORRELACIONES EN LAS EXISTENCIAS

Muchos datos de sus existencias permanecen dudosos u obscuros. No se conocen con precisión las fechas límites. Nacimiento: Sá de Miranda, 28 de agosto de 1481 o década de 1480-1490[3]; Garcilaso: 1501. Muerte: Sá de Miranda: posteriormente al 16 de mayo

---

[1] Adrien Roig, «¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?», *Actas del sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (1977), Toronto, 1980, pp. 617-640 y, en versión más desarrollada, *Criticón*, 4, Toulouse-Le Mirail, 1978, pp. 1-36. «L'églogue *Nemoroso* de Sá de Miranda, *Llanto* pour la mort de Garcilaso», *Mélanges offerts au Professeur Nelly Clemessy*, Nice, 1993, t. II, pp. 535-547.

[2] *Cf.* Antonio Gallego Morell, «Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega», *Garcilaso, Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1986, pp. 235-246.

[3] Sá de Miranda, *Poesias escolhidas* por José V. de Pina Martins, Lisboa, Editorial Verbo, 1969, p. 9.

de 1558; Garcilaso: 10, 13 o 14 de octubre de 1536[4]. Vivieron pues contemporáneos, a principios del siglo XVI, durante los 36 años que corresponden a la existencia de Garcilaso.

Nacieron respectivamente en Coimbra y en Toledo: dos ciudades históricas, de pasado prestigioso y focos intelectuales resplandecientes en el Renacimiento peninsular.

Descendían de familias ilustres, de antigua nobleza. Para Sá de Miranda lo atestigua la Tabla genealógica establecida por Carolina Michaëlis de Vasconcelos[5]. El solar de los Mirandas es vecino, en Asturias, tierra de cristianos viejos, del de los Lasos[6]. Se ha demostrado también el parentesco entre las diferentes familias por varios casamientos:

- Enlace de los Sás y Lasos de la Vega con los Sotomayores[7].

- El hermano mayor de Garcilaso, Pedro Laso de la Vega, comunero, fue desterrado a Portugal donde se casó con Brites de Sá, prima hermana de Sá de Miranda y, en segundas nupcias, con la cuñada, Isabel de Sá, camarera de la Emperatriz[8].

- El sobrino de Garcilaso, Garcilaso de la Vega y Guzmán, casó secretamente, en Ávila, contra la voluntad del Emperador, con Doña Isabel de la Cueva, sobrina del duque de Albuquerque, en agosto de 1531. El sobrino tuvo que refugiarse a Portugal[9] «acolhendo-se aos parentes que eram a família de Sá de Miranda»[10].

- La esposa de Garcilaso, Doña Elena, era hija de Iñigo de Zúñiga, primo hermano del conde de Miranda[11].

Sá de Miranda alude con satifacción a uno —o varios— de estos enlaces matrimoniales en la Égloga *Nemoroso*:

> Al muy antiguo aprisco
> De los Lasos de Vega
> Por suerte el de los Sás viste juntado (vv. 518-520)

Estos vínculos familiares pudieron favorecer relaciones directas entre los dos poetas y encuentros, por ejemplo cuando Garcilaso visitó a su hermano en Portugal.

---

4 Antonio Gallego Morell, *Garcilaso: Documentos completos*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976, pp. 30-32.

5 Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, Halle, Max Niemeyer, 1885. Citaremos por esta edición, modernizando la ortografía.

6 *Ibid.*, p. 837.

7 *Ibid.*, pp. 831-832.

8 Enrique Martínez López, «El rival de Garcilaso: esse que de mi s'está reyendo» (Egl. I, 180), *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, t. 51, cuaderno 223, Mayo, agosto de 1981, pp. 197-198. *Cf.* Jacinto Peres, «Notas soltas a propósito de Sá de Miranda», *Occidente*, Lisboa, I, 15 de octubre, 1878, p. 158.

9 A. Gallego Morell, *Documentos, op. cit.* Documentos 26, 32-44, 46: p. 131: «El licenciado Juanes ... no proveyo lo que devia, porque, pues confesaba el desposorio de la manera que esta dicho fuera justo que le prendiese o a lo menos que le detuviera y no le dexara libre para se ir a Portugal como lo hizo».

10 Jorge de Sena, «Isabel Freire, a amada de Garcilaso», *Jornal de Notícias*, Lisboa, 6 de Setiembre de 1973.

11 Eustaquio Fernández de Navarrete, *Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega*, Madrid, 1850, p. 23.

Perfectos cortesanos, ocuparon lugares preeminentes en las Cortes de sus respectivos países y disfrutaron de grandes favores de los soberanos. Sá de Miranda obtuvo de D. Juan III la encomienda «da Ordem de Cristo de Santa Maria das Duas Igrejas» (Miño)[12]. Carlos V concedió a Garcilaso el hábito de Santiago y le dio una encomienda[13]. Garcilaso se granjeó los favores del duque de Alba.

Pero la entereza de sus caracteres les acarreó graves dificultades provocando su alejamiento de la Corte. Sá de Miranda se retiró a sus tierras «das Duas Igrejas»:

> Homem dum só parecer,
> Dum só rosto e duma fé,
> Dantes quebrar que torcer
> Outra coisa pode ser
> mas de Corte homem não é (Carta I, vv. 111-115)

No se sabe si fue apartamiento voluntario como el de Horacio o provocado por la oposición con el valido omnipotente D. Antonio de Ataíde[14].

Garcilaso, por su firme actitud en el casamiento de su sobrino fue desterrado a una isla del Danubio, entre marzo y junio de 1522: «Preso y forzado y solo en tierra ajena» (*Can.* III, v. 16).

Emprendieron los dos el viaje cultural a Italia, deseando traer de fuera nuevas formas de arte, nuevas concepciones de la poesía lírica. Recorrieron en sus peregrinaciones gran parte de Italia. Sá de Miranda cuyo viaje se sitúa entre 1521 y 1526 enumera con cierto orgullo las encantadoras ciudades italianas que visitó:

> Eu vi Roma, Veneza e vi Milão,
> Em tempo de Espanhóis e de Franceses. (Carta VI, vv. 8-9)

Garcilaso que se fue repetidas veces a Italia (1528, 1532, 1534, 1536) podía afirmar otro tanto y añadir Bolonia, Nápoles, Florencia, Génova, Rivarotta... Fue ocasión, para Sá de Miranda, de atravesar a España, lo que pudo proporcionarle la ocasión de encuentros con Garcilaso:

> Os jardins de Valença de Aragão.
> .....
> As coisas de Sevilha soterranhas (Carta V, 10, 14).

---

[12] Francisco Sá de Miranda, *Obras completas* por M. Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa, 1960, vol. II, p. VII.

[13] *Documentos, op. cit.*, p. 35: «El día 11 de Noviembre de 1523, de acuerdo con dicha instrucción, Garcilaso es armado caballero por don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, en el monasterio de San Agustín de Pamplona».

[14] *Poesias*, p. 766.

Casaron ambos con mujeres nobles y ricas y tuvieron hijos legítimos. Garcilaso casó en 1525 con D. Elena de Zúñiga de quien tuvo tres hijos. Sá de Miranda casó con D. Briolanja de Azevedo, poco antes de mayo de 1530[15]; tuvieron dos hijos.

Garcilaso fue soldado y poeta: «Tomando ora la espada, ora la pluma» (Ég. III, v. 40). Tuvo un fin trágico: herido mortalmente de una pedrada al escalar la Torre de Le Muy, en Provenza, el 19 de septiembre de 1536, murió casi un mes después en Niza. Sá de Miranda tenía un conocimiento perfecto de los acontecimientos de la vida de Garcilaso como lo demuestra en la Égloga *Nemoroso* que compuso para celebrar el primer aniversario de la muerte del poeta amigo:

> Hoy cumple el año del buen Nemoroso[16]
> Que solos nos dejó (vv. 373-374).

El título y la designación «Nemoroso de la Vega» confirman el significado de este seudónimo específico de Garcilaso. Sá de Miranda sigue hablando con el seudónimo *Salicio* que le había atribuído Garcilaso en su Égloga I[17].

Sá de Miranda no fue soldado. No obstante dos versos de su Epitafio rezan[18]:

> Podendo com su espada passar a honra de seus avós
> Quis somente pelejar com a pena da poesia.

Y conoció el dolor de perder a su hijo primogénito, Gonçalo Mendes de Sá, muerto en Ceuta, el 18 de abril de 1553, a la edad de 16 años, en una emboscada.

Garcilaso había consignado, en su testamento, la disposición siguiente: «Si muriere passado la mar, déjenme donde me enterraron»[19]. Al final de la Égloga *Nemoroso*, Sá de Miranda lamenta que los restos del poeta toledano estén fuera de su patria:

> El mal es todo de España
> Si enriquecen tus huesos tierra extraña. (vv. 522-523)

D. Elena, un año después (1538) hizo trasladar los restos del esposo a Toledo, al túmulo familiar de San Pedro Mártir.

Sá de Miranda expresó una voluntad diferente, en la Égloga *Alejo*:

---

[15] Rodrigues Lapa, *op. cit.*, p. XVI. José V. de Pina Martins, José Adriano de Carvalho, «Sá de Miranda entre a poesia e a Bíblia», *Arquivos*, Paris, Centro Cultural Português, vol. X, p. 69, n. 13 y p. 74, n. 24.

[16] Este verso indica que esta Égloga era destinada a ser representada, como homenaje de «cabo de año», el día del primer aniversario de la muerte de Garcilaso.

[17] Termina esta Égloga con el verso: «Se fueron recogiendo paso a paso» (v. 421). Después de la muerte del amigo, Sá de Miranda, con la lectura de los versos de Garcilaso, continúa esa convivencia en la Ég. *Nemoroso*: «Iré paseando así mi paso a paso» (v. 65).

[18] Rodrigues Lapa, *op. cit.*, p. XV, da el texto latino y la traducción portuguesa.

[19] Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, edición de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1974, p. 503. Citaremos todas las obras de Garcilaso por esta edición.

Si muriere en otra tierra
Aquí los huesos me traigan. (vv. 352-353)

Fue sepultado con la esposa en la capilla de Nossa Senhora da Apresentação de la iglesia de São Martinho de Carrazedo, arzobispado de Braga.

Las existencias de los dos poetas presentan pues muchas analogías y posibilidades de relaciones.

DOS GRANDES INNOVADORES

Los viajes a Italia favorecieron en Sá de Miranda y en Garcilaso el deseo de imitación. Pudieron conocer y admirar las obras de grandes poetas e imitar a algunos de ellos. Algunos biógrafos de Sá de Miranda citan a Bembo, Sanázaro, Giovio, Rucellai, Tolomei, Sadoletto, Ariosto, la parienta suya Vittoria Colonna[20]... En la Égloga *Nemoroso*, Sá de Miranda evoca a tres pares de modelos italianos. Empieza por dos grandes bucólicos: Sanázaro, autor del romance pastoril Arcadia y Juan Joviano Pontano que escribió en latín con el seudónimo de «Meliseus»:

En compañía viendo
Aquel buen Sanázaro,
De un Sebeto más claro
Por la fresca ribera departiendo
Con el su Meliseo
De nuestro tiempo uno Lino el otro Orfeo. (vv. 473-478)

Siguen Petrarca y Bocaccio determinados por los nombres de las damas que celebraron:

Dos pastores toscanos
Que en tiempos antiguos
Laura uno, otro Fiameta acá han cantado. (vv. 479-481)

El último par junta al florentino Rucellai el poeta de Sena, Tolomei:

Y aquellos que han alzado
Sena y Florencia tanto,
Por noble sangre y lengua,
.....
Juan Rucellai, Lattanzio Tolomei! (vv. 485-487, 491)

Este último verso recuerda el del soneto XXIV de Garcilaso compuesto con tres nombres de poetas italianos contemporáneos: «A Tansilo, a Minturno, al culto Tasso» (v. 3).

---

[20] *Cf.* Rodrigues Lapa, *op. cit.*, vol. I, p. XII, «por parte dos Sás Coluneses», con una columna en el blasón.

Con Cristóvão Falcão y Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda fue uno de los iniciadores del género bucólico en Portugal. Manuel de Faría y Sousa presenta a Garcilaso y a Sá de Miranda como introductores de las Églogas:

> En España no se puede negar que Garcilaso es Príncipe ... En Portugal hubo las de Bernardim Ribeiro ... Siguiósele Francisco de Sá de Miranda, que en los propios versos tiene algunas, con mucho de lo bueno a lo rústico.

Sá de Miranda introdujo en Portugal los nuevos géneros: soneto, canción; nuevos versos como el endecasílabo, con nueva distribución de los acentos y el heptasílabo, su pie quebrado; los tercetos la octava rima, los versos encadenados, la *rima al mezzo*. Acompañaba el *dolce stil nuovo* una nueva concepción de la poesía lírica, con nuevos temas y una nueva sensibilidad[21].

Sá de Miranda reconoce todo lo que debe a Garcilaso, en la Égloga *Nemoroso* que dedicó a Antonio Pereira, su noble vecino, quien le había proporcionado los poemas manuscritos de Garcilaso: «Enviásteme el buen Laso» (v. 64). Este verso ha sido objeto de varias interpretaciones. ¿Sería un presente cuando Sá de Miranda se casó? ¿Un presente del mismo Garcilaso siendo Antonio Pereira mero intermediario? De todos modos es de sumo interés el saber que Sá de Miranda leía, apreciaba y elogiaba los poemas de Garcilaso, mucho antes de su publicación (1543). Declaraba en la carta al mismo Antonio Pereira:

> Liamos polo alto Laso
> E seu amigo Boscão
> Honra de España que são. (vv. 145-148)

Confiesa Sá de Miranda la ayuda decisiva que recibió con esta lectura que le permitió vencer su encogimiento y emprender en Portugal la obra de renovación de la poesía lírica. Reconoce que el papel de Garcilaso fue determinante:

> Pudiste nos hacer y deshacer,
> Que tu fuiste el primero
> Que encheste el bosque del son extranjero. (vv. 502-504)

Ya no cita a Boscán para conferir la preeminencia a Garcilaso. El último verso citado nos parece ser el desarrollo del seudónimo «Nemoroso» de Garcilaso: *Nemus*, en latín, es el bosque[22] y el sufijo *-oso* expresa la abundancia que traduce el verbo «encher»; «son» corresponde a la poesía melodiosa y «extranjero» alude a la influencia italiana.

---

[21] *Fuente de Aganipe*, Parte IV, Madrid, Juan Sánchez, 1644, paragr. 9, 11 (Ejemplar de nuestra Biblioteca). Ver Costa Pimpão, *História da Literatura Portuguesa*, «Francisco de Sá de Miranda, Introdutor do Renascimento em Portugal», Coimbra, Vol. II, pp. 229-255. Rafael Lapesa, *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 169-176.

[22] Sobre el histórico de las atribuciones sucesivas de los dos seudónimos, ver Adrien Roig, *op. cit.*, *Criticón*, 4, pp. 1-5. Hayward Keniston, *A critical study of his life and works*, 1922, p. 242, hizo notar para *nemus*, la acepción de «vega».

La parte final de la Égloga *Nemoroso* tiene el título «En la muerte del pastor Nemoroso de la Vega». Constituye el «llanto» de Sá de Miranda por la muerte del poeta toledano, su amigo y su modelo.

La admiración por Garcilaso tuvo por consecuencia la imitación: El castellano pareció a Sá de Miranda más apto para la poesía lírica y, sin abandonar el portugués y los metros tradicionales (*medida velha*), compuso buena parte de sus poemas en castellano (45%) con una clara predilección para los versos nuevos (71%), como lo indica el cuadro sinóptico de repartición de sus versos[23].

Idiomas	compociciones	%	Medida Velha	%	Endecasil	%	Total	%
Castellano	74	39	1650	29	4024	71	5674	45
Portugués	115	61	5010	73	1853	27	6863	55
TOTAL	189		6660	53	5877	47	12537	

La imitación se extiende a la estructura de las estrofas. Por ejemplo, en la Égloga *Nemoroso*, la parte final consta de 10 estrofas y un terceto. Las estrofas de 13 versos reproducen el esquema de rimas a b C a b C c d e e D f F, que es la forma estrófica de canción utilizada por Salicio (¡siempre él!) en la Égloga II de Garcilaso, con observancia de la distribución de versos largos y de versos quebrados y el mismo tono laudativo[24].

Si Garcilaso fue el modelo e innovador unánimemente reconocido en España, como jefe de la nueva escuela, lo mismo ocurrió con Sá de Miranda en Portugal y sus «zagales de Extremadura»[25]. Numerosos poetas portugueses le manifestaron su admiración y reconocieron su papel de innovador y de maestro[26]. Entre ellos, Antonio Ferreira en la Carta «A Francisco Sá de Miranda»:

> Mestre das Musas, Mestre da virtude. (v. 3)
>
> Novo Mundo bom Sá, nos foste abrindo
> Com tua vida, com teu doce canto,
> Nova água e novo fogo descobrindo. (vv. 31-33)

Y en la Égloga *Miranda* que le dedicó a su muerte:

---

[23] *Cf.* C. Michaëlis de Vasconcelos, *Poesias, op. cit.*, p. CXXVIII.

[24] Tres estrofas de 13 versos (vv. 38-76) para la alabanza de la vida en el campo, lejos de la ciudad y de la corte, con el tono de panegírico del Épodo II de Horacio y que corresponde bien al ideal de vida retirada de Sá de Miranda.

[25] Égloga *Celia*: «Mas dícenme que vienen a correr / Ciertos zagales de Extremadura / Que ora ora asomaran por esa altura» (vv. 318-320).

[26] *Cf. Poesias*, «Poesias dedicadas a Sá de Miranda», pp. 600-676; Poemas de Bernardim Ribeiro, Dom Manuel de Portugal, Diogo Bernardes, Antonio Ferreira, Jorge de Montemayor, Pedro de Andrade Caminha, André Falcão de Resende, Manuel Machado de Azevedo.

Corria à voz da nova Tosca rima. (v. 64)
Ah meu bom Mestre! Ah pastor meu amigo! (v. 111)

Para completar nuestro cotejo, podemos poner en paralelo el bilingüismo de Sá de Miranda con la existencia en la obra de Garcilaso de composiciones en latín (3 odas latinas) al lado de sus obras en castellano. Por fin, los dos poetas no vieron editados sus poemas; fueron publicados póstumos. La primera edición de las poesías de Garcilaso (con las de Boscán) es de 1543[27]; la primera edición de las obras de Sá de Miranda es de 1595[28].

UNA MISMA AMADA

Garcilaso es el cantor de *Elisa* (Égl. I y III). Desde el Brocense (1574) se admite que este seudónimo representa a la portuguesa Isabel Freire, dama de honor de la Emperatriz Isabel de Portugal, hermana de D. Juan III y esposa de Carlos V. Vino a España en 1526. Se casó —o la casaron— con D. Antonio de Fonseca, «un hombre fuera de su condición»[29] y murió de parto, en 1533 ó 1534, al nacer su tercer hijo. Jorge de Sena identificó, en genealogías portuguesas, a Isabel Freire, entre cuatro damas contemporáneas homónimas[30]. Demostró que ella, Garcilaso y Sá de Miranda estaban todos «aparentados», lo que podía facilitar los encuentros entre ellos. Enrique Martínez afirma que «el poeta João Rodrigo Sá de Meneses que era primo de Miranda lo era también de Isabel»[31].

En nuestros estudios precedentes, mostramos que el seudónimo *Salicio* no puede representar a Garcilaso y que convenía perfectamente a Sá de Miranda. Aceptada por varios críticos y muchos colegas, nuestra atribución fue particularmente discutida por Enrique Martínez López[32] y Rafael Lapesa[33]. A pesar de declarar el primero: «El ingenioso y en algunos aspectos útil artículo de Adrien Roig» ... y el segundo: «La argumentación de Roig es inteligente y bien trabada ...»; «agudamente presentada por Roig» es la candidatura de Sá de Miranda al papel de *Salicio*... no aceptan nuestra atribución. Para rechazarla invocan ambos la autoridad de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, autoridad que reconocemos enteramente. Verdad es que la ilustre

---

[27] *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, Barcelona, 1543. Edición facsimilar de M. Artigas, San Sebastián-Madrid, 1936.

[28] *As Obras do Celebrado Lusitano, o doutor Frãcisco de Sá de Mirãda*, Collegidas por Manoel de Lyra... 1595. Ver José V. de Pina Martins, *Sá de Miranda e a cultura do Renascimento*, I, Bibliografía, Lisboa, 1972.

[29] *Cf.* Enrique Martínez López, *op. cit.*

[30] *Op. cit.*, «três primas direitas umas das outras, e a quarta "tia- avó" delas». Cita a Filgueiras Gaio, *Nobiliário das Famílias de Portugal*, t. I, p. 81: «Bernardino de Almeida casou com D. Guiomar Freire, filha de Nuno Freire de Andrade, viúva de Estevão de Brito, alcaide-mor de Beja. Teve Isabel Freire, mulher de D. António de Fonseca, o Louro, Senhor de Villa Nueva de Cañedo».

[31] *Op. cit.*, pp. 205.

[32] *Op. cit.*, pp. 202-203.

[33] *Op. cit.*, pp. 202-203.

investigadora, como señalan los dos, en la página 820 de *Poesías*, se niega a identificar la *Celia* de Sá de Miranda «com ninguna dama de la realidad». Pero, en la misma obra, página 833, declara de manera categórica y definitiva:

> À pergunta que fizemos sobre quem era aquela *Celia-Elisa*, que Miranda deplora na Ecloga dedicada ao Infante D. Luis, podemos agora responder fundindo-a em uma com a Elisa de Garcilaso.

Sá de Miranda compuso la Égloga *Celia* en 1535[34]. M. Rodrigues Lapa afirma[35]:

> A Ecloga «Celia» dedicada ao Infante D. Luís, o herói de Túnis, foi composta por 1536 e celebra uma das damas mais fermosas do tempo, D. Isabel Freire, a mulher que inspirou Garcilaso.[36]

T. Navarro Tomás indica:

> Sá de Miranda, que acaso recibió al mismo tiempo la noticia de esta muerte [de Isabel Freire] y la égloga de Garcilaso, lloró también sentidamente la que había sido su Celia.

Celia es el anagrama de *Elisa* (siendo *s* y *c* de sonidos vecinos). *Celia* evoca *Cielo* con terminación *-a*, para el femenino, y se aviene con los versos de Garcilaso:

> Divina Elisa, pues agora el cielo
> Con inmortales pies pisas y mides. (Egl. I, vv. 393-394)

Otros elementos de la Égloga de Sá de Miranda justifican la identificación. Los versos de presentación de la muerte de *Celia*:

> ¡Cómo la muerte fue tan villana!
> ¡Cortó la tela ante tiempo sañuda! (vv. 78-79)

recuerdan los versos de Garcilaso para la muerte de Elisa:

> ¡O tela delicada
> Antes de tiempo dada
> A los agudos filos de la muerte! (Égl. I, 260-262)

Celia, como *Elisa*-Isabel, deja a sus hijos:

> Sus hijos (como en vida ella decía)
> Aquel su amor tan dulce parecía. (*Celia*, vv. 175-176)

---

[34] *Cf. Poesias*, pp. 821-822.

[35] *Op. cit.*, p. 180.

[36] *Op. cit.*, p. XXXVI. Ver Teófilo Braga, *Sá de Miranda e a eschola italiana*, Porto, Livraria Chardron, 1896, pp. 53-64.

En la nueva redacción de su Égloga por la muerte de *Celia*, Sá de Miranda evoca al mismo Garcilaso dos veces. Al final de la Dedicatoria al Infante D. Luís que estaba con Garcilaso en el sitio de Túnez:

> El gran Carlo escuchaba (¡Oh muerte ciega!)
> Cantando Nemoroso de la Vega. (vv. 55-56)

y también en el cuerpo del poema: «Cantaba Laso en el Andalucía» (v. 327).

Otra correlación aparece entre *Elisa* y *Celia* a partir de la Égloga III de Garcilaso. La «ninfa delicada» declara:

> Elisa soy, en cuyo nombre suena
> y se lamenta el monte cavernoso,
> testigo del dolor y grave pena
> en que por mí se aflige Nemoroso
> y llama «Elisa»; «Elisa» a boca llena
> responde el Tajo, y lleva presuroso
> al mar de Lusitania el nombre mío,
> donde será escuchado, yo lo fío. (vv. 241-248)

El grito patético del epitafio de *Elisa* fue atentamente oído y su deseo fielmente cumplido —dos veces— por el poeta amigo lusitano Sá de Miranda que escribió la Égloga *Celia* para la amada y Musa común y que se dirige a Garcilaso, en la Égloga *Nemoroso*, como si estuviera vivo, asociándolo, una vez más, a *Elisa*:

> Elisa el tu cuidado
> Que acá tanto plañiste
> Por muerte (¡Ai suerte!) falta
> Plañiéndola en voz alta
> ¿Quién no plañió después do la subiste?
> Ora ella al cielo erguida[37]
> ¡Dejas la muerte atrás, vaste a la vida! (vv. 524-530)

Deseoso de manifestar que está cumpliendo la voluntad del difunto amigo, Sá de Miranda incluye en sus versos «el Tajo», confidente fiel de Garcilaso y su mensajero hacia Portugal, «el mar», el de «Lusitania», paradero del voto:

> Que se iba el Tajo ufano
> De tu naturaleza
> Más que del gran tesoro
> De las arenas de oro
> Con que al mar va envuelto en su riqueza

[37] Este verso es como el eco de los versos de Garcilaso citados: «Divina Elisa, pues agora el cielo / Con inmortales pies pisas y mides...» (Égl. I, vv. 393-394).

Regando el buen terrón
De nuestra Lusitania hasta Aragón. (vv. 511-517)

El célebre y enigmático verso de la Égloga I de Garcilaso: «Salid sin duelo, lágrimas, corriendo»[38] halla su prolongado eco en este verso de la Égloga *Celia* de Sá de Miranda: «Corren lágrimas justas sin parar» (v. 55).

Esa singular abundancia de lágrimas en *Salicio* puede haber dado origen al seudónimo: *Salicio*; del latin *salix, salicis*, «el sauce», árbol tradicionalmente símbolo de la melancolía y asociado a los ritos funerarios. En la poesía lírica, es imagen de las lágrimas, particularmente con su variedad *salix babylonica*, el sauce llorón[39]. El apellido *Sá* pudo facilitar la identificación Sá (de Miranda) —*Salicio*. Más decisiva nos parece ser una característica de la índole de este poeta consignada en la *Vida* integrada, por primera vez, en la segunda edición de sus *Obras* (1614)[40]:

> .... se contava dele, estando sem gente de cumprimento, (e ainda com ela) se suspendia algumas vezes, e mui de ordinário derramava lágrimas sem o sentir; porque quando lhe acontecia à vista dalguem, nem as enxugava, nem torcia o rosto, nem deixava de continuar no que ia falando, parece que, como outro Heráclito, com a mágoa do que lhe revelava o espírito dos infortúnios da sua terra...

A Heráclito[41] le dieron el apodo: «El Llorón». La asimilación Sá de Miranda-Heráclito por su común propensión a llorar justifica plenamente el seudónimo *Salicio* para Sá de Miranda, en sus propios versos y en los de Garcilaso.

Esta identificación permite una interpretación lógica, global, sin contradicciones internas, sin hipótesis de épocas diferentes de composición, de todas las obras de Garcilaso y de Sá de Miranda en que interviene *Salicio*[42]. No olvidemos que las Églogas eran destinadas a la representación[43]. La presencia de dos pastores distintos «*Salicio* y

---

[38] Verso 70 que se repite al final de las 10 estrofas siguientes, como un estribillo. Sobre sus diferentes interpretaciones, cf. Elias L. Rivers, op. cit., pp. 271-272.

[39] En portugués, *Chorão*; en italiano, *salice piangente*. Recordemos los versos elegíacos de Alfred de Musset, *Poésies*, «Lucia»: «Mes chers amis, quand je mourrai, / Plantez un saule au cimetière; / J'aime son feuillage éploré; /La pâleur m'en est douce et chère».

[40] *As obras do Doctor Francisco de Saa de Miranda, Agora de nouo impressas com a Relação de sua calidade, e vida...* Por Vicente Aluarez. Anno de 1614. La «vida» es de autor anónimo.

[41] Louis Moreri, *Le Grand Dictionnaire Historique*, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1768, t. III, p. 487: «La connaissance qu'il avoit des infirmitez humaines, & peut-être son tempérament mélancholique, lui tiroient à tout moment des larmes des yeux: cette triste habitude, jointe à son style enigmatique le fit surnommer *le Philosophe Tenebreux ou le Pleureur*».

[42] Églogas I y II de Garcilaso, *Nemoroso* de Sá de Miranda: el Soneto 88 de Sá de Miranda, *Poesias*, pp. 74, 75, en que *Salicio* dialoga con *Amor* y el Soneto 31 de Antonio Ferreira, en respuesta al precedente, en que aconseja a *Salicio* componer sus versos en portugués y no en castellano, *Poemas Lusitanos*, 1598, f. 23 v°: «Por ventura que em quanto à estrangeira / Língua entregas teus doces acentos, / Não é tua voz com tanto efeito ouvida. / Dá pois à dor sua língua verdadeira, / Dá os naturaes suspiros teus aos ventos, / Por ventura será tua dor mais crida».

[43] *Cf.* Cervantes, *Don Quijote*, Madrid, Atlas, 1948, P. II, cap. LVIII, p. 287: «Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso y otra del excelentísimo Camões, en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta ahora no hemos representado». Manuel de Faría e Sousa, *Fuente de Aganipe*, Parte IV, *op.*

Nemoroso» en las Églogas de Garcilaso permite su representación que resultaría imposible con el supuesto doble desdoblamiento: Garcilaso-*Salicio* y Garcilaso-*Nemoroso*...[44]

Las relaciones de admiración y de amistad entre los dos poetas son una fuente más de lirismo, particularmente en la Égloga *Nemoroso* de Sá de Miranda. El hecho de que celebraron a una misma amada confiere un acento de sinceridad, de naturalidad, con registros diferentes, al género convencional de la Égloga. Ecos poéticos conmovedores retumban, de una a otra obra, de Toledo a Portugal, prolongando el contrastado y maravilloso dúo de la Égloga I de Garcilaso, el doloroso y confiante llamamiento de su Égloga III en las Églogas *Celia* y *Nemoroso* de Sá de Miranda. Así las correlaciones puestas de manifiesto entre los dos poetas aclaran a la vez sus existencias paralelas, la concepción, la elaboración y la recepción de sus obras cuyo lirismo intensifican.

cit., Prólogo, § 20: «A mí me pareció siempre que visto ser ellas un modo de representación, no deben ser tan breves como las de Teócrito, Virgilio, Sanázaro y otros. Paréceme se les puede dar el espacio de una jornada, o acto de las Comedias que hoy se usan».

[44] La imposibilidad de representación sería particularmente manifiesta en la Égloga II donde *Salicio* y *Nemoroso* acuden al socorro del pobre Albanio, hablan con él, luchan para detenerle: «SAL. ¡Llega tú, que no puedo detenerle! / NEM. Pues ¿qué quieres hacerle? SAL. ¿Yo? Dejarle, / Si desenclavijarle yo acabase / La mano a que escapase mi garganta» (vv. 993-996). Con el doble desdoblamiento, no tendría sentido el verso final: «SAL. Adiós hermano. NEM. Adiós Salicio amigo» (v. 1885). Resulta armonioso y conmovedor con nuestra identificación y el conocimiento de las correlaciones entre Sá de Miranda y Garcilaso.

¿Existe el presente en los sonetos metafísicos de Quevedo?[1]

Marie Roig Miranda
Universidad de Nancy II

Los sonetos metafísicos de Quevedo evocan diferentes aspectos de la condición del hombre, en particular su situación en el tiempo. Si me planteo el problema de la existencia del presente en estos poemas, es porque no parece existir como momento del tiempo.

Analizando los sonetos, expondré primero por qué no existe (o no parece existir) el presente, apoyándome más precisamente en el soneto n° 3 de la edición de J. M. Blecua («Fue sueño ayer, mañana será tierra»)[2] en que está condensada la concepción del tiempo de Quevedo. Pero no es satisfactorio tal análisis, porque existen formas de presente en los verbos de los poemas; así, en un segundo momento, me preguntaré si el presente es sólo una época del tiempo. Por fin veremos que, definiéndolo de otra forma, se pueden encontrar huellas de él en los sonetos metafísicos.

NO HAY PRESENTE

La ausencia de presente es la consecuencia de tres caracteres del pensamiento de Quevedo: la muerte está omnipresente; el tiempo no es lineal; el tiempo está en movimiento. Voy a estudiar estas ideas en Bl. 3, aduciendo ejemplos sacados de otros sonetos.

---

[1] El adjetivo «metafísicos», en referencia a la poesía inglesa, en particular de John Donne, califica un tipo de poemas en que la consideración de la condición humana no pasa por la reflexión intelectual, sino que está vista como vivida por un hombre. Sigo la clasificación de J.M. Blecua en *Obra poética*, Madrid, Castalia, 4 vols., 1969-1981. Designo los poemas con la abreviatura Bl. seguida del número en dicha edición. Dos grupos de poemas componen la poesía metafísica de Quevedo: 12 en «Poemas metafísicos» (Bl.1 a Bl. 12) y 28 en «Heráclito cristiano» (Bl. 13 a Bl. 40).

[2] Ed. cit., t. 1, p. 150.

La omnipresencia de la muerte

En los sonetos metafísicos de Quevedo, la muerte aparece bajo tres modalidades: la muerte es el pecado; la muerte es el fin del ser; la muerte está dentro del ser.

a) La muerte es el pecado.

Esta idea tiene sus raíces en la Biblia: en el Paraíso terrenal, Adán y Eva eran inmortales; el pecado los volvió mortales[3]. Así, el alma inmortal, parte del alma divina, encuentra una tumba cuando se encierra en un cuerpo de hombre pecador: «menos me hospeda el cuerpo, que me entierra» (Bl. 3, v. 8)[4].

Este cuerpo puede tener un aspecto agradable, pero, simbolizando el pecado, es muerte: «y temo que hallaré la muerte fría / envuelta en (bien que dulce) mortal cebo» (Bl. 13, vv. 7-8)[5].

Pero Cristo, que es la Vida, puede destruir la muerte que es el pecado en el sacramento de la comunión:

> Pues hoy pretendo ser tu monumento,
> porque me resucites del pecado,
> habítame de gracia, renovado
> el hombre antiguo en ciego perdimiento. (Bl. 34, vv. 1-4)

Si el hombre es pecador, su cuerpo un sepulcro que significa muerte, no hay sitio para la vida en él: la vida pecadora del hombre es, absolutamente, una muerte.

b) La muerte es el final del ser.

También aparece la imagen tradicional de la muerte como final de la existencia humana; en los sonetos de Quevedo, se trata de algo violento, inexorable: «que a la muerte me lleva despeñado» (Bl. 3, v. 11). El participio «despeñado» evoca una muerte accidental, en la que no participa el ser pasivo, que le es impuesta sin que pueda hacer nada.

Pertenece, pues, la muerte a la vida; es su último momento: «Breve suspiro, y último, y amargo, / es la muerte, forzosa y heredada:» (Bl. 30, vv. 12-13). Y esa muerte forma parte de la condición humana: todos los seres mueren, incluso los más ilustres: César (Bl. 10), «César, Marco Bruto y Decio», «Creso y Craso», «Alejandro y Darío» (Bl. 24, vv. 12, 23 y 25), «Curios, Decios, Fabios» (Bl. 28, v. 5)[6]; así «vivir» significa «morir»: «¡Que no puedo querer vivir mañana / sin la pensión de procurar mi muerte!» (Bl. 31, vv. 10-11).

---

[3] Véase *Génesis*, III, 22.

[4] Encontramos la misma idea en Bl. 34: «Hoy te entierras en mí, siervo villano, / sepulcro, a tanto güesped, vil y estrecho,» (vv. 9-10). En Bl. 12, que no es un soneto, el cuerpo está evocado como «ambiciosa ceniza, sepultura / portátil, [...]» (vv. 108-109).

[5] Quizá evoque aquí Quevedo, más precisamente, el pecado de la carne, escondido detrás del cuerpo hermoso de la mujer, que atrae al hombre, como el cebo atrae a los peces.

[6] También termina la muerte con las obras humanas, las civilizaciones: Cartago, Troya, Jerusalén, Roma, Sagunto (Bl. 24).

c) La muerte dentro del ser.

Si hay equivalencia entre vida y muerte, es porque la muerte está dentro del ser, bajo la forma del tiempo:

> Azadas son la hora y el momento
> que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
> cavan en mi vivir mi monumento. (Bl. 3, vv. 12-14)

La imagen es muy concreta: cada momento del tiempo, corto como una «hora», está trabajando dentro del ser para cavar su tumba[7]. No habla el poeta de la vida abstracta, sino de «[el] vivir», que es el hecho de vivir de un individuo. Además él paga el trabajo como lo indica la expresión «a jornal de», y sufre («mi pena y mi cuidado»).

La muerte está pues omnipresente para el hombre: en su mismo cuerpo como pecado, al final de su vida como fin y dentro de él bajo la forma del tiempo ineludible. ¿Cómo puede existir el presente con la muerte por todas partes?

Además, para Quevedo, el tiempo no es lineal.

Un tiempo no lineal

Hemos visto que el tiempo llevaba al hombre hacia la muerte. Pero esa muerte no es un punto al final de una línea, sino un círculo del que no puede salir, un cerco hostil alrededor del ser: «[...] y presumo / apenas punto al cerco que me cierra!» (Bl. 3, vv. 3-4). Tenemos verdaderamente la impresión de algo muy cercano al hombre, que casi puede tocar, que lo toca inmediatamente, que casi toca sus ojos: «el negro cerco que rodea a mis ojos» (Bl. 28, v. 10).

En realidad, esa impresión de encarcelamiento del hombre por el tiempo proviene del hecho de que no se trata meramente de un círculo, sino de una espiral, que tiene como característica constar de círculos en movimiento, cada vez más pequeños y que tienen su origen en el infinito (la «nada» que precede el nacimiento). Si analizamos los dos primeros versos de Bl. 3, tenemos una imagen concreta de esa espiral a través de cuatro momentos del tiempo: «ayer», «mañana», «poco antes», «poco después».

La cronología lineal es la siguiente: «poco antes» (de ayer) (I), «ayer» (II), «mañana» (III), «poco después» (de mañana) (IV). La presentación en el soneto se hace de la manera siguiente: II - III - I - IV:

---

[7] Quevedo utiliza a menudo la palabra «monumento» (13 veces en los sonetos) para hablar de la tumba, quizá por su volumen: tiene cuatro sílabas en un verso cuyas palabras son monosílabos o disílabos. Casi siempre se encuentra en la rima (sólo en el v. 5 de Bl. 254 no se encuentra en la rima): dos veces en el v. 1 (Bl. 34 y Bl. 58), una vez en el v. 2 (Bl. 239), una vez en el v. 3 (Bl. 10), una vez al final de los cuartetos (Bl. 54), una vez en el v.10 (Bl. 1), tres veces al final del primer terceto (Bl. 11, Bl. 271 y Bl. 305), y dos veces es la última palabra del soneto (Bl. 3 y Bl. 28).

poco antes (I)

ayer (II)

mañana (III)

poco después (IV)

es decir un círculo estrecho de pasado a futuro próximos, luego vuelta a un pasado anterior y otro círculo que pasa por un futuro posterior: es una imagen de espiral, que cierra toda evolución al hombre preso en su interior.

Un tiempo en movimiento

Infinito de la espiral que encierra al hombre; el hombre ve todo el tiempo bajo la forma de círculos alrededor de sus ojos (primero los más cercanos, luego los que están más alejados, hasta un infinito en que no hay nada). Se podría pensar que está en el centro, inmóvil, y ve el tiempo a su alrededor. Pero el tiempo se mueve y el hombre está en la corriente del tiempo que lo despeña del otro lado; así el centro de la espiral, que es su punto final, abajo, es la muerte: «[...] con movimiento / que a la muerte me lleva despeñado» (Bl. 3, vv. 10-11).

En el lugar en que hubiéramos podido situar el presente (el centro), se encuentra en realidad la muerte, un punto que es el final del movimiento, la nada, abajo como el infierno tradicional[8], pero sin más allá. Termina la espiral como el soneto, con el «monumento».

HAY PRESENTE

Sin embargo, en Bl. 3, Quevedo utiliza una vez la palabra «hoy»: «hoy pasa, y es, y fue, [...])» (v. 10]. Está visto este presente en movimiento («pasa»), movimiento en que «es» está cerca de «fue». El políptoton expresa este movimiento en que pasado y presente aparecen a la vez.

Veamos qué es este presente. En efecto, existen verbos en tiempo presente en Bl. 3. Se trata de dos tipos diferentes de presente: uno en primera persona y otro en tercera persona.

El yo engañado

Los dos primeros verbos en presente evocan un presente ilusorio: «destino», «presumo» (v. 3). En la mente del yo, se trata en efecto de un punto fijo desde el que

[8] El verbo «cavar», en el último verso, sitúa también esta muerte abajo. La última palabra del soneto «monumento», concreción de la muerte, pone punto final a la vida y al soneto; la palabra «humo» (v. 2), para evocar el momento poco después de «mañana» que es la muerte, indica que no hay otra vida más allá, que es ilusoria. También «humo» se podría referir a la vanidad humana que construye magníficos túmulos para perpetuar en vano el recuerdo de los muertos.

mira hacia el futuro («destino») y se equivoca («presumo») sobre el carácter de la muerte, que ve como un punto al final de una línea. El tono exclamativo de la frase muestra que el poeta se desengaña y sabe que tal visión es errónea. Estos dos primeros verbos en presente niegan, pues, en cierta medida, el presente, ya que no tienen ningún contenido de realidad.

Con algunos matices, el sentido de los verbos «soy» (v. 6) y «me consumo» (v. 7) es el mismo. En efecto, la «importuna guerra» (v. 5) es la del ser para conseguir sus ambiciones; esa guerra está dentro del microcosmos del hombre, que se vuelve «breve combate»[9]: actuando, tratando de defenderse creándose como ser, en realidad se mata (ya que está en la espiral en movimiento que lo despeña), es pues «peligro» (v. 6) para sí mismo, y sus armas lo consuman (v. 7), lo acaban[10]. El v. 5 define al ser de manera pesada (cuatro acentos sobre las cuatro palabras nocionales, repetición de oclusivas: BBBTDPTNG); la dificultad para pronunciar el verso corresponde con el esfuerzo del combate fatal del hombre.

Habría que añadir a esos cuatro verbos en presente en primera persona cuatro verbos en tercera persona pero cuyo complemento es una primera persona: «me cierra» (v. 4), «me hospeda», «me entierra» (v. 8), «me lleva» (v. 11). Lo que indican esos verbos es la pasividad del yo. Además, los tres primeros aparecen como atemporales.

El presente de la tercera persona

Esa impresión de atemporalidad aparece en los demás casos de verbos en presente en tercera persona de los tercetos. En la frase «Ya no es ayer;» (v. 9), el presente está negado («no es») y se refiere a la esencia del pasado («ayer», adverbio sustantivado); «mañana no ha llegado» significa que el resultado del futuro no existe en un presente[11]. En cuanto a la definición de «hoy», «pasa» (v. 10) indica un límite con el futuro y «es» una esencia sin contenido, ya que «fue», pasado, niega la misma existencia del presente: «hoy [...] fue» es lógicamente imposible (si se considera el presente como época del tiempo).

El último terceto define fuera del tiempo «la hora y el momento».

Así, el presente en tercera persona de este soneto no es un presente visto como época del tiempo, sino un falso presente, atemporal, de definición. Sin embargo existe el presente.

---

[9] El epíteto «breve» no significa que el combate dura poco, sino que define al hombre dentro de la creación: microcosmos, poca cosa, frente al macrocosmos del mundo.

[10] Creo que se trata del verbo «consumar»: terminar, y no «consumir».

[11] Este v. 9 recuerda el v. 1 por su construcción quiasmática; pero se opone a él por la existencia de un presente negado en vez del pasado y futuro del v. 1. El adverbio «ya» supone un resultado, un juicio subjetivo y es ya un elemento lírico, una aprensión de la prisa del tiempo en movimiento, una tensión dramática.

La existencia del presente

Si se exceptúan los vv. 9-10, el presente del soneto está siempre en relación con un *yo*, incluso el verbo «cavan» (v. 14), ya que el trabajo se hace «a jornal de *mi* pena y *mi* cuidado» (v. 13) y «en *mi* vivir», para «*mi* monumento» (v. 14) (subrayo)[12].

En el soneto, no existe un presente época de un tiempo lineal. Pero, en linguística, el presente se define como morada temporal del yo[13], ya que el *yo* sólo existe *hic et nunc* (aquí y ahora). Así, si existe el yo, existe forzosamente el presente, ya que no existiría el yo sin presente. En Bl. 3, el *yo* no está en un centro de la espiral, fuera de la espiral, sino en la misma espiral, en su movimiento hacia la nada. Si el yo está en el movimiento del tiempo, también está el presente en la espiral, en todo su recorrido.

OMNIPRESENCIA DEL PRESENTE

Sólo hay presente

Así, en Bl. 3, todo es presente, y sólo hay presente, ya que el punto de vista es el yo y no puede existir el yo sino en el presente. Un yo que mira alrededor de sí y sólo ve la muerte: «y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte» (Bl. 29, vv. 13-14). Un yo que mira dentro de sí y se ve presa de deseos contrarios. Un yo que no se define por su esencia abstracta, sino desde dentro por su «cansancio»:

> Ayer se fue; mañana no ha llegado;
> hoy se está yendo sin para un punto:
> soy un fue y un será, y un es cansado. (Bl. 2, vv. 9-11)

El *yo*, al decir «soy», da existencia al presente de su ser y da unidad al tiempo, porque es, fue y será en la espiral. Lo que lo define es lo constante de su sentir: «cansado»[14].

La poesía metafísica

Esa omnipresencia del presente se debe al hecho de que se trata de poesía metafísica. En ella la condición humana no es un tema de reflexión, sino que está aprehendida a través de los sentimientos y de las sensaciones de un yo. De allí el vocabulario indirecto, analógico: «sueño», «tierra» (v. 1), «humo» (v.2), «punto», «cerco» (v. 4), «combate», «guerra» (v. 5), «hospeda», «entierra» (v. 8), «despeñado» (v. 11), «Azadas» (v. 12). Esa última analogía, en particular, es tan asombrosa, tan lejana, que sólo puede tener su

---

[12] Hay quince manifestaciones de la primera persona en Bl. 3.

[13] Véase Maurice Molho, *Sistemática del verbo español*, Madrid, Gredos, 1975, p. 195: «El presente, en efecto, es un lugar temporal que se singulariza porque la persona del yo pensante, constructora y utilizadora del lenguaje, existe en él de continuo: es la morada temporal del yo».

[14] La posición del epíteto «cansado» en la rima, última palabra del terceto, le confiere importancia en el verso. Además, tiene tres sílabas en un verso de monosílabos (un disílabo: «será»). La concordancia en singular hace del cansancio un carácter continuo del ser, en todos los momentos de su vivir.

origen en una angustia existencial. Se repite además en otro soneto: «Licas, sepultureros son las horas» (Bl. 10, v. 14).

El último terceto expresa de manera patética la situación del yo en su presente. Examina una porción de tiempo, «la hora y el momento» (v. 12); no se trata de un tiempo abstracto, ni de una época precisa, sino de un momento corto: el presente del yo, o sea el lugar temporal en que se encuentra el yo. Los identifica el poeta con «azadas», objetos concretos; esas azadas están puestas de relieve por su sitio al principio del verso y del terceto; podrían servir para cavar la tierra que dará frutos, pero el último verso indica que cavan el sepulcro del poeta.

Así, el más pequeño momento de tiempo es un paso activo hacia la muerte, una autodestrucción involuntaria e inexorable. Además, el monumento lo construyen en su «vivir», no una vida abstracta, sino lo que está viviendo, un presente, en el momento en que lo vive. A eso se añade que el yo paga a los trabajadores: «a jornal de mi pena y mi cuidado» (v. 13).

No sólo ese trabajo del tiempo se hace en su vivir, sino que sufre continuamente para llegar a la aniquilación. Tenemos aquí la explicación de los vv. 5-6: la muerte del yo se sitúa dentro de él, es su presente continuo.

El contenido de este presente: el vivir

En efecto, mientras está arrastrado por la espiral del tiempo que lo despeña, el yo vive; el contenido de su vida es esto: morir continuamente. Pero no hay equivalencia de esa vida y esa muerte: la vida es relativa, la muerte es un absoluto. La vida es el vivir, el hecho de existir como un yo en un presente único que siempre está aquí. La muerte es un absoluto dentro de esa vida relativa: es la condición humana, ya que el hombre es mortal, su vida es «muerte viva»[15]: «Vive muerte callada y divertida / la vida misma; [...]» (Bl. 4, vv. 9-10).

El hombre puede hacer de esa vida relativa una muerte, si peca. Tiene pues la posibilidad de escoger entre un vivir que sería vivo y un vivir que sería muerto: «que morir vivo es última cordura» (Bl. 1, v. 11).

Pero otros pecan y viven una muerte muerta: «La mayor parte de la muerte siento / que se pasa en contentos y locura» (Bl. 1, vv. 12-13).

En el presente del vivir, el hombre puede escoger entre dos actitudes: la resignación o la rebeldía. La resignación toma acentos neoestoicos: la muerte pertenece a la condición mortal, no es una pena, un castigo, sino una ley que hay que aceptar:

> Breve suspiro, y último, y amargo,
> es la muerte, forzosa y heredada:
> mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo? (Bl. 30, vv. 12-14)

[15] «y muerte viva es, Lico, nuestra vida» (Bl. 11, v. 2). *Cf.* también: «¡Oh, cuánto, inadvertido, el hombre yerra: / que en tierra teme que caerá la vida, / y no ve que, en viviendo, cayó en tierra!» (Bl. 4, vv. 12-14); «muriendo naces y viviendo mueres.» (Bl. 12, v. 122).

El hombre llega a desear esa muerte obligada, que forma parte de su vivir y de su ser: «morir al paso de la edad espero: / pues me trujeron, llévenme los días» (Bl. 5, vv. 13-14). Volvemos a encontrar en estos versos la imagen del yo en el movimiento del tiempo.

En cuanto a la rebeldía, se debe a la naturaleza que no acepta el final del ser, del presente continuo que fue y es su vivir; se manifiesta activamente a través del llanto:

> Esta lágrima ardiente[16] con que miro
> el negro cerco que rodea a mis ojos,
> naturaleza[17] es, no sentimiento. (Bl. 28, vv. 9-11)

La lectura de los sonetos metafísicos de Quevedo nos da primero la impresión de una omnipresencia de la muerte, vehiculada por un tiempo que, en un movimiento de espiral, despeña al hombre en la nada. Pero ese hombre vive en el tiempo, que está en movimiento, y su presencia en la espiral define para él el tiempo de su vivir como un presente continuo, dentro de la muerte de la condición mortal humana. La naturaleza lo hace rebelarse contra su condición mortal, pero la prudencia le permite vivir la muerte de su condición y llegar vivo a la nada.

Su vida, el microcosmos[18] que es el hombre la siente con sus sensaciones y sus sentimientos. Ese yo que sufre aprehende a través de gritos su condición mortal (la «guerra» le es «importuna» (v. 5), no le conviene, lo molesta) y crea así su presente para nosotros mediante el lirismo.

Ese vivir angustiado del yo que se desarrolla en un tiempo finito encuentra en el soneto su más adecuada forma de expresión, siendo el soneto la imagen más perfecta de ese vivir: único y cerrado.

---

[16] El empleo del singular hace simbólico este llanto. El epíteto «ardiente» indica lo intenso de la manifestación del dolor, del miedo quizá.

[17] «Naturaleza» designa el cuerpo y sus reacciones físicas primarias, como reflejos que no son pensamientos: no expresa pues la lágrima ardiente un dolor sino lo más hondo, inmediato y visceral del ser.

[18] Véase Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre...*, Madrid, Alianza, 1986, 380 p.

Hibridaciones dramático-poéticas: égloga y disfraz en las *Soledades*

Joaquín Roses
Universidad de Córdoba

El debate sobre el género de las *Soledades*, como otras tantas cosas, no comienza *ex nihilo* con la llamada recuperación de Góngora en las primeras décadas del siglo XX. También en este asunto, los polemistas del siglo XVII nos ofrecen una virtual poética del género configurable mediante lecturas e interpretaciones avaladas por su complicidad temporal y espacial con el poema[1].

Si Pedro de Valencia comenzó censurando la inclusión de elementos burlescos en la *Soledad primera*[2], Robert Jammes nos ha enseñado a determinar su funcionalidad no sólo en el poema del peregrino sino en el mismo peregrinaje de Góngora por los caminos de la creación poética[3]. Si el empleo de un estilo solemne y magnífico para tratar temas humildes perturbaba tremendamente el gusto clásico de Jáuregui, muy pocos años después, Francisco Fernández de Córdoba nos demostraría que los argumentos de la variedad, la grandeza y el deleite debían hallar cabida en una concepción lírica del poema[4].

---

[1] Para la polémica gongorina véase mi trabajo *Una poética de la oscuridad: La recepción crítica de las* Soledades *en el siglo XVII*, prefacio de Robert Jammes, Londres-Madrid, Tamesis, 1994, pp. 121-141. Sobre la cuestión genérica consúltese el apartado IV. 3: «Oscuridad y estilo sublime: problemas de género».

[2] En su «Carta en censura...», cuya edición más fiable presenta Manuel Mª Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino. Estudio y edición anotada de la «Carta de Góngora en censura de sus poesías»*, Salamanca, Universidad, 1988.

[3] Robert Jammes, «Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora», *Edad de Oro*, 2, 1983, pp. 99-117.

[4] El sevillano en el *Antídoto* y más tarde en su *Discurso poético* (1624); el cordobés en su *Examen del Antídoto*. Para estos documentos y otros de la controversia gongorina véase mi capítulo I: «Trazo histórico-crítico de la polémica» (pp. 9-65) y, sobre todo, el más documentado y serio catálogo de estos

Así hemos aprendido que la hibridación genérica de las *Soledades* se convierte en el instrumento capaz de elevar lo ordinario a la categoría de sublime, y que lo sublime reside en dotar de especificidad al lenguaje poético.

La crítica de nuestro siglo ha polarizado el debate con la adscripción de la obra tanto al género lírico como al género épico. Bajo una visión complementaria desde los presupuestos de la variedad, ambos planteamientos son válidos y productivos. Con esos mismos presupuestos y en el amplio marco de la hibridez genérica de las *Soledades*, creo que es legítimo preguntarse, ahora, si es posible extender la frontera de lo poético hacia lo dramático o teatral. Presumo que dicho desbordamiento no llegaría a transformar sustancialmente el género del texto, pero intuyo que existen elementos dramáticos en las *Soledades* cuyo análisis podría completar la poética de su variedad.

Este trabajo (idóneo para ser presentado en Toulouse, cuya Universidad ha aportado tanto al ámbito del gongorismo, como al del teatro del Siglo de Oro) es, por tanto, una hipótesis en proceso, cuyos resultados ni son definitivos ni completos. Intentaré exponer el curso de mis reflexiones. Todo comenzó con la relectura de la fundamental monografía de Robert Jammes. En sus páginas dedicadas a las *Soledades* hay un fragmento que me llamó la atención:

> También podríamos recordar la escena en la que un cabrero hace admirar al peregrino el vasto panorama que se extiende a sus pies: ante unas torres en ruinas, el cabrero evoca melancólicamente la profesión de las armas, profesión noble que parece haber sido la suya en otro tiempo,
>
> «cuando el que ves sayal fue limpio acero.»
>
> Esto será todo lo que sepamos, pero esta alusión, subrayada por el desarrollo que sigue, es suficiente para autorizar al lector a situar a este cabrero en la categoría de «nobles disfrazados» (tan frecuentes en la comedia) que, por razones diversas, se han refugiado entre los campesinos. Y podemos preguntarnos si no hay que clasificar en la misma categoría a los otros dos «campesinos» a los que Góngora concede la palabra: al «político serrano» que maldice las navegaciones y al viejo pescador de la segunda *Soledad*. Y, sobre todo, por último, no hay que olvidar al personaje principal, al héroe de las *Soledades*, ese viajero malquerido, que asiste desde el principio hasta el final a todas las escenas descritas, siempre presentadas al lector a través de él: este peregrino es un aristócrata y, más aún, un cortesano que ha abandonado, forzado al exilio por su ingrata dama, el palacio en que vivía y la Corte que frecuentaba.[5]

De modo que cuatro de los personajes más importantes de las *Soledades* —incluido el propio peregrino— podrían evocar a una figura de características dramáticas y de extensa tradición teatral: el «noble disfrazado». Pero, si se nos permite ampliar la insinuación, sería coherente sugerir que los elementos teatrales pueden no limitarse a una

---

textos que Robert Jammes incluye como apéndice a su magnífica edición de las *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994.

[5] Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote* (1967), trad. Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987, pp. 518-519.

mera aparición de tipos en el seno del poema, sino que se extienden en proyección alegórica al diseño estructural del mismo: consideremos que el viajero «asiste» como un espectador —mirón para Jáuregui— a las «escenas». No en balde he seleccionado de la cita esas palabras de claro contenido teatral. Todo el poema se nos ofrece como una representación indirecta: un espectáculo al que asiste un solo espectador, el peregrino, quien nos va a presentar desde su óptica —aristocrática y cortesana según Jammes— ese mundo representado o esas escenas ficticias. En definitiva, las *Soledades*, sobre no ser realistas, serían, para decirlo de una vez, la narración poética de una representación.

Vayamos por partes porque el asunto exige cautela. Admitamos que en el poema de Góngora existen ciertos elementos que se dan en el desarrollo histórico del género dramático. Robert Jammes nos ha sugerido el préstamo de un tipo teatral: el noble disfrazado. Siguiendo ese punto de partida conviene que ampliemos el repertorio y enumeremos algunos de los aspectos dramáticos presentes en las *Soledades*:

1 - La figura del cortesano disfrazado de rústico.
2 - Relaciones del texto con la égloga.
3 - Modos de enunciación y su posible dramaticidad.
4 - El motivo teatral de la boda aldeana.
5 - Procesos de metaforización basados en lo teatral.
6 - Artificio frente a naturaleza.

Dado el límite temporal a que debe ceñirse esta comunicación, presentaré tan sólo el análisis de los tres primeros puntos, y reservaré para un próximo trabajo los tres puntos restantes.

En su monumental estudio *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Noël Salomon, al tratar el tema del «falso aldeano», destaca el significado aristocrático y urbano de los motivos populares en el escenario[6]. La figura del noble que se disfraza de villano posee hondas raíces en la poesía grecolatina (Teócrito, Virgilio) y origina la introducción de la materia rústica en la literatura. La transmisión del motivo desde sus inicios hasta su utilización teatral nos ofrece una línea nítida que Salomon resume del siguiente modo:

> Este gusto aristocrático por la ficción rústica da primero —bajo la influencia italiana— la novela pastoril y la pastoral dramática y luego —cuando mengua la influencia italiana y vuelven a cobrar fuerzas las tradiciones peninsulares— la comedia villanesca en la que el villano aún es un noble disfrazado. (P. 379)

Nos hallamos ante un personaje que comienza siendo poético, se hace protagonista de un relato y termina sobre las tablas de un escenario. Un viaje prodigioso por la tríada clásica de los géneros. Cuando la figura llega a Góngora, ha realizado ya esa intensa peregrinación, y es natural, por tanto, que al echar sus pasos perdidos por la silva lleve consigo el fruto de esa triple experiencia y que transmita a la obra esa mixtura de tradiciones literarias.

---

[6] Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro* (1965), trad. Beatriz Chenot, Madrid, Castalia, 1985, p. 378.

Si el referente literario más cercano era la comedia villanesca, no debe extrañarnos encontrar préstamos de motivos teatrales en las *Soledades*. Pero en esa trayectoria del disfraz pastoril, existe un punto de superior importancia en virtud de su influjo, no ya temático sino estructural, en la configuración global y genérica de la obra gongorina. Ya lo vio, por los mismos años en que la *Soledad primera* era difundida ampliamente, Antonio de las Infantas, quien al responder a un pasaje de la «Carta de un amigo», atribuida a Lope de Vega, en el que se hace notar que en la lengua griega y latina no hay soliloquios como los de las *Soledades*, afirmaba:

> Enseña cuán poco versado sea en ellas, pues ignora que de allí tuvieron el origen y que los usaron los poetas griegos y latinos, demás que no son todos soliloquios, antes égloga cuya naturaleza introduce varios personajes.[7]

Ese punto, por tanto, era la égloga. Y no hay sino pensar en la consolidación del género en Garcilaso, para hallar el norte de la brújula poética gongorina. Nos dice Noël Salomon que «la égloga dramática, refinada y aristocrática, [...] había de engendrar a su vez [...] la novela pastoril, la comedia pastoril, y hasta la ópera, algo más tarde» (p. 379). Y es curioso comprobar cuánto de ópera hay en las *Soledades*. Pero antes de llegar tan lejos, determinemos cuánto hay de drama en la égloga y cuánto de égloga en el poema de Góngora.

A la hora de precisar las características dramáticas de la égloga es obligada la mención de Aurora Egido. Su artículo sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro nos ofrece una rica información al respecto. Recordemos, siguiendo su hilo, cómo el Brocense había destacado ya el canto amebeo como rasgo de la égloga, y no será difícil relacionar esa particularidad con el empleo de dicha forma en las *Soledades*. En el marco de la poética italiana es destacable la aportación de Scaligero, que ratifica el carácter híbrido de la égloga, casi tan híbrido, opino, como el de las *Soledades*. Pero, sin duda, son las nociones de Alonso López Pinciano, las que motivan que Aurora Egido exponga una de las deducciones más productivas para nuestros fines:

> Pinciano atiende así a los aspectos dramáticos y hasta técnicos de la égloga representada y la ensalza cuanto puede; pero no puede evitar considerarla como modo extravagante que cambia del género narrativo al activo y al común. La égloga se distancia así de la comedia, la tragedia y la épica, que guardan siempre un modo de imitar. La égloga, lejos de guardar orden, basaba sus extravagancias en su posibilidad de cambiar de modo imitatorio. Estamos así a las puertas de la consagración de los géneros mixtos que conformarán la renovada poética barroca. (P. 70)

---

[7] «Carta de don Antonio de las Infantas y Mendoza respondiendo a la que se escribió a don Luis de Góngora en razón de las *Soledades*», en Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, p. 203. Sobre la historia crítica de este documento véase el apartado I. 3.3 de mi estudio. El testimonio de Antonio de las Infantas, en que califica de égloga a la *Soledad primera*, fue empleado por José Rico Verdú en su artículo «Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento», *Edad de Oro*, 2, 1983, pp. 157-178; cita de Infantas en p. 174. Más tarde, el testimonio del amigo de Góngora será recogido en un artículo modélico de Aurora Egido, «"Sin poética hay poetas": Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, 1985, pp. 43-77; mención a Infantas en p. 72.

Adentrándose más allá de esas puertas, la misma Aurora Egido, tras recoger los planteamientos de Carvallo, Cascales y González de Salas, relaciona las diversas teorías sobre la égloga con la poesía de Góngora.

Creo que ha quedado sólidamente demostrada —con más autoridad que la mía— la dramaticidad de la égloga como componente importante de su configuración híbrida. Es el momento de valorar esa influencia en las *Soledades*. Pero, sobre todo, es hora de encontrar ese eslabón que engarce la égloga dramática y la silva gongorina. Para mí, ese eslabón se halla en la misma obra de Góngora y se llama *Comedia venatoria*. El maestro Robert Jammes se encargó con tino de confirmar la atribución de la obra a Góngora, y a propósito de ella nos dice:

> Podría ser por lo tanto que la *Comedia venatoria* sea una comedia, o más exactamente una especie de égloga, de tema autobiográfico, que haya que clasificar con las poesías amorosas de los años 1582-1585, y esté escrita probablemente durante el mismo período. El hecho de que Góngora, como hemos visto, haya abandonado bastante rápidamente este género de poesía explicaría que la obra haya quedado inacabada. (P. 366)

Pero la *Comedia venatoria* no quedó inacabada. Admitida su admiración por la égloga garcilasiana, es legítimo aceptar que la pluma juvenil de Góngora ensayase la autobiografía amorosa en el molde dramático de la égloga. El paso del tiempo y la madurez poética harían el resto. Las *Soledades*, también incompletas, pero ya diversas, proteicas y geniales, darían acogida, como una parte esencial de su conjunto, a ese sueño pastoril y dramático de Góngora. En ellas se plasmaría el desarrollo exuberante de un género antiguo, con sus formas dialogadas y su ideología cortesana disfrazada de rusticidad. El propio Robert Jammes señala la evolución de la pastoral hacia lo cinegético (pp. 368 y 371), pero la trayectoria debe extenderse hasta las *Soledades*, cuajadas de motivos tanto pastoriles como cinegéticos, y situada en el centro de una rosa de los vientos de los géneros.

En ese cruce de caminos, juegan sus bazas distintas formas del discurso. No cabe duda de que el diálogo, como componente relevante en las *Soledades*, adquiere un protagonismo decisivo en la configuración genérica del poema. Dentro de la estructura lírica, el diálogo dota al discurso de dramaticidad. María del Carmen Bobes Naves, en su reciente estudio sobre esta forma del discurso[8], se ha detenido a analizar la naturaleza del diálogo en diversas obras líricas, entre ellas —y volvemos al meollo— la *Égloga primera* de Garcilaso, para terminar concluyendo que, tanto en ésta como en las restantes *Églogas* del poeta toledano, no existe «diálogo, ni siquiera intercambio de monólogos, sino sucesión de soliloquios» (p. 315). Pero, para el caso de Góngora, el estudio de los modos de enunciación llevado a cabo en el famoso artículo de Nadine Ly pone de manifiesto la presencia del modo enunciativo directo en múltiples pasajes de las *Soledades* y la aparición de un verdadero diálogo entre el peregrino y el viejo pescador en

[8] María del Carmen Bobes Naves, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.

los versos 363 a 511 de la *Soledad segunda*[9]. Tampoco es posible olvidar para nuestros propósitos el «Canto de Lícidas y Micón», que debe ser interpretado a la luz de estos nuevos desbordamientos genéricos. Y es que las relaciones entre la forma dialogada y el poema lírico son lo suficientemente interesantes como para llamar la atención de los mejores estudiosos. Así lo percibió Robert Jammes, quien se ocupó de estas imbricaciones en dos letrillas gongorinas que, tras un análisis minucioso, fueron encardinadas por él en los géneros del teatro menor[10]. No debe extrañarnos, después de todo lo expuesto, que en ese mismo artículo, al proponer una clasificación provisional de un *corpus* extenso de poemas dialogados, se incluya dentro de la categoría de diálogos sentimentales el diálogo pastoril, considerado además el grupo más nutrido. El camino, por tanto, está trazado. Sólo queda transitarlo lentamente.

He comenzado con un disfraz y hay que cerrar el círculo: los pastores de Teócrito en el «Idilio VIII» representan al poeta y a su amigo Leónidas de Tarento disfrazados. Garcilaso se oculta tras los hablantes de sus églogas. Los amantes se visten de pastores en el trozo de vida de un libro en prosa. Cortesanos y nobles de la urbe pisan los escenarios ataviados de villanos. Es una línea persistente del disfraz a través de los géneros. También en la obra de Góngora es posible completar esa línea. Y es esa calidad intermedia de la *Comedia venatoria* la que nos ofrece un nuevo hito en la historia del género a través del disfraz: no hay sino leer sus primeros versos o —lo que es lo mismo— oír hablar a Cupido:

> Aunque en humildes paños escondido
> y disfrazado en hábito villano,
> si el mismo que desnudo soy vestido,
> aquel dios soy [...] (*Millé*, XCIX, vv. 1-4)

Un dios vestido de villano. En las *Soledades*, culmen de la mezcolanza y el disfraz, un Príncipe se vestirá con sus ropas de náufrago, los nobles se disfrazarán de pastores, y Góngora cambiará el traje rústico del amor que naciera en Garcilaso por la viva estampa del desamor, el desengaño y la soledad.

---

9 Nadine Ly, «Las *Soledades*: "...esta poesía inútil..."», *Criticón*, 30, 1985, pp. 7-42.

10 Robert Jammes, «La letrilla dialogada», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982), Madrid, CSIC, 1983, pp. 91-118.

Formas del plurilingüismo literario: textos de doble y triple lectura*

Albert Rossich
Universidad de Gerona

Las primeras discusiones sobre la perfección de las lenguas vulgares suscitaron la cuestión de cuál de ellas era la más próxima al latín. Nació así el ejercicio de componer piezas literarias que admitían una doble lectura[1], latina y vulgar a un mismo tiempo. Este juego lingüístico-literario pronto dejó de ser una muestra de rivalidad entre las lenguas románicas (italiano, español, francés, portugués y valenciano o catalán) para convertirse durante el Barroco en un artificio retórico que proliferó en certámenes y celebraciones oficiales. Numerosos textos castellano-latinos, castellano-catalanes, castellano-portugueses e incluso catalano-castellano-latinos son testimonio de una moda cuyas últimas manifestaciones llegaron a alcanzar el siglo XIX[2].

Todo empezó, seguramente, con el *Dialogus inter Siliceum, Arithmeticam et Famam* de Fernando Pérez de Oliva, publicado por primera vez en 1518 y estudiado recientemente por Pedro Ruiz Pérez.[3] Porque me parece que ya no podemos dar crédito a

* Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación nº PB90-0684 de la DGICYT.

1 La noción de 'textos de doble lectura' me parece preferible a la más común, pero también más ambigua, de 'textos bilingües'. Sigo así la propuesta de August Rafanell, «Notes sobre la interferència lingüística en la literatura catalana del barroc», en AA. VV., *El barroc català*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, pp. 611-630.

2 Otra cosa son los textos plurilingües que se basan en la alternancia de lenguas, o los textos mixtilingües o macarrónicos en los que se deforman el léxico y la morfología de una lengua para acercarla idealmente a otra. No hay lugar aquí para hablar de esto; pero se pueden encontrar abundantes noticias sobre el tema, sobre todo —pero no exclusivamente— del ámbito lingüístico del catalán, en mi libro de próxima aparición *El plurilingüisme en la literatura catalana*, Vic, Eumo.

3 Siliceo [Juan Martínez Guijeño], *Ars arithmetica Joannis Martini Silicei*, apud bibliopola*m* Edmundu*m* [ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, R 24288]. Esta es, al parecer, la única edición de la Aritmética de Siliceo que contiene la epístola. Le falta el colofón, y ello me lleva a aceptar los datos aportados por Ambrosio de Morales (París, 1518), quien tuvo el libro presumiblemente completo para poder

Martí de Viciana, quien en su *Libro de alabanças de las lenguas hebrea, griega, latina, castellana y valenciana* (1574) nos contaba «una justa muy graciosa que se tuvo en Roma» ante el papa Alejandro VI, en el año 1498. Según Viciana, cuatro de los embajadores destacados allí (los de Castilla, Portugal, Francia y Toscana) disputaron acerca de cuál de sus lenguas era la que podía reputarse mejor. Después de convenir que el latín las aventajaba a todas, el embajador de Castilla propuso que cada uno de ellos redactase una oración en su lengua, de modo que la que resultara más próxima al latín ganaría. En el día señalado, compareció Garcilaso de la Vega (que así se llamaba el embajador, con un apellido que su hijo haría famoso) llevando un curioso texto que tanto podía pasar por latino como por castellano, gracias a determinados arcaísmos ortográficos y a algunas abreviaturas; aunque —todo hay que decirlo— para una completa eficacia del recurso se requiere un lector no demasiado exigente. La oración empezaba así:

> *Beatissime ac Sancte pater, legatus ab Hispania ad pedes vestre sanctitatis se prostat & dicit*:
> Si tu, Francia, christianissima, Hispania antiquissima & catholica, decorata a Summo Po*n*tifice Romano Papa Innocentio Octavo. Et rogando te, Francia, scribas tales probationes, tractando de tua eloque*n*tia & excelle*n*tia, tantas qua*n*tas & quales scribo de Hispania, comparando gentes, nasciones, & provincias, quales manifesto dicta*n*do & co*n*tinua*n*do unas cartas puras latinas & hispannas.[4]

Ganó el español, claro. Así lo reconoció el embajador francés, e implícitamente el italiano, quien nunca pronunciaría su oración toscano-latina. Más sorprendente fue la reacción del portugués, quien «dixo que, por ser el miembro y parte de España, se tenia a lo que se havia orado por el embaxador de España».[5]

Pero la intención de Martí de Viciana al contarnos esa historia no era tanto ensalzar el español como reivindicar para su lengua materna el honor de la mayor proximidad con

---

reproducir el texto de la epístola. Las demás ediciones datadas del tratado son de 1514, 1519, 1526 y 1540 [no he podido ver las de 1514 y 1540]. *Cf.* Erasmo Buceta, «La tendencia a identificar el español con el latín. Un episodio cuatrocentista», en AA. VV., *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, I, Madrid, Hernando, 1925, pp. 86-87, nota 6; y Pedro Ruiz Pérez, «Composiciones hispano-latinas del siglo XVI: los textos de Fernán Pérez de Oliva y Ambrosio de Morales», *Criticón*, 52 (1991), pp. 111-139. Se trata de un trabajo minucioso; sin embargo, la edición del texto podría haberse basado en la primera versión impresa, cosa que hubiera permitido detectar algunos errores graves en su posterior transmisión.

[4] Martin de Viziana, *Libro de alabanças d' las lenguas Hebrea / Griega / Latina : Castellana : y Valenciana*, Valencia, Joan Navarro, 1574, fs. [Avii]v-[Aviii]. En cuanto a la transcripción de los textos de este trabajo, debo hacer constar que respeto siempre escrupulosamente la lengua de los testimonios, y sólo regularizo algunas grafías en desuso (*s* larga, *i/j* y *u/v*) y modernizo las mayúsculas y la puntuación. Por otra parte, señalo las elisiones mediante el apóstrofe, desarrollo las abreviaturas, indicándolo con letra cursiva, y restauro algunos errores evidentes dentro de paréntesis angulares.

[5] Viziana, *op. cit.*, f. [Aviii]v. A lo mejor esto no es tan sorprendente, puesto que más tarde llegaría a una conclusión parecida Manuel de Faria e Sousa, a propósito de algunos textos de doble lectura castellano-latinos: «aunque estos autores atiendan solo a la lengua castellana, que llaman española, yo entre ella i la portuguesa no veo disconformidad considerable» (Luis de Camoens, *Rimas varias de* .... Commentadas por Manuel de Faria y Sousa. Tomo I y II, Lisboa, Theotonio Damaso de Mello, 1685, col. 265).

el latín. Y no dejó pasar la ocasión de objetar que aquella oración, «aunque por la mayor parte es latina, en mucha parte no lo es». Así que él compuso su propia «oracion latina y valenciana, con menos términos [exclusivamente] valencianos». Y, en efecto, la de Viciana tiene indudablemente menos términos no latinos. Entre otras cosas, porque es más corta. Pero si les parece dejaremos aquí, por ahora, la rivalidad lingüística peninsular.

En fin, después de la sabia argumentación que hizo Antonio Roldán, ya podemos afirmar que este episodio histórico no ocurrió nunca: y es que la oración reproduce —con retoques que delatan a Viciana— una epístola publicada al final de una gramática castellana, anónima, aparecida en 1555[6].

El mismo juego, pero en verso, había surgido poco antes: en 1540 ya se publica un poema escrito al mismo tiempo en portugués y latín en una apología de aquella lengua, el *Dialogo em louvor da nossa linguagem* de João de Barros[7]. En cambio, los primeros textos hispano-latinos son mayoritariamente en prosa. El primer poema bilingüe latino-castellano debe de ser uno de Francisco de Castilla (¿1546?) que cita Ambrosio de Morales[8]. En las últimas décadas del siglo XVI irán aumentando los ejemplos[9]. En fin:

---

[6] Antonio Roldán, «Estudio introductorio» a *Util y breve institution para aprender los principios y fundamentos de la lengua hespañola*, Madrid, C.S.I.C., 1977, pp. XCIV-CXXIX, CXLIV y CXLVI-CXLVII. Entre las dos posibilidades de datación que sugiere Roldán (entre 1481 y 1487, si la *Util...* reproduce un texto anterior, o hacia 1555, si se compuso *ex professo* para concluir la gramática), me inclino decididamente por la segunda, sin que considere obstáculo suficiente, teniendo en cuenta las limitaciones expresivas que el artificio lingüístico imponía, la alusión (en números desde luego muy redondos) a los «quasi mille annos» de cristianismo en Francia, que en rigor se cumplían en 1496. Recordemos que quasi significa 'aproximadamente', y no sólo por defecto, como hoy, sino también por exceso.

[7] João de Barros, *Diálogo em louvor da nossa linguagem*. A cura di Luciana Stegagno Picchio, Modena, Società Tipografica editrice Modenese, 1959, p. 77. *Cf.* Camoens, *Rimas varias*, ed. cit., cols. 264-264, y O. Dellepierre, *Macaronéana*, G. Gancia, Paris, 1852, pp. 353-356. En estos dos trabajos y en el de Erasmo Buceta, «De algunas composiciones hispanolatinas en el siglo XVII», *Revista de Filología Española*, XIX (1932), p. 401, nota 1, se consignan nuevas muestras de poemas y prosas de doble lectura, latina y portuguesa.

[8] No he podido ver el poema de Francisco de Castilla, del cual habla Ambrosio de Morales: «Tambien en las poesias de don Francisco de Castilla anda impressa una cancion latina y castellana» (prólogo a Fernan Perez de Oliva, *Las obras del maestro* ..., Cordova, Gabriel Ramos Bejarano, 1586, f. [X]v). Debe figurar en Francisco de Castilla, *De los tratados de philosophia moral en coplas*, Sevilla, Andres d' Burgos, 1546, como anota Dietrich Briesemeister, «Rodrigo de Valdés, S.J. (1609-1682) y la tradición poética "en latin congruo y puro castellano"», *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Neue Folge, 12 (1986), p. 111. En lugar de Francisco de Castilla, otros autores hablan de Francisco del Castillo; la confusión se origina sin duda a partir del texto del preceptista Juan de Robles (*vid.* Juan de Robles, *El culto sevillano*. Edición de Alejandro Gómez Camacho, Badajoz, Universidad de Sevilla, 1992, p. 139), quien copió mal en este punto a Morales.

[9] Además de los artículos de Buceta (el último de los cuales recoge una amplia bibliografía que hace innecesario aquí un inventario de textos de doble lectura, hispano-latina) y de la bibliografía utilizada hasta ahora, se encuentra más información en León María Carbonero y Sol, *Esfuerzos del ingenio literario*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, esp. pp. 378-383. Por lo que respecta a poesías castellano-latinas, me limitaré a consignar algunas composiciones que no aparecen reseñadas en estos trabajos: hay dos poemas en Anónimo, «Dolorosos acentos de tres afligidas musas del barcelonés Parnasso», en Estevan Segarra, *Panegyrico funeral, que ... predicó ...*, Barcelona, Rafael Figuerò, 1711, p. [75], otros dos figuran en Juan Padrò y Serrals, *La sagrada, y prodigiosa imagen del S. Christo de la villa de Igualada*, Cervera,

en 1592 el procedimiento ya figura en una preceptiva poética, la de Juan Díaz Rengifo. Dice así este autor:

> Puedense tambien hazer sonetos en dos lenguas, o componiendo parte de los versos en una y parte en otra, o (lo que es mas dificultoso) componiendolos de tales dicciones que juntamente pertenezcan a ambas lenguas. [...] Bien es verdad que la escritura de la una y de la otra lengua son diferentes, pero basta que sea una, o casi una, la pronunciacion.[10]

Esta última clase de poemas de dos lenguas es precisamente la que estamos considerando aquí. Aunque (a pesar de la apuesta de Rengifo por la pronunciación en lugar de la escritura) hay que decir que la regla, en esta clase de textos, era más bien la identidad gráfica en detrimento de la realidad prosódica. Esta es la explicación de pequeñas trampas, como el uso de abreviaturas (caso del signo & para representar la conjunción copulativa, como ya hemos visto en la oración publicada por Viciana) o el recurso de escribir los números con cifras en vez de representarlos con letras, por ejemplo.

El tema de las poesías de doble lectura reaparece poco tiempo después en otra preceptiva, el *Cisne de Apolo* de Alfonso de Carvallo, quien ya considera que este artificio es usado «muy comúnmente». Si Rengifo ponía como ejemplo un soneto anónimo castellano-latino, Carvallo transcribe otro. ¿Suyo, tal vez? El caso es que nos explica detalladamente el método a seguir en este tipo de composiciones:

> El hacer esta co*m*postura es mas de trabajo que de industria, porque se han de ayuntar mucha copia de vocablos, y de alli yr entresacando los que fueren menester para el proposito, y tambien puede aver compostura de vocablos que sean de dos lenguas mas [de] differe*n*tes significados, como es este vocablo: *dama*, que en latin significa 'el corço' y en español 'la dama'; pero si ha de tener sentido en entrambas lenguas harase co*n* mucha dificultad.[11]

Es evidente que un recurso poético como éste, más bien extravagante, no hubiera aparecido en tratados de preceptiva poética si no fuera ya una moda más o menos consolidada. Y la verdad es que no es demasiado difícil encontrarlo, especialmente en relaciones de fiestas y celebraciones de los siglos XVII y XVIII. Un botón de muestra: uno de los premios del certamen que los jesuitas de Gerona organizaron con motivo de la canonización de Ignacio de Loyola, en el año 1622, se convocó expresamente para un soneto de doble lectura en latín y castellano. El ganador era sin duda un poeta

---

Imprenta Real de la Universidad, 1736, pp. 77 y 79; y una extensa composición de Sebastià Coll, *Sacra poetica armonia de Christo infante, Mariana prole Betlemitica; idioma bilingue*, en Albert Rossich, *El plurilingüisme...*, *op. cit.*, que contiene una primera parte de doble lectura castellano-latina y una segunda catalano-latina. Finalmente, hay que señalar que en el libro de Francisco Ruiz, *Relacion de las fiestas que hizo el Colegio de la Compañia de Jesus de Girona en la canonizacion de su patriarca san Ignacio...*, Barcelona, Sebastian i Jaime Mathevad, 1623, no se incluyen tan sólo dos poemas latino-castellanos, como afirma Buceta, sino un total de once (fs. 43-43v, 47-47v, 56 y 122v-125v).

[10] Cito por la segunda edición: Juan Diaz Rengifo [Diego Garcia Rengifo], *Arte poetica española*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606, pp. 56-57.

[11] Luis Alfonso de Carballo, *Cisne de Apolo*, I, edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, C.S.I.C., 1958, pp. 278-280. El texto de la cita es de esta última página.

extraordinario: como cuenta el relator, el premio fue para «Cristóval de la Torre, el cual, si se hallara en el edificio de la de Babel, pudiera con su abilidad en ermanar diferentes lenguas escusar no pequeña parte de la confusión que en ella uvo»[12].

Pero prosigamos. Josep Vicenç (o Vicens), responsable de una ampliación de la preceptiva de Rengifo a principios del siglo XVIII, reemplaza el soneto latino-español de las anteriores ediciones por una obra similar, para explicar más adelante —aunque de un modo algo confuso— que este artificio no queda restringido a los sonetos, sino que vale para todo tipo de composiciones[13]. Sin embargo, Josep Vicenç no se limita a cambiar un soneto por otro y hacer algunas consideraciones sobre el artificio de la doble lectura, sino que añade por su cuenta un nuevo capítulo sobre el soneto en tres lenguas, o de triple lectura. Y comenta:

> Pueden componerse artificiosissimos sonetos en tres lenguas, con el perfecto sentido en cada lengua, siendo una misma diccion significativa en todas tres. Todo el artificio consiste en que las dicciones (con la misma o diferente significacion, formado el periodo) signifiquen perfectamente y se acomoden al assumpto.

Le sirve como ejemplo de este nuevo *tour de force* un poema catalano-castellano-latino de Jaume de Portell i Font que dice así:

Soneto de musa catalana, castellana, latina

Sol de Aquino, de sphera peregrina,
heroica, excelsa, clara, prodigiosa;
gloria de Italia, gracia mysteriosa,
arca de sciencia, fama de doctrina:

cathedras de infinita disciplina,
academias de sapiencia gloriosa,
methodos de obediencia religiosa,
thronos fundas de sacra medicina.

Si declaras sentencias tan profundas,
si tu frequentas citharas phebeas,
si apollineas cantas circunstancias,

amplifica, Thomas, venas fecundas,
administra poeticas ideas,
metricas representa consonancias.[14]

---

[12] Ruiz, *Relacion de las fiestas ..., op. cit.*, p. 122.

[13] Juan Diaz Rengifo, *Arte poetica española ... con nuevos exemplos*, Barcelona, Josep Texidò, 1703, pp. 104-105.

[14] Rengifo, *Arte poetica española ... con nuevos exemplos, op. cit.*, pp. 105-106. Para que no produzca extrañeza hoy el resultado de esta triple combinación hay recordar que, especialmente durante los siglos XVII y XVIII, los escritos catalanes surgidos de Cataluña se diferencian de los de Valencia en la grafía de las terminaciones átonas *-es*, *-en*, que pasan a escribirse *-as*, *-an*, de modo que la identidad de los

Los eruditos han señalado también poemas latino-italianos de doble lectura, si bien no los conozco anteriores al siglo XVII[15]. Las manifestaciones que surgen en Cerdeña a fines del siglo XVIII —la mayoría textos sardo-latinos, aunque también hay una poesía catalano-francesa y otra sardo-italiana— tal vez se explican todavía por tradición hispánica[16]. Por lo que respecta al francés, en cambio, parece que este idioma ya se había alejado demasiado del latín para que fuesen posibles composiciones de doble lectura. Lo que se le asemeja más es el ejercicio de escribir palabras latinas que se combinan para formar palabras francesas, aunque ello es más bien un juego de tradición medieval. Veamos un ejemplo, de principios del siglo XVI: «Ora per duces consor ter regens et posses Syon...», que puede leerse —en realidad, la frase en latín no tiene sentido— como «Or a perdu ces consors, terre, gens et possession...»[17].

De todos modos, lo cierto es que el interés de los historiadores se ha centrado sobre todo en los textos de doble lectura en español y latín de los siglos XVI y XVII. Y, en cambio, existe también una abundantísima literatura de textos (casi siempre en verso) en que la convergencia bilingüe se produce entre dos lenguas vivas, y que es mucho menos conocida. Para aquéllos, los castellano-latinos, basta la remisión a la bibliografía que he ido reproduciendo en nota. A partir de ahora, pues, voy a referirme a los demás, para, finalmente, observando la evolución de este curioso procedimiento, sacar algunas conclusiones sobre qué consideración merecían las lenguas en juego.

Y ya que este III Congreso se celebra en Toulouse no estará de más empezar con un recuerdo para el gran poeta barroco de esta ciudad, Pèire Godolin, quien también escribió una poesía en una lengua que podía leerse a la vez en occitano y en francés:

Tout frances entendra aqueste quatrén,
triat de mouts franceses que soun tabe moundis [=tolosanos]

La filho d'un boun artisan
porto de pérlo de tout bélo,
de gans à la modo noubélo,
e' de fin or un gros carcan.[18]

---

plurales femeninos con sus homólogos castellanos y con los acusativos de la primera declinación latina es completa (por ejemplo, *profundas*, frente a la forma tradicional y valenciana, y ahora general, *profundes*). Lo mismo sucede con la terminación de la segunda persona del singular (y la tercera del plural) del presente de indicativo de la primera conjugación (*fundas*, en lugar de la forma tradicional, y ahora de nuevo común, *fundes*).

15 *Vid.* Carbonero y Sol, *op. cit.*, pp. 377-378.

16 *Vid.* Albert Rossich, «Literatura plurilingüe a Sardenya», *Atti del V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani* (Sardegna, ottobre 1995), en prensa.

17 *Cf.* Buceta, «La tendencia ...», *op. cit.*, p. 107. Con la misma intención apologética de los antiguas epístolas hispano-latinas, se han compuesto en nuestro siglo algunos discursos en inglés «using with the exception of articles and prepositions only Greek words» (aunque en la práctica haya más excepciones). Sirva como ejemplo el principio de uno de ellos: «Kyrie, I eulogize the archons of the Panethnic Numismatic Thesaurus and the Œcumenical Trapeza for the orthodoxy of their axioms, methods and policies...»; *cf.* W. T[heodor] Elwert, «L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique», *Revue de littérature comparée*, XXXIV, fasc. 3 (Juillet-Septembre 1960), pp. 428-429, nota 2.

18 Cito según la edición de Piérre Goudelin, *Las Obros de ...*, Toulouso, J. é G. Péch, 1694, p. 38.

La distancia que hay entre el occitano y el francés obliga al lector a introducir no pocas licencias prosódicas para hacer convincente el recurso (aunque entonces no eran tantas como las que deberíamos hacer hoy). Pero es un testimonio no hispánico de un procedimiento que dio sus mejores frutos en nuestra Península. Porque es seguro que Luis Alfonso de Carvallo se confunde cuando dice que los poemas de doble lectura «de italiano y frances son muy comunes». Tal vez lo que ocurrió fue que Carvallo había visto algunas poesías escritas en algún dialecto italiano septentrional, o en la antigua *koiné* literaria de Milán o de Venecia y dedujo que se trataba de textos mixtos de francés y toscano[19]. Como iba diciendo, fuera de la Península los textos de doble lectura son muy raros[20]. En cambio, entre nosotros son relativamente frecuentes las composiciones que reflejan la voluntad de fundir el español y otra lengua viva: poemas castellanos y catalanes al mismo tiempo, castellano-catalano-latinos, como el que habíamos visto antes, o incluso castellano-portugueses, como este de Jorge de Montemayor que se publicó en 1562:

Soneto portugués y castellano

Amor con desamor se esta pagando,
dura paga, pagada estrañamente,
duro mal de sentir estando ausente
de mi, que vivo en pena lamentando.

O, mal, ¿porque te vas manifestando?
Bastavate matarme occultamente,
que en fe de tal amor, como prudente,
podias yr esta alma atormenta<n>do.

Considerar podia Amor de mi,
estando en tanto mal que desepero,
que en firme fundamento esta fundado.

Ora se spante Amor en verme assi,
ora diga que passo, ora que spero
sospiros, desamor, pena, cuydado.[21]

[19] Carballo, *op. cit.*, I, p. 279. Aunque es cierto que existió en el norte de Italia una literatura mixtilingüe por integración de elementos franceses e italianos, no pueden confundirse aquellos textos que contienen palabras procedentes de distintas lenguas, ni siquiera los que están construidos con formas híbridas, con los textos de doble lectura, en los que todas las palabras son propias, en principio, de ambas lenguas.

[20] *Vid. supra*, nota 16. Un intento parecido se puede ver en un poema de A. M. Klein titulado *Montréal*, escrito con palabras inglesas y francesas, y que contiene versos como estos: «ancient pavages and sainted routes / traverse my spirit's conjured avenues!» (cit. por W[illiam] F. Mackey, «Langue, dialecte et diglossie littéraire», en AA. VV., *Diglossie et littérature*, Maison des Sciences de l'Homme, Bordeaux-Talence 1976, p. 34).

[21] George de Montemayor, *Cancionero del excelentissimo poeta* ..., Caragoça [sic], Biuda de Bartholome de Nagera, 1562, fs. 79-79v.

Este ejercicio poético ya llamó la atención del sabio valenciano Gregori Maians, aunque lo despachó un tanto despectivamente precisamente a causa de la notable semejanza entre ambos idiomas:

> El portugués [...], aunque es dialecto distinto del castellano, es tan conforme á él, que si uno abre un libro portugués sin saber que lo es, suele suceder leer algunas cláusulas creyendo que es castellano. Y así, sin mucha diligencia pudo componer Jorge de Montemayor aquel soneto castellano y portugués que publicó en su *Cancionero*.[22]

Los poemas de doble lectura en catalán y castellano (y de triple lectura en catalán, castellano y latín) son mucho más frecuentes de lo que podría creerse, y algunos muy largos, de centenares de versos. El primero que conozco, anterior en su publicación al de Montemayor, lo escribió con toda seguridad Joan Timoneda y se imprimió en su cancionero *Sarao de Amor* (1561):

Soneto a la muerte de nuestro emperador Carlos quinto, en dos lenguages

L'amarga, fatigosa y dura pena
que causa del gran Carlos invencible
la presta despedida, es impossible
contarla, si dolor nos desordena.

De vates gloriosos la gran vena
es impedida del dolor terrible,
y en pena tan aguda y tan sensible
es insensible peña el que no pena.

Si el gran Rey celestial a Carlos dava
la general terrena monarchia,
universal sera aquesta tristura,

y en relatar fatiga qu'es tan brava
los versos faltaran; y l'amargura
no faltara, que augmenta cada dia.[23]

Hay muchos más ejemplos, de Valencia, de Cataluña y de Mallorca. Los que yo he podido ver son los de Jaume Orts (1600), la pseudo-Oròsia d'Agullana (1623), Marc Antoni Ortí (1640), Maria de Rocabertí (1644), Josep Aragonès (1659), Francesc Sadurní (1700), Carles Ros, quien introducía su soneto valenciano y castellano con una breve explicación sobre el tema y un fragmento en prosa también de doble lectura (1736), un autor anónimo impreso en Barcelona (1744), Sebastià Coll (1754), Antoni Sala i

[22] Cito de Gregorio Mayans y Siscar, *Orígenes de la lengua española*, Madrid, Victoriano Suárez, 1873, p. 343.

[23] [Joan Timoneda, *Segunda parte del Cancionero llamado*] *Sarao de amor*, Valencia, Juan Navarro, 1561, f. 82v. He corregido un error evidente cambiando *al* por *el* en el verso 8, por exigencia del sentido.

Guàrdia, quien llegó incluso a escribir una *Disertación sobre la poesía bilingüe castellana y catalana* y otros comentarios más específicos (1754, etc.), Pau Puig, Antoni Puig (1783), un anónimo vinculado a la ciudad de Olot (1790), dos colaboradores del «Diario de Barcelona», uno de los cuales acompañaba su poema con una carta en prosa también bilingüe (1793), Rafael de Llinàs i de Magarola (1797), otro anónimo impreso en Barcelona (1802), un anónimo mallorquín (*a.* 1813), Jaume Vada (1813), Ramon Ferrer (1819), Magí Pers i Ramona (*c.* 1857) y Lluís Roca i Florejachs (*c.* 1858 y 1864). Y existe aun un poema escrito en catalán y francés —o por lo menos eso es lo que se pretendía— por un natural de la ciudad de Alguer, en Cerdeña, en donde todavía hoy se habla catalán: es obra de Mateu Simon, que andando el tiempo sería partidario de Napoleón y procurador imperial de Savona, y está fechado en 1778[24].

En cambio, existen pocos textos de doble lectura en latín y catalán[25]; la mayoría suelen ser de triple lectura, e incluyen también el castellano. Ello constituye una demostración de la permanente influencia de los modelos castellanos en los territorios españoles de lengua catalana y un precioso ejemplo de triangulación cultural, por decirlo en frase de Robert Lafont[26]. Como antes, me limitaré a citar los ejemplos de este procedimiento que he localizado, que desde luego son bastantes menos: de Jaume de Portell (*c.* 1703), Joan Burrull (1733) y Josep Blasi (1762)[27].

Pero no me interesa tanto el inventario como la interpretación del desarrollo o la evolución de este recurso estilístico. Precisamente porque no fue sólo un recurso de estilo. Retomar el hilo inicial de este trabajo nos ayudará a verlo. Uno de los eruditos que más estudió el tema, Erasmo Buceta, constató que se producía un cambio significativo cuando lo que era sobre todo un ejercicio filológico renacentista se convierte en un artificio literario manierista o barroco. En este momento, dice Buceta, «el elemento de juego —o la pureza de intención, de arte por el arte, si cabe decirlo así— es más visible»[28].

La observación me parece muy oportuna para trasladarla al ámbito de los textos de doble lectura en catalán y español, puesto que la crítica había interpretado siempre estos esfuerzos de hibridación del catalán literario como la prueba más palpable de la decadencia de la literatura catalana, como una lamentable manifestación de dependencia y servilismo

---

[24] Todos estos textos están documentados en Rossich, *El plurilingüisme...*, *op. cit.*, *passim*. Tenemos constancia, además, de un extenso *Diccionario alphabético de dicciones juntamente castellanas y valencianas*, escrito en 1647 y anónimo, pero su finalidad no era otra que la de «facilitar a los castellanos la inteligencia de la lengua valenciana» (*cf.* Vicente Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia*, tomo II, Valencia, Joseph Estevan Dolz, 1749, p. 353).

[25] Además de la epístola de Viciana, sólo puedo citar la parte catalano-latina de los villancicos de Coll, *Sacra poetica armonia*, en Rossich, *El plurilingüisme...*, *op. cit.* De todos modos, el ms. 1495 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona contiene una *Colecció de vàrias paraulas bilingües, ço és, llatinas y catalanas al matex tems* de Ramon Ferrer, autor citado ya al hablar de los textos castellano-catalanes, y que tal vez debía servir como instrumento de trabajo para la confección de composiciones catalano-latinas.

[26] Robert Lafont, *Anthologie des baroques occitans*, Avignon, Aubanel, 1974, p. 36.

[27] Textos documentados en Rossich, *El plurilingüisme...*, *op. cit.*, *passim*.

[28] Buceta, «De algunas composiciones hispano-latinas ...», *op. cit.*, p. 401. Lo mismo hace notar Pedro Ruiz comparando el *Dialogus* de Pérez de Oliva con la epístola a Juan de Austria de Ambrosio de Morales (Pedro Ruiz, *op. cit.*, p. 133).

respecto de la literatura mayoritaria, como la negación de toda personalidad a la lengua propia: un engendro literario que más valía pasar por alto. Y, desde luego, no son obras que deban pasar a la historia por su calidad literaria. Pero si las analizamos desde la perspectiva de la reivindicación de las lenguas vulgares frente al latín, y ello a partir de unos textos que prueban la proximidad entre la lengua de prestigio indiscutible —el latín— y la lengua menos apreciada, su calificación puede cambiar. La lengua literaria subordinada, valorada en la medida que se parece a la lengua dominante, se convierte en objeto de vindicación. Y las composiciones de doble lectura son el instrumento de esta vindicación. Su interés hoy, pues, es fundamentalmente lingüístico.

En español, una vez alcanzados los objectivos iniciales, esta práctica poética desembocó en un mero juego retórico en el que los poetas mostraban su ingenio y habilidad. La literatura —una literatura, no lo olvidemos, en la que el experimentalismo retórico constituía un ingrediente esencial— integró el juego como un artificio más. Pero en la historia literaria catalana las cosas ocurrieron de otro modo: en realidad, más bien ocurrió lo contrario.

Ya vimos que el objetivo que movió a Martí de Viciana, a pesar de que publicó su libro traducido al castellano, fue su voluntad de decidir la contienda sobre la preeminencia de los vulgares a favor del valenciano[29]. En cambio, desde su origen, los poemas castellano-catalanes nos aparecen desligados de cualquier pretensión extraliteraria: Timoneda, Orts, Agullana, etc., no pretendían otra cosa que demostrar con ellos su pericia o su profesionalidad poética. Era un juego. Y cuando no lo era, cuando la castellanización del catalán literario se producía de un modo inconsciente, se alzaban voces condenándolo[30]. No dejaba de ser exactamente lo contrario de un texto de doble lectura, en fin, aquel que se redactara pensando en los términos en que lo hacía Joan Baptista Ballester: «he possat estudi que casi tot lo sermó tinga paraules tan valencianes que, ni muda*n*tles la terminació, no les pugues castellanechar»[31].

Hasta la segunda mitad del siglo XVIII no parece que haya cambios en la percepción de esta cuestión. La instauración del castellano como lengua administrativa, después de la Guerra de Sucesión, y la obligatoriedad de la enseñanza en español (1768) habían colocado la lengua catalana en una comprometida posición. Es entonces cuando aparecen los autores que utilizan este procedimiento como argumento a favor de la lengua

---

[29] Esta intención apologética de defensa de la lengua catalana frente al castellano, con el argumento de su mayor proximidad al latín, se mantendrá en textos gramaticales posteriores. Ello es especialmente visible en Ignasi Ferreres, Joan Pau Ballot i Magí Pers i Ramona, aunque este último caso queda bastante desvirtuado por su creencia de que el catalán (como las demás lenguas románicas) no derivaba del latín, sino que tan sólo había tomado de él préstamos léxicos (*vid.* AA. VV., *Tractar de nostra llengua catalana. Apologies setcentistes de l'idioma al Principat*, Vic, Eumo, 1992, esp. pp. 146-148 y 187-190; y Magin Pers y Ramona, *Historia de la lengua y de la literatura catalana*, Barcelona, José Tauló, 1857, pp. 33-34.

[30] Aunque —todo hay que decirlo— los mismos escritores vacilaban llegado el momento de establecer los barbarismos concretos que consideraban inadmisibles (*cf.* Modest Prats i Albert Rossich, «El *Llibre dels secrets d'agricultura* i la prosa catalana a l'època del barroc», en Miquel Agustí, *Llibre dels secrets d'agricultura, casa rústica i pastoril*, Barcelona, Alta Fulla, 1988, pp. 24-26).

[31] Juan Batiste Ballester, *Ramellet del bateig del Fill, y Fillol de Valencia, el Apostolich Sanct Vicent Ferrer*, Valencia, Geroni Vilagrasa, 1667; cit. por José Ribelles Comin, *Bibliografía de la lengua valenciana*, III, Madrid, Revista de Archivos, 1939 [1943], p. 36.

catalana[32]. Por ejemplo, Marc Antoni d'Orellana, quien elogia el valenciano porque tiene palabras promiscuas, o sea, que son al mismo tiempo castellanas y valencianas[33]. Mucho más lejos va a llegar Antoni Sala en su *Disertación sobre la poesía bilingüe castellana y catalana* antes citada, ya que se arriesga a vaticinar el desenlace final al que deberá conducir esta técnica de escritura:

> Con que ya tiene un palmo de barba eso de explicarse publicamente a lo español. Es dezir, q*ue* no solo queda reunido nuestro Principado con Aragon y Castilla, sino q*ue* de aqui poco (hablo de puro filosofo) seremos con lo restante de España *labii unius*. Oxala lo seamos para dar gracias al S*eñ*or que nos ha puesto en su tierra escogida para disfrutar mediante nuestras buenas obras de las delicias de su Gloria. Amen, amen, amen.[34]

Labii unius: de una sola lengua. Con esta cita del *Génesis* alusiva a la armonía lingüística anterior a Babel, Sala no hacía sino reflejar una percepción más general, propia de la mentalidad ilustrada. También para Antoni Puigblanc, por ejemplo, la sustitución lingüística del catalán por el castellano era imprescindible para asegurar el progreso cultural, y tal vez también se refería a este tipo de práctica literaria cuando escribía acerca de la necesidad de que Cataluña «abandone el idioma nacional o que le cultive hasta aproximarle en lo posible al castellano (y acaso sería esto lo más fácil)»[35]. Con el paso del tiempo la idea arraigó con más fuerza. Todavía en 1850 encontramos formulada esta utopía lingüística por Magí Pers i Ramona, autor él mismo de unas décimas bilingües sobre la Guerra de la Independencia:

> Cuando progresa la lengua dominadora de una gran nacion, progresan asímismo las lenguas ó dialectos enclavados en la misma. [...] Así es que, andando los siglos, esos dialectos adquirirán tal riqueza y perfeccion que solo se diferenciarán de la lengua general del país en que radican en la pronunciacion de algunas letras; porque en cuanto á la significacion de las palabras y en el giro de la frase serán enteramente idénticos.
>
> Solo así se logrará aproximar las lenguas de los pueblos civilizados, y hacer que, dentro de algunos siglos, las lenguas todas con el comercio recíproco y contacto diario sean mas fáciles á la comprencion de todos.[36]

---

[32] Ya Cristòfol Despuig (en la segunda mitad del siglo XVI) se había quejado de que «la [lengua] aragonesa és tinguda per millor [que la catalana] per semblar més a la castellana» (Cristòfol Despuig, *Los col.loquis de la insigne ciutat de Tortosa* [edición de Eulàlia Durán], Barcelona, Curial, 1981, p. 62). Despuig rebate este curioso argumento con razones históricas (en el pasado no era así), pero lo cierto es que el aragonés ya había dejado de ser lengua literaria hacía tiempo. El autor se refiere en realidad al castellano usado por los aragoneses.

[33] Marcos Antonio de Orellana, *Valencia antigua y moderna*, Valencia, Hijo de Francisco Vives Mora, 1923; cit. por Francesc Almela i Vives, «Marc Antoni d'Orellana i l'idioma», *Revista de Catalunya*, XI (1929), p. 307.

[34] Rossich, *El plurilingüisme..., op. cit.*

[35] *Cf.* Joan Abelló Juanpere, «"La Inquisición sin máscara", una contribució decisiva a la destrucció de l'Antic Règim», en Antoni Puigblanch, *La Inquisición sin máscara*, Barcelona, Alta Fulla, 1988, p. XXVII.

[36] Magin Pers y Ramona, *Bosquejo histórico de la lengua y la literatura catalana*, Barcelona, J. Tauló, 1850, pp. 29-30.

Creo que esta visión predominante de la literatura bilingüe, que trasciende lo que sería un mero artificio retórico, es lo que explica la intensificación de dicha práctica hacia fines del siglo XVIII. Y que, consciente o inconscientemente, el recurso a la doble lectura se fuera convirtiendo en un modo de ganar para el catalán un espacio reservado cada vez más al castellano. De ahí que los textos de estas características a menudo sean impresos —y no manuscritos, como es habitual en la poesía catalana del setecientos— y que traten, por lo general, de celebraciones más o menos oficiales.

Claro que hay un componente pueril, y hasta cierto punto patético, en la inclusión de poemas de doble lectura en periódicos o en la especialización de esta literatura en visitas regias y demás. Seguro que este no era el mejor camino para la dignificación del catalán literario, pero estoy convencido de que existía en este esfuerzo de mimetismo una paradójica voluntad de reivindicar la belleza y la perfección de la lengua propia. Es por este motivo que en estas composiciones no hay parodia, al contrario de lo que sucede en tantos textos mixtilingües y macarrónicos[37]. Los poemas de doble o triple lectura nunca son humorísticos; hasta que cambia la consideración del catalán en relación con el español. Entonces sí. Mejor dicho: alguno de los más tardíos sólo pudo interpretarse así. Porque el recurso dejó de utilizarse, y de ser valorado como un mérito pasó a considerarse un episodio histórico-literario decididamente humillante.

[37] *Cf.* Briesemeister, *op. cit.*, p. 116.

Ensoñación y transformismo: la parodia erótica en *El sueño de la viuda* de fray Melchor de la Serna

Jacobo Sanz Hermida
Universidad de Salamanca

Las investigaciones que sobre géneros y autores se vienen realizando en estos últimos años nos han permitido sacar a luz textos que, o bien por la miopía de anteriores críticos, o bien por razones socioculturales, habían permanecido postergados cuando no olvidados. Ésta ha sido, en resumen, la historia de fray Melchor de la Serna, cuyas obras de burlas fueron desacreditadas por Menéndez Pelayo al calificarlas como «las más desvergonzadas de nuestro Parnaso»[1]. Agraciadamente, a fines de los setenta se inicia una recuperación de alguno de sus textos para nuestra historia de la literatura. Ediciones como la de Lissorgues para la *Novela de las madejas*[2], o la edición de bibliófilo de la novela que me ocupa, *El sueño de la viuda*, de Montañés nos abren una importante senda al estudio de estas obras de compleja factura[3]. En este sentido el artículo que le dedicó Gotor nos ha ahorrado numerosos esfuerzos al ofrecer una completa identificación de este autor[4].

Según parece ser, fray Mechor de la Serna, Padre La Serna, frayle Benito, el Benito o el Vicentino, nombres todos ellos con los que se le nomina en los manuscritos poéticos, fue notario público, apostólico y de la Real Audiencia Abacial de Valladolid. Aunque desconocemos la fecha de su nacimiento lo que sí sabemos es que hacia 1568 deja la vida

---

1 *Cf.* J. L. Gotor, «Fray Melchor de la Serna, poeta "ovidiano" inédito del siglo XVI», en *Codici della trangressività in area ispanica. Atti del Convegno di Verona, Verona,* 1980, p. 145, n. 5.

2 «Obras de burlas de fray Melchor de la Serna: *La novela de las madejas*», *Criticón*, 3, 1978, pp. 1-27.

3 Fray Melchor de la Serna, *Sueño de la viuda,* Madrid, Gisa Ediciones, 1976.

4 *Art. cit.*, pp. 143-165. Para los datos que siguen acerca de la vida de este benedictino nos servimos de este trabajo.

laica, tras abandonar su carrera jurídica, al tomar los hábitos de benedictino en Valladolid. Más tarde, en 1571 marcha a Salamanca a enseñar gramática latina hasta aproximadamente 1595. Durante su estancia salmantina escribe algunas de sus principales composiciones poéticas. Morirá, según Gotor, después de 1606.

No voy a detenerme en el intrincado problema del corpus textual de este fraile, pues críticos ha habido que ya lo han hecho con más conocimiento del que en este momento puedo disponer[5]. Sí, en cambio, voy a centrarme en una de sus novelas, *El sueño de la viuda,* sobre la que la crítica no se ha detenido, a mi parecer, lo suficiente. Desde que por primera vez la editase Lustonó en 1872[6] ha sido publicada al menos tres veces más: una, la edición de bibliófilo ilustrada con aguafuertes de J. L. Ferrer citada más arriba[7]; otra, más reciente, de J. J. Labrador y R. A. Difranco[8], y por último C. A. Zorita volvía a sacarla a la luz, tras publicar el Códice 961 de la Biblioteca Real de Madrid[9]. No obstante no contamos con ninguna edición crítica de esta novela en verso conservada en un total de cinco manuscritos[10].

Se trata de una novela dialogada compuesta por 72 octavas reales[11], con una curiosa trama que paso a resumirles:

En Aragón vivía una casta viuda con dos doncellas, cuyo amor era tan grande que incluso llegaba a compartir el lecho con ambas. Una noche la viuda tiene un sueño en el que rememora los goces que en época anterior había tenido con su marido, y toma a una de las criadas por el difunto. Pero curiosamente lo que tan sólo parecía un sueño se convierte en realidad, una de las criadas «mejora su condición» al transformarse en varón. Desde ese momento la doncella mutada pasa a ser amante de la viuda. El paso del tiempo hace que la doncella/varón se sienta atraída por la joven compañera, que nada sabía de su transformación; convirtiéndose en amante de ésta, ante la ignorancia de la viuda. Su capacidad física le impide satisfacer a ambas

---

5 La difícil identificación de este personaje ha complicado no poco la descripción del corpus de este fraile. Con todo aún quedan algunas obras por constatar su autoría, a la vez que poseemos datos suficientes como para desechar textos hasta ahora atribuidos a este autor. Véase, en todo caso, el artículo citado de Gotor.

6 En el *Cancionero de obras de burlas,* Madrid, 1872, pp. 335-351.

7 El éxito de esta edición llevará a L. Montañés a acometer otra empresa editorial parecida. En este caso se trata de un *Jardín de flores y ramilletes de sonetos eróticos del siglo de oro* (Madrid, Gisa Ediciones, 1977) con aguafuertes de E. Ortega, en donde se recopilan, entre otros, algunos de los sonetos de Melchor de la Serna. E incluso el propio Montañés trató de realizar una aproximación a la obra de este fraile, con múltiples errores debidos precisamente a la dificultad que ha entrañado su identificación («La obra secreta de Fray Melchor», *Cuadernos de bibliofilia,* 2, octubre, 1979).

8 *Cancionero de poesías varias (Ms. 2803 BPR),* Madrid, Ediciones del Patrimonio Nacional, 1989, pp. 206-221. Para los datos del autor y de esta obra, véanse también las pp. XXVII-XXX; páginas, en todo caso, que no hacen más que seguir el artículo de Gotor. Y también de Labrador, «La novela en verso en los cancioneros manuscritos del siglo XVI», *Reales sitios,* 26, nº 100, 1989, pp. 49-60.

9 C. A. Zorita *et alii, Poesías del Maestro León y Fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVI),* Cleveland, University, 1991, pp. 122-123. Texto muy mutilado dada la purga realizada en el siglo XIX por el P. La Canal, según anotó el antiguo bibliotecario, M. Salvá (*Cf.* p. XXII).

10 Pese a encontrarse en cinco manuscritos conservamos seis versiones de este texto, pues una de ellas, la del Ms. 3915 de la BNM reproduce dos veces la novela. Quien desee tener constancia de todos los manuscritos puede revisar la referencia que facilitan Labrador y Difranco (*Art. cit.,* p. XXIX).

11 Lustonó, curiosamente, la subtitula entre paréntesis «cuento», tal vez porque le pareció cercana a algunos relatos del *Decamerón* de Boccaccio.

mujeres y decide burlar por medio de otro sueño a la viuda con su reconversión en mujer, utilizando para ello a su amante. Al fin, la viuda vuelve a su tristeza y desconsuelo, mientras que la criada queda preñada al poco.

Como puede observarse la trama mucho tiene que ver con la *novella* erótica italiana, incluso no puede dejar de conjeturarse que tal vez exista algún modelo italiano, recreado ahora por el benedictino. Sea como fuere, lo que es evidente es que es algo más que una novela de alta carga erótica como puede pensarse a primera vista. Pues, según pretendo mostrar, desde la estrofa inicial la parodia irónica fluye por doquier, con unas connotaciones conocidas por los lectores de la época, que en gran parte de los casos nos pasan inadvertidas. Incluso el propio título, *El sueño de la viuda,* da noticias ya al lector del contenido de esta novela.

Como decía, tres personajes son los que recrean esta novela, una viuda y dos criadas. Tanto el número de personajes como la burla que traman las sirvientas están muy cercanas a las historias del *Decamerón* de Boccaccio[12], aunque no dejan tampoco de observarse concomitancias con algunas comedias populares[13]. La viuda, de la que desconocemos su nombre, se nos presenta como una mujer casta y prudente, tomando como parangón de su virtud tres mujeres que han pasado a la historia como modelo de la perfecta viuda: Judit, Ana y Susana. Judit, ejemplo de viudas mozas, entregada a constantes ayunos, y que desde su viudez pasó el resto de su vida junto a sus criadas en la parte más retirada de su casa[14]. Ana, hija de Fanuel, que en palabras de S. Lucas, no se retiraba del templo ni de día ni de noche, donde estaba ocupada en ayuno y oración[15]; y Susana, que tras su viudez, dedicó su vida a servir a los pobres con su limosna y trabajo.

Tras haber comparado a nuestra viuda con estas tres mujeres, se nos facilita otro dato en cuanto a sus costumbres. Se nos dice que «de casa era milagro si salía»[16]. Este verso es realmente importante porque resume a la perfección el tipo de vida que la moral religiosa exigía a una «viuda de veras», y que ha quedado fosilizada en más de un refrán

---

[12] Lissorgues ya llamó la atención de las coincidencias de la *Novela de las madejas* con la novela nona de la séptima jornada del Decamerón (*Art. cit.*, p. 3 y ss.). Algunas partes de nuestra historia nos recuerdan rápidamente algunos cuentos de esta obra boccacciana. Así, en cuanto a la viuda burlada, el cuento 7° de la 8ª jornada trae el relato del «Estudiante y la viuda», en donde el «vademecum» venga astutamente la burla sufrida. También aparece otra viuda en el cuento de «Rinaldo D'esti», cuento 2° de la 2ª jornada, en este caso como mujer lujuriosa. De sueños premonitorios tampoco está falto el *Decamerón*, e incluso Boccaccio llega a aprovechar la historia de «Gabriotto y Andreuola», cuento 6° de la 4ª jornada, para hacer un largo excurso sobre los sueños y su realización. Por último, en el cuento 4° de la 8ª jornada, el del «Preboste burlado», una viuda engaña al preboste de Fiésole intercambiándose con su criada.

[13] Sin ir más lejos en una pieza valenciana anónima, también dialogada, titulada *Colloqui e rahonament fet entre dues dámes...*, se nos presenta una viuda, una beata y una casada que, tras coincidir en los oficios de Semana Santa, aprovechan la circunstancia para desarrollar un diálogo licencioso muy acorde al erotismo del nuestro [*Cf.* J. Romeu (ed.) *Teatre profà,* Barcelona, Barcino, 1962, I, p. 16].

[14] De sobra nos es conocida esta viuda que según las Sagradas Escrituras vivió 105 años sin volver a contraer nupcias. ¿No se serviría Melchor de la Serna de la vida de Judit, que habitaba sola junto a sus criadas, como modelo directo para crear su viuda de Aragón?

[15] Luc., 2, 37.

[16] A lo largo de este artículo citaré, sin indicación alguna, siempre por la edición de Labrador y Difranco.

popular[17]. Así se nos indica que incluso su comportamiento con sus inferiores, sus criadas, es de igual a igual, compartiendo con ellas alimentos y lecho. Y digo que es importante, porque si bien sirve para matizar el carácter virtuoso de la viuda, no deja de ser un primer guiño para el lector advertido. Lector que más adelante comprobará que esta presentación encierra mucha ironía. Pues después de todo, la viuda, pese a los dos años transcurridos tras la muerte de su marido, no dejará de recordar en todo momento los goces que disfrutó con él, surgiendo de este pecado de la imaginativa la trama de esta novela.

Si la presentación de la viuda nos facilita rápidamente una clave de lectura, no menos ocurre con la descripción de las sirvientas, Theodora y Medulina, a quienes se alude del siguiente modo: «Thedora, varonil, y Medulina, / menor, más delicada y femenina». Con ello se nos anticipa la acción que surge posteriormente, la mutación de Theodora en hombre. Pero aún hay más. Theodora en griego significa «regalo de Dios», de ahí que el nombre no deja de utilizarse burlescamente, según lo que acontecerá más tarde[18]. Y lo que es mejor, hace referencia a la historia de una de las santas más conocidas de la hagiografía. Me refiero ciertamente a la vida de la Santa Teodora, que nos relata en detalle Jacobo de la Vorágine en su *Leyenda aúrea*:

Vivía en Alejandría una virtuosa dama llamada Teodora, casada con un rico hombre. El demonio, envidioso de esta mujer, la tenta por medio de una hechicera de manera que, engañada, comete adulterio con su vecino. Al darse cuenta de su pecado, abandona el domicilio conyugal, y tras disfrazarse de varón, entra en un monasterio de monjes donde intentará purgar su pecado. Así tras tomar hábito de fraile, pasa a ser fray Teodoro. Durante su estancia en el monasterio vivió santamente, concediéndole Dios el privilegio de obrar numerosos milagros. Pero el demonio vuelve a vengarse de ella, implicándola en la historia de una mujer que afirma haber sido preñada por fray Teodoro. Sin negar su culpabilidad, Teodora vive desterrada del monasterio durante siete años con el niño que se le atribuía, soportando toda clase de sufrimientos y penalidades ante las continuas tentaciones del demonio. Al fin, tras su muerte, el abad del monasterio tiene un sueño en que se revela la identidad de Teodora. Enterada la

[17] «La viuda honrada, su puerta cerrada»; «La viuda honrada, en su casa retirada»; «Viuda seria y asentada, de todos respetada»..., son algunos de los muchos dichos que de boca en boca han corrido para hacer referencia a la actitud que deben mostrar las mujeres respetables al quedarse viudas. De hecho todos los moralistas que han parado en la descripción del comportamiento que debe tener la mujer cristiana, dedican un capítulo a hablar de la situación de las viudas y su forma de vida (no conviene olvidar obras ideológicas tan transcendentes como la *Instrucción de la mujer cristiana* de Erasmo traducida en 1528 por Vives). Uno de éstos, fray A. Marqués, autor de un misógino *Afeite y mundo mujeril,* escrito en el Seiscientos y que ha permanecido manuscrito hasta hace poco, discurre largamente sobre las viudas (ed. de F. Rubio, Barcelona, Juan Flors, 1964, pp. 193-205).

[18] No por ello debemos olvidar que el nombre de Teodora era muy común en los personajes femeninos de algunas comedias y novelas del Siglo de Oro, como, por ejemplo, la *Comedia famosa de Burlas y Veras* de J. de Armendáriz (véase la ed. de S. L. Millard Rosenberg, Philadelphia, Universidad, 1917). Bien me apunta V. Infantes que no conviene perder de vista tampoco obras tan populares como *La doncella Teodor.*

Comunidad del suceso y el marido, que durante esos años había buscado infructuosamente a su mujer, le rinden todos el culto y veneración que merece[19].

Como puede observarse, esta historia coincide en algunos puntos con nuestra novela. El cambio de mujer a hombre de Santa Teodora se realiza tan sólo por medio de la mutación de ropas[20], en contra, Theodora cambia de sexo. Santa Teodora se transforma en fray Teodoro para purgar su pecado de adulterio, e incluso deberá rechazar las proposiciones deshonestas de la joven de la posada, que más tarde la acusará de haberla dejado preñada. En cambio nuestra Theodora muda su original fisionomía por la de hombre no para alcanzar una mayor virtud, sino para todo lo contrario, para iniciar una relación carnal con su ama, y más tarde con su compañera, Medulina, a la que deja embarazada. El sueño del abad sirve para devolver su original sexo a la santa y descubrir las falsas acusaciones y penalidades que sufrió durante su destierro del monasterio; por su parte el sueño en la novela de fray Melchor funciona más complejamente, pues en un primer estadio sirve para que Teodora mude su condición, para más tarde, en un segundo momento, ya no real sino tramado —al no tratarse de un auténtico sueño sino de una farsa creada para burlar a la viuda— volver al estado original, a su condición de mujer, como ocurría con el sueño del abad.

Como queda bastante claro, una historia y otra se asemejan bastante entre sí, de forma que no hay lugar a dudas que fray Mechor de la Serna, familiarizado con la hagiografía y los *flores sanctorum*, como correspondía a un benedictino, utiliza la leyenda de la santa como *contrafactum* de su novela[21]. En nuestra literatura contamos con numerosos casos en los que se observa perfectamente la permeabilidad entre el mundo religioso y laico, de modo que uno y otro crean historias que aunque no le son propias, les sirven para sus recreaciones ideológicas o culturales. Podríamos traer aquí algunos casos concretos pero sería ésta labor prolija y tediosa, máxime cuando cualquiera de nosotros conoce multitud de ejemplos.

---

[19] Para una revisión de la historia de esta santa, véase S. de la Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. de fray J. M. Macías, Madrid, Alianza Editorial, 1989, I, pp. 372-376. El *Martirologio romano*, recoge también la historia de Santa Teodora de Alejandría (28 de abril). En este caso se parte de otra versión, en la que la santa, tras haberse negado a adorar a los ídolos paganos, es puesta en un lugar infame donde será violada. Pero logra escapar de esta humillación disfrazada de hombre, con la ayuda de Didimo, con quien intercambia su traje. Más tarde Teodora y Didimo serán capturados y degollados, recibiendo la corona del martirio en la persecución de Diocleciano, durante el gobierno de Eustracio. Para esta mártir, veáse el *Martirologio romano*, Madrid, Imprenta Real, 1791, p. 106.

[20] De la mujer vestida de hombre existen numerosas refencias en nuestra literatura, sin ir más lejos podemos recordar la historia de Dorotea en el *Quijote*. Pero sin lugar a dudas es en el campo del teatro en donde encontramos mayor número de casos de estas disfrazadas. Véanse, entre otros muchos estudios, el de M. McKendrick, *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «mujer varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974. O el libro de C. Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Mayo de Oro, 1988.

[21] No se trata de una gran novedad por parte del benedictino, pues ya mucho antes Boccaccio parece haber partido de la misma historia para escribir su relato de la «Mujer de Bernabó», cuento 9° de la 2ª jornada, en el que Zinevra escapa de la muerte a manos de su marido disfrazada de hombre. Marcha a Alejandría —lugar en donde fue martirizada Santa Teodora— y tras varias peripecias vuelve a vestir los hábitos femeninos y regresa a Génova junto a su esposo.

Insulsa y carente de interés sería nuestra historia si no fuera porque además de las descripciones de elevado tono erótico que aflojan rápidamente la risa de los lectores y oyentes, no existieran unas referencias a aspectos concretos de la mutaciones de mujeres en varones, cambios éstos que interesaron sobremanera a los hombres del Quinientos y centurias posteriores. Y son precisamente estas referencias las que confieren a esta novela su carácter universal, haciéndola digna de pasar a formar parte de la historia de las obras de burlas por mérito propio.

En otros lugares he tenido ocasión de tratar en detalle la problemática que se suscita a mediados del siglo XVI sobre la posibilidad o no de que las mujeres cambiasen naturalmente de sexo[22], por lo que evitaré pasar revista a los médicos, literatos y moralistas que han dedicado algunas páginas de sus obras a esta curiosa transformación, de la que conservamos numerosas descripciones en el cajón de la mitología clásica[23]. No obstante, sí voy a comentar rápidamente lo más elemental que debemos conocer para proseguir mi argumentación. Según parece ser, en un momento dado comienzan a describirse casos de mujeres que cambian su sexo al masculino. Estas mutaciones se hacen populares y comienzan a interesar a médicos por su valor científico, a moralistas que velan por la salubridad de las costumbres y a escritores que se hacen eco de las preocupaciones de los ciudadanos de a pie. Todos ellos, pues, toman partido por la posibilidad o no de tales cambios. Así, se concluye que es posible que algunos hombres, que en su adolescencia eran considerados mujeres al carecer de aparato genital masculino, pueden convertirse en varones al aflorar, por múltiples factores, aquello que la naturaleza les había conferido, pero que hasta ahora había permanecido oculto[24].

Así, todos los tratadistas que describen estas transformaciones hacen referencia al cambio de voz y la aparición de la barba en las que antes se creían mujeres. En el *Jardín de Flores Curiosas,* Antonio, contestando a la pregunta de Bernardo sobre la posibilidad o no de estas mutaciones, hace un largo excurso en el que trae noticias mitológicas y contemporáneas de mujeres que han cambiado de sexo. Y así, hablando de Phetula mujer de Piteo, nos dice:

> En la ciudad de Abderis, Phetula, mujer de Piteo, en el primer tiempo de su edad aparejada era para parir, y como su marido se fuese de allí desterrado, estuvo muchos meses que no le bajó su costumbre, lo cual fue causa de que le viniesen muy grandes dolores en los miembros; y como estas cosas acaeciesen, luego se le hizo el cuerpo de varón, todo velloso, y le nació la barba, y la voz se le hizo áspera[25].

---

[22] Véanse mis artículos, «La *puella* pilosa: hacia una lectura iconológica del retrato de la mujer barbuda en la pintura española del siglo de Oro; de Sánchez Cotán a José de Ribera», en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte,* Cáceres, Universidad, 1993, pp. 763-770; «Aspectos fisiológicos de la Dueña Dolorida: La metamorfosis de la mujer en hombre», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas,* Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 463-472.

[23] Entre los numerosos casos mitológicos de mutación del sexo femenino por el masculino pueden verse los de Ceneo, Galatea e Ifis, que recoge P. Grimal en su *Diccionario de mitología griega y romana,* Barcelona, Paidós, 1984.

[24] La cosa era mucho más compleja, porque incluso, como veremos, se citaban casos de mujeres que habían dado a luz y más tarde se habían convertido en hombres.

[25] A. Torquemada, *Jardín de Flores Curiosas,* ed. G. Allegra, Madrid, Clásicos Castalia, 1982, p. 189.

Gerónimo de Huerta, por su parte, describe de forma muy parecida esta transformación:

> ...Y de aquella mujer de Faetusa, la qual aviendo sido fecunda, se le retuvieron los meses en la ausencia de su marido, y el cuerpo se le hizo varonil, y la voz gruessa y ronca, y la nació barba, con que parecía ser hombre[26].

Tampoco le pasaron inadvertidas estas mutaciones a Huarte de San Juan, quien al hablar de la fecundidad femenina, hace referencia a las mujeres de humores calientes, cercanas en su complexión a la masculina:

> Y por la mesma razón que la mujer y sus miembros genitales fuessen templados, era imposible poder concebir, ni menos ser mujer; porque, si la simiente de que se formó al principio fuese templada, salieran los miembros afuera y quedara hecha varón; y con esto le creciera la barba y no le viniera la regla, antes fuera el más perfecto varón que naturaleza pudo hacer.

Y al hablar de la voz, Huarte señala la causa fisiológica que interviene en su timbre:

> La voz abultada, gruesa y áspera dize Galeno que es indicio de mucho calor y sequedad; y también lo probamos atrás de opinión de Aristóteles... La voz y habla descubre mucho el temperamento de los testículos, la que fuere abultada y un poco áspera es indicio de ser hombre caliente y seco en el tercer grado, y si es blanda y amorosa y delicada es señal de muy poco calor y mucha humidad, como parece en los hombres capados[27].

Veamos ahora qué nos dice de la mutación de Theodora fray Melchor. Al principio, como hemos visto, presenta a esta criada como «varonil», y más tarde, tras el sueño transformador, nos indica que de su concavidad natural afloró el «pimpollo» que diferencia al hombre de la mujer, pues «En todo lo demás, qual antes era, / —escepta esta señal de seso umano—, / quedó Theodora, que ni fue barbada / ni se le enrronqueçió la voz delgada»[28]. Ese «ni fue barbada ni se le enrronqueçió la voz delgada», coincide con las descripciones que traíamos más arriba y que se daban en todas las mujeres que «mejoraban su condición». Es fácil adivinar qué interés movía a este fraile a no otorgar tales señales a Theodora, pues si hubiera barbado y mudado su voz femenina por una masculina, Medulina se hubiera percatado rápidamente de su transformación, y no habría podido desarrollarse la trama de esta novela. Pero además la burla que más tarde planean

---

[26] G. de Huerta, *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo,* Madrid, Iván González, 1629, p. 262. Pese a haberse publicado en el siglo XVII sabemos que el libro 7° y 8°, en los que se habla del hombre, fueron traducidos antes de 1599, año en que se imprimen en los tórculos madrileños de Luis Sánchez.

[27] J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias,* ed. G. Serés, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 611 y 616 respectivamente.

[28] En esta mutación fray Melchor demuestra conocer los factores que se atribuían a tal cambio, como era la influencia planetaria, la fuerza del sueño o la imaginación. Véase al respecto lo que dicen cualquiera de los autores anteriormente citados.

Theodora y Medulina no se podría haber llevado a cabo, pues al fin se nos señala cómo Medulina «habló de tal manera / que por la voz no descubrió quién era»[29].

Otro hecho digno de ser mentado es que el benedictino recoge dos aspectos muy ligados a estas mutaciones. Uno de ellos, de carácter fisiológico, es el planteamiento de la cama de la viuda como matriz femenina. Así, cuando en un primer momento la viuda comparte la cama con sus criadas la disposición de éstas no es en absoluto arbitraria, sino que responde al suceso que acaecerá tras el sueño. Pues se nos indica explícitamente cómo Medulina estaba acostada al «siniestro lado» de la viuda, con lo que Theodora quedaría al lado derecho. Como sabemos, la medicina clásica creía que los varones se engendraban al lado derecho de la matriz femenina, lugar éste en donde se concentra toda la calidez humoral; en contra las mujeres, frías por complexión, nacían del lado izquierdo de la matriz.

El otro aspecto que quiero comentar, es todavía más sutil que el anterior. Tras haberse producido la transformación y haber disfrutado viuda y criada de los goces de su nuevo aspecto, la viuda, perpleja ante tal cambio, interroga a Theodora con un enigma tan significativo como el siguiente: «Yo no sé si eres él o si eres ella. / Respóndeme, que soy muy cuidadosa, / ¿por qué de la muger tienes el nombre / y tus hechos no son sino de hombre?»[30]. Enigma que puede incluirse dentro de los libros de problemas y repertorios de enigmas tan comunes en los siglos XVI y XVII[31]. Ahora bien, este enigma nos da razón de un aspecto muy concreto como es la polémica que se suscita entre los moralistas ante la posibilidad de que puedan realizarse tales transformaciones. Pues después de todo, la ética se encontraría a merced de unos cambios que facilitarían la utilización incontrolada de los sexos, dado todo por el surgimiento de posibles situaciones homosexuales, ya que se documentaban casos de mujeres casadas que, incluso tras haber parido, mudaban de sexo, cambiando con ello su situación dentro de la relación conyugal[32]. Pues al fin y al cabo estas transformaciones mucho tenían que ver con la androginia, o lo que es lo mismo, con la indeterminación sexual del individuo. Esta indeterminación quedó bastante clara en la octava que Sebastián de Covarrubias dedica a la Barbuda de Peñaranda, famosa mujer que, como su nombre indica, cubrió de vello su rostro femenino pasando a formar parte de esas Wunderkammer o «cámaras de las maravillas» en donde se daban cita enanos, bufones y toda clase de rarezas tan al gusto de los Austrias[33]. Octava que reza así:

---

[29] Una burla muy similar, aunque en este caso no hay mutación de sexo, es la de la historia de la «Dueña Dolorida» en el *Quijote*. Cervantes, también demuestra conocer perfectamente las teorías sobre la transformación de mujeres en hombres, y juega de igual manera con la barba y la voz. Véase al respecto mi artículo citado anteriormente en nota.

[30] Por la puntuación y la utilización del por qué interrogativo como causal, demuestran Labrador y Difranco haberse enterado bien poco del sentido de esta frase.

[31] Una nómina de las obras que componen esta peculiar literatura puede verse en nuestro catálogo *La Literatura de problemas (siglos XVI y XVII)*, Salamanca, 1992.

[32] Es por eso que moralistas como fray A. de la Fuente la Peña recomiende no casarse antes de que la mujer hubiera tenido su primer menstruo. Véase su *Ente dilucidado*, Madrid, Imprenta Real, 1676, p. 76.

[33] Para estas «sabandijas de palacio» véase el Catálogo de la exposición de *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*, Madrid, Museo del Prado, 1986; también el libro de F. Bouza, *Locos,*

Soy hic, et hæc et hoc. Yo me declaro,
Soy varón, soy muger, soy un tercero,
Que no es uno ni otro, ni está claro
Qual de estas cosas sea. Soy terreno
De los que como a mostro horrendo y raro
Me tienen por siniestro, y mal agüero.
Advierta cada qual que me ha mirado,
que es otro yo si vive afeminado[34].

La relación entre un enigma y otro es más que evidente, y por tanto me ahorra cualquier explicación. No obstante, sí es reseñable la mayor complejidad de la octava de Covarrubias, en donde no sólo se pone en tela de juicio el problema de la identificación sexual, masculina o femenina, de esas peculiares mujeres, sino que además se hace referencia a los seres de doble sexo, de difícil descripción, como son los hermafroditas.

Dejado a un lado el problema de estas mutaciones, quiero hacer una última consideración también de carácter médico que se destaca en esta novela. Me refiero a las recetas que se citan para alcanzar mayor potencia sexual. Como decía Theodora comienza a tener relaciones con Medulina sin que se entere la viuda, por ello debe satisfacer a dos mujeres a la vez. Como es fácil suponer, el ardor que pone al principio de la noche con Medulina se quiebra llegado el encuentro con la viuda. Por ello un día la viuda «...que no puede sufrir esto, / determina otro día remediallo, / con mucho del piñón, bino, tostones, / sesos de perdigón y perdigones»; es decir se sirve de alimentos que ya desde Hipócrates eran descritos por los físicos como medios eficaces para aumentar la fuerza sexual y eliminar la impotencia[35].

Como puede observarse muchos son los aspectos que pueden ser analizados en esta obra. Queda entrar en otros detalles, como la consideración que fray Melchor tenía del sueño y su interpretación[36]. De igual modo cabría recalcar la alabanza que hace del miembro genital masculino, llegando a la propia divinización con calificaciones que rozan la blasfemia como la de «¡O padre unibersal de los humanos / de quien tantas

enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias, Madrid, Temas de hoy, 1991. Y para esta peculiar mujer nuestro «La puella pilosa: hacia una...», ya citado.

[34] Citamos por la edición facsímil de sus enigmas, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978, s.p.

[35] Véase, entre otras muchas obras médicas, B. Gordonio, *Lilio de medicina* (VII, 1, «De la poquedad del coitu»), ed. J. Cull and B. Dutton, Madison, Universidad, 1991, pp. 301 y ss.; *Liber minor de coitu. Tratado menor de andrologia,* («De los elementos necesarios para el coito») ed. de E. Montero, Valladolid, Universidad, 1987, pp. 87-89, y L. Lobera de Ávila, *Banquete de nobles caballeros,* Madrid, Reimpresiones bibliográficas, III, 1952.

[36] F. Melchor seguía muy de cerca las teorías clásicas del sueño y su interpretación. Así, por ejemplo, era una creencia común, según recogía la medicina hipocrática, que «Todas las cosas, de las habituales, que una persona cree contemplar [en sueño] son indicio de un deseo del alma» (véase Hipócrates, *Sobre la dieta,* ed. C. Carlos Gual *et alii,* Madrid, Gredos, 1986, pp. 115 y ss.). Interesantes al caso resultan también las consideraciones que sobre el sueño hace Artemidoro en su *Interpretación de los sueños* (trad. de E. Ruiz, Madrid, Gredos, 1989), y en concreto las destinadas a las metamorfosis (pp. 136-138) y al miembro viril (pp. 131-132).

naçiones an salido! / ¡Tú solo das contento a las mugeres / y en ti se cifran todos los plazeres!». Incluso como un *Mundus totus,* o danza de la muerte, se hace pasar por el mismo rasero desde la reina hasta la más humilde mujer, teniendo en cuenta sus estados civiles —doncella, casada, viuda y beatas—, pues todas ellas veneran y desean de igual modo a este «padre creador».

Para finalizar quiero tan sólo dejar en el aire una tesis que he de reconocer que me atrae, aunque tal vez no sea más que el resultado de mi pasión por este texto. Como sabemos, esta novela ha pasado a formar parte de las obras de burlas, pues al fin y al cabo su trama no es más que la burla que dos criadas hacen a su ama viuda. ¿Se podría llegar a pensar que la burla de la viuda, se forja no sólo como una novela para entretener a los «vademecumes» del estudio salmantino, sino que además tuviera un carácter moral muy fuerte, como ejemplo para reprender a las viudas que no viven como la doctrina católica les recomienda? Afirmaciones hay dentro de la novela que avalan en parte esta tesis. Se presenta a las viudas como mujeres lujuriosas con palabras tan significativas referidas al genital masculino como las siguientes: «Viudas como yo, Dios sabe quántas / noches no duermen sin tu compañía, / de aquéstas nunca vivo te levantas / por más que traygas brío y osadía /. Mas [son] sus artes y sus mañas tantas, / según se muestra por la mano mía, / que si cinqüenta veçes te marchitan / cinqüenta mill y más te resuçitan». Presentación que choca con la primera noticia que tenemos de esta viuda de Aragón al inicio de la novela[37]. Por ello no puedo por menos que recordar aquella frase que Solórzano dice a Quiñones en *El vizcaíno fingido* que tantos ríos de tinta ha hecho correr[38]:

> Cuando las mujeres son como éstas, es gusto el burlallas; cuanto más, que esta burla no ha de pasar de los tejados arriba; quiero decir, que ni ha de ser con ofensa de Dios, ni con daño de las burladas; que no son burlas las que redundan en desprecio ajeno.

¿Sería nuestra viuda, con su desfogada lujuria, una mujer digna de burla? Tal vez la contestación pueda dárnosla fray Antonio Marqués, autor de un *Afeite y Mundo mujeril* escrito a principios del XVII, quien hablando de las viudas distingue entre las de «veras» y las de «burlas», siendo las últimas aquellas que se dedican más a banquetes y fiestas que a velar por su honra y la salvación de su alma, y señala:

---

[37] Se podría también pasar revista a la fama literaria que desde antiguo corre sobre las viudas. Valga sólo un dato para confirmar algo bastante conocido por todos. En algunos pueblos ingleses hasta hace bien poco la mujer viuda del pueblo era la encargada de iniciar sexualmente a los jóvenes una vez hubieran pasado su pubertad. Incluso no puedo por menos que sacar a colación un villancico de Urrea, en el que se documenta la fama que desde antiguo corría de las viudas aragonesas: «Madre, quando enviudaré / a Çaragoça me yré. / Allí las viudas holgadas, / mucho más que las casadas, / allí son muy visitadas / de los que les tienen fe. / [...] Viuda huelga en Çaragoça / más que casada ni moça, / cada qual dellas retoça / con mil cosillas que sé...». Véase *Cancionero de las obras de Pedro Manuel de Urrea,* Logroño, Arnaó Guillén de Brocar, 1513, fol. 38r.

[38] Entre otros muchos véase el artículo de M. Joly, «Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas», *Criticón,* 16, 1981, pp. 7-45. Para el estudio de la burla en el Barroco resulta imprescindible el trabajo de M. Vitse, «Salas Barbadillo y Góngora: burla e iderario de la Castilla de Felipe III», *Criticón,* 11, 1980, pp. 1-142.

> Ésta es la viuda falsa y de burla, que no pasa la vida en luto y en llanto, sino que, entretenida en fiestas, huelgas y saraos, vive en el cuerpo al mundo y al demonio y muere a Dios en el alma[39].

Sin lugar a dudas la respuesta esté enterrada con el cuerpo de fray Melchor de la Serna, pero en todo caso y sea como fuere, no por ello podemos dejar de llamar la atención sobre esta novela, que, aunque tal vez cargada de un erotismo desmedido para los críticos de una época pasada, no ha de ser olvidada y rechazada, máxime cuando pueden rastrearse en ella múltiples connotaciones como las que aquí he intentado mostrar.

[39] *Op. cit.*, p. 199. Incluso el propio fray Antonio señala cómo el mismo demonio es capaz de disfrazarse de viuda para causar mal en las almas de las viudas que se entregan a la contemplación divina. Véase, al respecto, el capítulo VII dedicado a los afeites y las galas en las viudas (pp. 193-205).

Camas de batalla gongorinas

Lore Terracini (†)
Universidad de Turín

Dedico estas páginas a Giulia Poggi,
por lo mucho que le debo
en el plano personal y en el cultural.

1. En el caudal inmenso de la crítica gongorina, voy a tomar como punto de partida páginas imprescindibles de A. Vilanova[1]. Aquí el verso del *Polifemo* XXXII, 7 «cama de campo y campo de batalla» recibe un largo comentario, rico de referencias y citas relativas a pasajes afines, tanto del mismo Góngora, como de otros escritores. Empleo por ahora el término, deliberadamente genérico, de «pasajes afines» (que por lo demás el mismo Vilanova introduce con las expresiones «el mismo tema» o «la misma idea»), dejando para después un análisis detallado de semejanzas y diferencias sobre todo formales. Me muevo ante todo en la estela de Vilanova, desarticulando sus páginas para seguir dos trayectorias: por un lado una antología de los pasajes gongorinos; por otro lado una antología de fuentes (clásicas, italianas y españolas) y repercusiones.

2. En orden cronológico el corpus gongorino consiste en cinco pasajes:

> Salid al campo, señor,
> bañen mis ojos la cama;
> que ella me será también,
> sin vos, campo de batalla.
> (Romance *Servía en Orán al Rey*, 1587)[2]

> Coronad el deseo
> de gloria, en recordando;
> sea el lecho de batalla campo blando.
> (Canción *¡Qué de invidiosos montes levantados*, 1600)[3]

---

1 Vilanova, II, pp. 200-206.
2 Millé, n° 23, p. 86.
3 *Ibid.*, n° 388, p. 575.

aquel vestido tronco
.....
campo fue de batalla,
y tálamo fue luego.
(Canción *Vuelas, oh tortolilla*, 1602)[4]

... y, tímida en la umbría
cama de campo y campo de batalla
fingiendo sueño al cauto garzón halla.
(*Polifemo*, 1615)[5]

bien previno la hija de la espuma
a batallas de amor campo de pluma.
(*Soledad Primera*, 1613)[6]

3. Alrededor de estos pasajes, el mismo Vilanova proporciona, con generosidad crítica y erudita, indicaciones de antecedentes, ampliando los datos de Pellicer. No me detengo aquí en analizar las expresiones con las que el mismo Pellicer introduce la serie imitativa («lo dixo», «a todo esto atendió», «imitando», «traduxo», «fue robo»), que se prestan a otro tipo de análisis teórico, relativo a los conceptos mismos de imitación en el Siglo de Oro.

En el fondo, desde luego, está el tópico clásico del encuentro erótico como guerra y batalla; de éste pueden subrayarse los matices positivos (desde Ovidio, «militat», «castra», «bella»; Tibulo, «ludit», «proelia»; Catulo, «dulcia nocturnae... vestigia rixae»; Auleyo, que en la traducción de López de Cortegana da lugar en español a «la batalla de amores», «la milicia de amores»); así como los aspectos negativos (Juvenal, «lites», «iurgia»). Al lado de esta serie clásica[7] de camas feliz o infelizmente compartidas guerreando entre dos (y mezclado con las otras fuentes por el mismo Pellicer)[8], hay un famoso verso de Petrarca que, como observa justamente el mismo Vilanova, «no alude en modo alguno a la batalla amorosa»: se trata del soneto CCXXVI, v. 8, «e duro campo di battaglia il letto»[9]. En la poesía petrarquista italiana y española, se alternan pues las dos vetas: la cama de a dos (feliz, o tempestuosa) y la triste cama del solitario (no olvidemos que el soneto de Petrarca empieza con «Passer mai solitario in alcun tetto»).

Sin relación del todo estable con esta oposición se mezclan los semas «blando» (o «dulce») y «duro». Por un lado la relación opositiva es de gran claridad entre el verso de Petrarca y el de Tasso (*Gerusalemne Liberata* XV, 64), «E dolce campo di battaglia il

4 *Ibid.*, n° 389, pp. 575-576.

5 *Ibid.*, n° 416, v. 255, p. 626.

6 *Ibid.*, n° 418, v. 1091, p. 663.

7 A la cual hay que añadir por lo menos a Propercio; tomo la cita en Poggi (1980), p. 120, n. 5.

8 Pellicer, p. 228.

9 Para la cama que fue feliz compartida entre dos y queda triste para el solitario, véanse también las *Heroidas* de Ovidio, que tengo presente en la versión moderna castellana de A. Alatorre: «Me tiendo en ese lecho mojado con mis lágrimas inagotables, y grito: "¡Dos nos hemos acostado en ti: devuelve al que falta!"» (p. 75).

letto»). En la estela literal de Petrarca («y duro campo de batalla el lecho»[10], siempre en la posición del verso 8)[11] se mueven en España Garcilaso (son. XVII) y Quevedo (son. 359)[12]. Este último empieza con la traducción literal también del primer verso, «Más solitario pájaro ¿en cuál techo»[13]; para Garcilaso, Herrera en sus *Anotaciones* se remonta a Petrarca, y cita a Boscán y dos pasajes de Diego Hurtado de Mendoza. En la valiolísima antología de citas que aporte Vilanova, me detengo sobre todo en dos casos cervantinos, en donde la oposición «duro»-«blando» aparece formalizada de manera sumamente clara (y ambas veces con la aparición del término «tálamo» acompañando la cama blanda): «y no por duro campo de batalla este lecho en que me acuestan, sino por cama blanda y tálamo dichoso» (*Quijote*, I, XLVI); y «Triunfó aquella noche la blanda paz por dura guerra; volvióse el campo de batalla en tálamo de desposorios» (*Persiles*, III, 17).

Entre guerra y nostalgia de amor, cama feliz o desdichada, oscilan las otras citas que trae Vilanova: tanto las italianas de Ariosto («il genial letto fecondo... il più giocondo / che giammai fosse o per guerra o per pace») y Marino («fra notturni imenei guerra amorosa... Sia campo il letto...») como las españolas de Boscán («El campo que era de batalla, el lecho / ya es lecho para mí de paz durable»), Cetina («El lecho siento de batalla el campo»), Barahona de Soto («en dura peña cual en blando lecho»), Valdivielso (1607), que, como indica Vilanova, resulta ser la fuente literal del pasaje del *Polifemo* («cama de campo y campo de batalla»), Luis Martín («Mi triste cuerpo halla / en vez de lecho campo de batalla»), hasta la versión cristianizada de Fray Diego de Hojeda («¿Es este, oh mundo, el campo de batalla / que me has para la muerte preparado, / y la mullida cama y blando lecho... ?»).

Después de Góngora, Vilanova encuentra ecos en Pérez de Montalbán, 1624 («a batallas de amor tantas vitorias»), Villamediana, 1629 («Esta a dulce batalla, campo blando»), Soto de Rojas, 1652 («campo que amor previno a sus batallas»)[14] y Antonio de Solís, con fidelidad literal a Juvenal («siempre en su lecho, desvelado, halla / el varón, duro campo de batalla»).

4. Tenemos pues, bien individualizados gracias a Vilanova, un tópico conceptual y formal, una cadena de apariciones en la *langue* poética anterior y posterior a Góngora, y una serie precisa de utilizaciones en el idiolecto gongorino. Saliendo del plano paradigmático, lo que me interesa ahora es intentar un análisis de la funcionalidad poética que eso que podemos llamar motivo, imagen, metáfora posee concretamente, en el plano sintagmático, en el tejido real y formal de cada uno de los textos poéticos gongorinos. Dejo para las notas toda referencia bibliográfica y me muevo en el simple plano del análisis de los textos, siguiendo, en palabras de Giulia Poggi, «las quimeras del

[10] Verso que J. Cortines, en su versión moderna, mantiene idéntico.

[11] Para observaciones importantes sobre la posición central de la expresión, como gozne entre cuartetos y tercetos, véase Caravaggi, p. 95.

[12] Edición de J. M. Blecua (p. 380); Blecua observa que se trata de «imitación libre» de Petrarca.

[13] Obsérvese además que el *mai* del italiano se vuelve *más* en español, con fidelidad fónica y no semántica.

[14] Para el material italiano y español relativo al amor como guerra, puede verse ahora también Manero Sorolla, p. 77 y sigs.

significante». Dejo también de lado todo análisis del tópico de la «militia amoris» en Góngora, muy bien estudiado por la misma Giulia Poggi, tanto en sus proyecciones burlescas como en su tierna sensualidad[15].

Se trata, como sabemos, de cinco casos: un romance, dos canciones, dos poemas, que se eslabonan a lo largo de más de dos decenios. Métricamente se alternan el octosílabo del romance, los heptasílabos de una canción y los endecasílabos de la otra canción y de los dos poemas. Empecemos sobreponiendo estos tres últimos:

sea el lecho de batalla campo blando (canción de 1600)
cama de campo y campo de batalla (*Polifemo*)
a batallas de amor campo de pluma (*Soledad*)

En cada uno de los tres endecasílabos hay una simetría bilateral sumamente evidente, con los paralelismos internos entre la pareja de sustantivos («lecho-campo», «cama-campo»; «batallas-campo») y los complementos que respectivamente los acompañan. Hay también en los tres versos una preponderancia de vocales **a** tónicas: absoluta en el caso del *Polifemo* («**cama** de **campo** y **campo** de bat**alla**»), y matizada en la canción de 1600 por el término interior «l**e**cho» y en la *Soledad* por la palabra aguda «am**or**» en posición interior, y la final «pl**uma**». La aliteración en **c** es muy fuerte en el *Polifemo* («**cama** de **campo** y **campo**...»); mientras en la *Soledad* (como lo observó Molho)[16] hay una «asonancia inversa» en ambas vertientes de la cesura, «**amor-campo**», «que finge la antítesis de las dos batallas: la guerrera y la amorosa».

A su vez, el romance desarticula el tópico, diseminando «campo» (en sus dos sentidos de batalla real y de encuentro erótico), «cama» y «batalla», en cuatro versos, con «**cama**» y «**batalla**» en asonancia final y «**campo**», repetido dos veces, en asonancia interna. Por lo que atañe al dístico de la canción de 1602, aparentemente constituye un caso sencillo, con su yuxtaposición de «campo de batalla» y «tálamo» y con su serie fónica de **a** tónicas («**campo**... bat**alla**... t**á**lamo») sólo interrumpida por la final «l**ue**go».

Después de estas observaciones preliminares en el plano del significante, veamos ahora la funcionalidad poética del tópico en cada uno de los cinco textos.

5. El romance, que está muy estudiado y ha dado lugar también a un baile[17], constituye un caso aparte, por lo menos por dos motivos: uno, porque se trata, como sabemos, de la cama, lugar de sufrimiento del solitario; otro, porque hay formas explícitas («también», «sin vos») que construyen no una metáfora sino una

[15] Para las «quimeras del significante» tengo presente a Poggi (1983 b), p. 220. Para la «militia amoris» véanse varias páginas en Poggi (1980), desde el dístico «Armados hombres queremos, / armados, pero desnudos» del romance *Diez años vivió Belerma* (p. 122) y nuestro romance de 1587, hasta *En un pastoral albergue* (p. 125 y sigs.). Sobre nuestras expresiones, véase *ibid.*, pp. 124-125, para el romance de 1587 y p. 127 para el verso del *Polifemo*.

[16] Molho, p. 12 del original.

[17] Para el romance, sus variantes y el baile, tengo presente a D. Alonso (1961) I, p. 283, Carreño, pp. 180-183, Chaffee-Sorace (1982, y 1988, pp. 6-14), Goldberg, Jammes, p. 376 y sigs., Leselbaum, Millé, notas al texto, pp. 1105-1106, Pérez Lasheras-Micó, pp. 33-34, Rodríguez-Moñino, Romanos, p. 111.

comparación, al introducir la anología entre encuentro amoroso y guerra real. Esta analogía a su vez se injerta en una duplicidad, conceptual y formal, que empapa toda la composición.

Todo el romance[18] está construido con fórmulas dobles, en las que el binarismo consiste a veces en equivalencias, a veces en oposiciones. Las primeras marcan toda la primera parte, en donde es doble el destinatario del servicio del español (el rey y la africana), son dobles los medios tanto del servicio real («con dos lanzas») como del servicio amoroso («con el alma y la vida»), es doble la calidad de la mujer («tan noble como hermosa») y su relación con el hombre («tan amante como amada»); es doble el estruendo militar («de las trompas y las cajas»). El binarismo opositivo, por su cuenta, rige toda la segunda mitad del texto, construido por una serie de contrastes semánticos, que se fundan a veces en paralelismos fónicos y sintácticos («espuelas de **hon**or le **pi**can / y **fre**no de am**or** le **pa**ra», «yo os hago a vos mucha sobra / y vos a él mucha falta»), a veces en quiasmos sintácticos («no salir es cobardía, / ingratitud es dejalla»), a veces en contraposiciones semánticas desparramadas («Vestíos y salid apriesa... / bien podéis salir desnudo... / que tenéis de acero el pecho»). A su vez un verso, en la zona final, retoma el esquema de los versos iniciales con su doble adjetivación sinonímica («tan noble como hermosa, / tan amante como amada»), para volcarlo en una yuxtaposición antitética: «tan dulce como enojada».

Casi en el centro de esta letanía binaria, caen, como gozne, los cuatro versos que nos interesan. En ellos, los dos primeros están en parelismo sintáctico-rítmico, con los dos imperativos («salid» - «bañen») introduciendo el contraste ya sea entre los dos sujetos, vos («señor») y yo («mis ojos»), ya sea entre los dos complementos, «al campo», «la cama». Justamente éstos, en los dos versos siguientes, entran en una relación en donde la perspectiva opositiva (es decir, el hombre que sale al campo y la mujer que se queda en la cama) pasa al nivel de la equivalencia («ella me será también, / sin vos, campo de batalla»).

6. Los otros cuatro casos se diferencian del romance no sólo por lo triste o alegre de la cama, no sólo porque no existe una guerra real con su batalla, sino también por motivos más formales. No hay un «yo» yaciendo en la cama y expresándose directamente, sino que se trata o de un sujeto que (con una explícita contraposición entre un «yo» hablante e interlocutores de segunda persona, singular o plural, «vos», «vosotros», «dormid», etc.) se dirige a otros de forma alocutiva, como en las dos canciones, o bien de un narrador, como en los dos poemas.

Los cuatro casos, típicos de la poesía epitalámica, se distinguen pues en dos tipos: en las dos canciones la pareja que realiza el encuentro de amor resulta claramente una pareja ajena, que el narrador describe con envidia. Una envidia apenas aludida en la canción de 1602 («mi invidia ciento a ciento / contó... vuestros besos süaves»); sumamente explícita en la canción de 1600, ya desde el verso inicial («¡Qué de invidiosos montes levantados») y mantenida a lo largo de todo el texto («ni emprenderá

[18] Para el cual no me detengo en el plano fónico, en donde, desde el comienzo, habría que observar que el término inicial «servía» da lugar por lo menos a dos relaciones, una en quiasmo («**servía**»-«**español**»), otra en reiteración («**servía**»-«**vida**»).

hazaña / tu esposo cuando lidie, / que no la registre él y yo no invidie»; «tarde batiste la invidiosa pluma»), mientras abundan las expresiones de quejas del excluido («en las cadenas / desta rabiosa ausencia»; «yo, desterrado... con mis lágrimas...», «al desdichado que camina»).

En la canción de 1600 (para la cual remito sobre todo a las excelentes páginas de G. Poggi y Micó)[19], la cama es una cama verdadera, y ya aparece en forma descriptiva en el centro de la canción («ya veo que te calas / donde bordada tela / un lecho abriga y mil dulzuras cela»). Al final del texto, antes de la despedida de la canción por «el desdichado» que se va, aparece otra vez la cama, en forma de buen auspicio: «sea el lecho de batalla campo blando», precedida por otras exhortaciones directas, «dormid... dormid... coronad».

Los términos «dulce, tierno, blando, dulzura», que ya son frecuentes en la canción de 1600 («tus dulces ojos bellos, mil dulzuras»), impregnan toda la canción de 1602[20] («al tierno esposo... lasciva tú, si él blando... algún dulce gemido... vuestros besos suäves... un tierno amante»), culminando en el verso 9, que es determinante en el plano temático: «dulces guerras de Amor y dulces paces»[21]. Los versos «campo fue de batalla / y tálamo fue luego» expresan el encuentro erótico, con su contraste entre conflicto y fusión («guerras», «paces») que embebe toda la segunda estrofa, también con los dos quiasmos, uno morfosintáctico («de algún arrullo ronco... de algún dulce gemido»), otro del todo literal («aquel vestido tronco... aquel tronco vestido»).

Por lo que se refiere al *Polifemo*, de otras páginas de Vilanova[22] se desprende un triple juego de palabras. No sólo el que concierne a los dos términos del encuentro amosoro, «cama» y «batalla», sino otro más, que se basa en la anfibología de la misma expresión «cama de campo» entre cierto tipo de camas amplias y espaciosas y el césped. Lo que me interesa, frente al texto, además de la serie fónica en **c** y **a** que ya vimos al comienzo dentro del verso, es destacar cómo el verso mismo dentro de la estrofa se injerta en la serie fónica de las **a** tónicas (el comienzo, «Llamárale», las rimas de los versos impares «s**a**be, süave, gr**a**ve», el final «h**a**bla»), mientras, después del sexto verso, todo fundado en **í** tónica («fía su intento; y, tímida, en la umbría», estando a su vez en relación con las rimas de los versos pares, «querría, fantasía»), la palabra «**cau**to»[23] en el verso final vuelve a responder a la doble serie fónica de la **c** y la **a** tónica. En este complejo mecanismo fónico, nuestro verso, con sus significantes tan entrelazados, adquiere pues una funcionalidad que lo pone en la mayor evidencia.

Si en la octava del *Polifemo* nuestra expresión con sus aliteraciones ocupa fónicamente una posición central pese a su ubicación periférica, en la *Soledad Primera*

---

[19] Poggi, 1983 b, con amplias referencias a las fuentes de Petrarca y Tasso indicadas por D. Alonso, y con detenidos análisis de los niveles temáticos y fónicos de la canción. Véanse también Calcraft, Jammes, pp. 425-426, 545, Micó, 1990 a, p. 60 y sigs., con amplios análisis de la poesía epitalámica, y 1990 b, p. 84 y sigs., Orozco, pp. 156-157, Pérez Lasheras-Micó, pp. 37-38, Poggi, 1983 a.

[20] Para la cual tengo presentes a Micó, 1990 b., pp. 92-94, Pérez Lasheras-Micó, p. 165.

[21] Para el cual D. Alonso, 1973, p. 23, encontraba un claro antecedente en Tasso.

[22] II, p. 197 y sigs. («cama de campo»).

[23] Sobre «cauto» véase Vilanova, II, pp. 206-208, y la cita de Díaz de Ribas en D. Alonso, 1961, II, p. 178.

está en la posición final no sólo de estrofa sino de todo el texto. Ya vimos el comentario fónico de Molho. En «a batallas de amor campos de pluma», verso famosísimo sobre el cual ya discutían Verlaine y Rubén Darío[24], la cama ha desaparecido y sólo aparece por perífrasis, pero está adelantada en un verso poco anterior («casta Venus, que el lecho ha prevenido»), así como están adelantadas las plumas («de las plumas que baten más süaves»). Es explícita la contraposición «dulce-duro» («las plumas que baten más süaves-los novios entra en dura no estacada»), así como es explícita la repetición de la intervención de la diosa de amor («casta Venus, que el lecho ha prevenido... bien previno la hija de la espuma»).

La rima «espuma-pluma», muy frecuente en la poesía de Góngora[25], pone en relación el mundo del mar (la diosa nacida del agua) con el mundo del cielo (la pluma de las aves; como además resulta claro en la mención de Amor, «deidad alada»). Se trata de una perspectiva cósmica en donde ha desaparecido toda guerra real, como la que había en el romance, y todo matiz de despecho de un amante excluido, como en las canciones. Hay sin duda un recuerdo de la canción de 1602 («Amor... al fin es Dios alado, / y plumas no son malas / para lisonjear a un dios con alas»). Pero justamente la relación entre los dos pasajes puede servir para destacar el acrisolamiento que se ha realizado en el verso de la *Soledad*, en donde el prosaísmo irónico de la canción ha desaparecido dando lugar a una pura expresión poética.

7. Para terminar, una breve conclusión en el plano teórico. La imitación del verso de Petrarca en Garcilaso y Quevedo es claramente un fenómeno de intertextualidad. Nuestras expresiones entran en cambio en el terreno de lo interdiscursivo, tratándose de metáforas que desde antaño han ingresado en la lengua áurea. Al comienzo expresé reservas sobre su definición como «tema» o «idea»; me parece que el término más apropiado es «forma» o «figura». Se trata de un elemento formal que existe en la memoria poética de Góngora, y del cual, en cada utilización, lo que interesa es ver la red de relaciones léxicas y fónicas que establece con su contexto, adquiriendo así en cada caso un diferente significado poético.

---

[24] Poggi, 1983 a, p. 22.

[25] Véase Poggi, 1983 b, p. 201, n. 13, con amplia exposición del motivo de la batalla amorosa en Góngora y un breve análisis de la rima «pluma» / «espuma» en su poesía. Las concordancias de los sonetos y de los poemas (Richards, Callejo-Pajares) nos permiten ahora comprobar cuantitativamente la frecuencia de esta rima, que aparece en los sonetos desde 1611 (sonetos 27, 32, 39, 143, 192 de la edición Ciplijauskaité), en la *Soledad Primera* en los versos 177-179, 556-559, 1031-1034, 1090-1091, en la *Soledad Segunda* en los versos 521-523, 745-749; en plural, de 1606 en adelante, sonetos 13 y 19; *Polifemo* 127-128; *Sol. I*, 25-26, 131-132, 948-952, *Sol. II*, 140-141, 261-262. Véase en las recientes páginas de Von Prellwitz, p. 19, la rima en la «letrilla» «Hágasme tantas mercedes» (Millé, n° XXXIII). Por fin, es sugestiva la interpretación de Beverley, p. 120, que en nuestro verso de la *Soledad* lee en «campo de pluma» también una alusión al campo de la escritura, la página; la equivalencia resulta clara también en el soneto «No entre las flores, no, señor don Diego», de 1615.

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, A., *Ovidio, «Heroidas», Prólogo, traducción y notas*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987.

Alonso, D., *Góngora y el «Polifemo»*, dos tomos, Madrid, Gredos, 4ª edición, 1961.

——, «Il debido di Góngora verso la poesia italiana», en *Atti del Convegno internazionale su premarinismo e gongorismo* (Roma, aprile 1971), Roma, Academia Nazionale dei Lincei, CCCLXX, 1973, Quaderno 180, pp. 9-33.

Beverley, J., *Luis de Góngora, «Soledades»*, Madrid, Cátedra, 3ª ed., 1982.

Blecua, J. M., *F. de Quevedo, «Obras Completas», I, Poesía original; ed., introd., bib. y notas*, Barcelona, Planeta, 1963.

Calcraft, R. P., «The Lover as Icarus: Góngora's *Qué de invidiosos montes levantados*», en *What's Past is Prologue. A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, Edinburgh, Scottisch Academis Press, 1984, pp. 10-16.

Callejo, A. y Pajares, M. T., *«Fábula de Polyfemo y Galathea» y «Las Soledades». Textos y Concordancia*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.

Caravaggi, G., «Alle origini del petrarchismo in Spagna», en *Miscellanea di studi ispanici*, n. 24, Università di Pisa, 1971-73, pp. 7-101.

Carreño, A., *L. de Góngora, «Romances»*, Madrid, Cátedra, 1982.

Chaffee, D., «The endings of Góngora's *Servía en Orán al Rey*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 1982, pp. 15-20.

Chaffee-Sorace, D., *Góngora's Poetic Textual Tradition. An analysis of selected variants, versions and imitations of his shorter poems*, London, Támesis, 1988, particularmente pp. 6-14.

Ciplijauskaité, B., *L. de Góngora, «Sonetos»*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.

Cortines, J., *Francesco Petrarca, «Cancionero»*, ed. bilingüe, dos tomos, Madrid, Cátedra, 1989.

Goldberg, R., «Romances de Góngora y de Lope de Vega en Bailes del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, LXXII, 1970, pp. 56 y sigs.

Jammes, R., *Études sur l'œuvre poétique de don L. de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université, 1967.

Leselbaum, Ch., «Édition du Baile de *Servía en Orán al Rey*», *Iberica III*, 1981, pp. 273-287.

Manero Sorolla, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

Micó, J. M., *La fragua de las «Soledades». Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990 a.

——, *L. de Góngora, «Canciones y otros poemas en arte mayor», ed. crítica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990 b.

Millé y Giménez, J. e I., *L. de Góngora, Obras completas; recopilación, prólogo y notas*, Madrid, Aguilar, 6ª ed., 1967.

Molho, M., «Para una lingüística del significante», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Irvine, agosto 1992.

Orozco, E., *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.

Pellicer de Salas y Tovar, J., *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, cito por la ed. facsímil del Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola e Ispano-americana dell'Università di Pisa, Hildesheim-New York, Georg Olms, 1971.

Pérez Lasheras, A. y Micó, J. M., *Luis de Góngora, Poesía selecta*, Madrid, Clásicos Taurus, 1991.

Poggi, Giulia, «Fedeltà e infedeltà al modello letterario nella battaglia amorosa gongorina», en *Codici della trasgressività in area ispanici. Atti del Convegno di Verona*, Università degli Studi di Padova-Verona, 1980, pp. 117-128.

——, «Amare Góngora», en *In forma di parole, Manuale Secondo*, Reggio Emilia, ed. Elitropia, 1983 a, pp. 22-30, precedido por la traducción italiana «Quanti invidiosi monti si levano», y una Nota de traducción.

——, «*Exclusus amator* e *poeta ausente*: alcune note ad una canzone gongorina», *Linguistica e Letteratura*, VIII, 1-2, 1983 b, pp. 189-222.

Prellwitz, von, N., «Due modalità della pulsione poetica: Juan de la Cruz e Luis de Góngora», en *Filologia materiale. Saggi di ispanistica dedicati a Carmelo Samonà*, Roma, Dipartimento di Studi romanzi, Università La Sapienza, 1993, separata de 41 p.

Richards, R. M., *Concordance to the Sonnets of Góngora*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.

Rodríguez-Moñino, A., *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro, Prólogo y edición al cuidado de E. M. Wilson*, Barcelona-Caracas-México, ed. Ariel, 1976; el capítulo «El romance de Góngora *Servía en Orán al Rey* (Textos y notas para su estudio)», pp. 17-28.

Romanos, M., *Luis de Góngora, Selección poética. Estudio preliminar y notas*, Buenos Aires, Kapelusz, 1983.

Vilanova, A., *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Madrid, CSIC, 2 tomos, 1957.

Una academia gaditana en honor de la reina Mariana de Austria

Juana Toledano Molina
I. B. «Marqués de Comares», Lucena

La celebración de Academias no fue un fenómeno homogéneo en Andalucía, en cuanto a su repartición geográfica se refiere. Bien es cierto que existieron numerosas y muy importantes academias en Sevilla, incidencia que quizás haya que relacionar con su relevancia comercial como puerto de Indias, o con el papel de mecenazgo que llevaron a cabo algunos nobles asentados en tan populosas ciudades como ésta, en tanto que en otros lugares de esta región fueron escasas, como es el caso de Granada, y en el resto, o no existieron, o al menos no ha quedado constancia documental de su realización, como ocurre en Jaén, Córdoba o Málaga. Sin embargo, habría que revisar este presupuesto básico puesto que, en algún caso, con motivo de diversas celebraciones festivas de las que ha quedado relación, como beatificaciones y canonizaciones de santos, se intercala entre los actos una reunión académica, como es el caso de Lucena y sus fiestas en honor a San Juan de la Cruz, en 1675, con motivo de la beatificación del que más tarde sería santo[1]. En cuanto a Cádiz se refiere, se realizó una academia, en 1672, para celebrar el cumpleaños de la reina madre, doña Mariana de Austria, que no ha llamado apenas la atención de la crítica.

Y sin embargo, ya el solo hecho de la realización de una academia para conmemorar un simple cumpleaños real, aun cuando se tratase de la reina regente, durante la minoría de edad del futuro rey Carlos II, llama la atención, puesto que los actos académicos con tal motivo no son en absoluto frecuentes, ciñéndose, por el contrario, a celebraciones de

[1] *Cf.*, sobre la cuestión, Julia Barella, «Bibliografía sobre Academias», *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 189-195; Juan Delgado, «Bibliografía sobre justas poéticas», *ibid*, pp. 197-207; Antonio Cruz Casado, «Fiesta en la Plaza Nueva: religión y nobleza lucentina en la *Descripción panegírica de las fiestas por la beatificación de San Juan de la Cruz* (1676), de Francisco de Dueñas y Arjona», *Angélica. Revista de Literatura*, 4, 1993, pp. 7-40.

natalicios, bodas o defunciones, cuando no a rasgos de caridad o de heroísmo regio que suelen trascender a la opinión pública y considerarse de carácter relevante.

Para 1672 la reina madre doña Mariana de Austria, que había nacido en Viena en 1634, cuenta con treinta y ocho años de edad; era viuda del rey Felipe IV desde el 17 de septiembre de 1665[2], y desde ese mismo año regente del príncipe Carlos, nacido el 6 de noviembre de 1661[3]. Con apenas quince años de edad había contraído matrimonio con Felipe IV, el cual superaba a la joven reina nada menos que en unos treinta años[4]. Al decir de los historiadores, «tras la muerte de su marido, doña Mariana adoptó en su trato e indumentaria la actitud severa de una viuda para quien los placeres de la vida habían concluido, si es que alguna vez habían tenido cabida en su espíritu. Los monjiles retratos que nos han legado los pinceles de Claudio Coello o de Carreño de Miranda nos la presentan invariablemente como una mujer adusta, altiva y poseída del papel de regente que le había correspondido como madre del rey niño»[5]. La reina se ocupaba fundamentalmente de la crianza del enfermizo hijo, aun cuando la etiqueta palaciega le impedía, como quizás hubiese querido, un control asiduo de todas las comidas reales, siendo el niño alimentado de manera preferente con cocido que la cocinera regia, Ana de Santillana, guisaba «echando en el caldo, junto con los garbanzos, ajo y cebolla, perejil, cilantro, hierbabuena, lechuga o escarola, cinco libras de carnero, dos gallinas y media y una libra de tocino, que a tal fin se le entregaban cada mañana»[6], receta y composición de la que nos informan los cronistas de la corte.

No se producen sucesos internos excepcionales en torno a 1672; el tema cortesano de más cuidado era la salud real; se ha superado para entonces una enfermedad del futuro rey, ocurrida entre abril y mayo de 1670, que se había señalado astrológicamente con malos agüeros y que se combatió, como era costumbre, con purga y sangría[7], en tanto que continuaban las pretensiones de poder y de acercamiento al joven heredero por parte de su hermano bastardo don Juan de Austria; todo parecía sumido en un compás de espera hasta que el rey alcanzase la mayoría de edad oficial, cosa que tendría lugar en 1675[8].

La academia gaditana puede entenderse, al igual que muchas otras, como un medio para atraerse el favor real o para agradecer el mismo, puesto que entre sus inspiradores se encuentran dos nobles de no mucha relevancia, al parecer, al menos en ese momento de celebración de la reunión académica, el Marqués de Jamaica y el Duque de Veragua, el último de los cuales, don Pedro Nuño, sexto en el título mencionado, obtuvo por estas fechas «la provisión del Virreinato de Méjico [o Nueva España, tal como se designaba entonces], adjudicado en 50.000 pesos [... aunque] murió a los pocos días de tomar

2 Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Aguilar, 1990, p. 54.
3 *Ibid.*, p. 32.
4 Henry Kamen, *La España de Carlos II*, Barcelona, Crítica, 1987, 2ª ed., pp. 521-522.
5 José Calvo Poyato, *Carlos II el Hechizado y su época*, Barcelona, Plaza y Janés, 1991, pp. 34-35.
6 Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II, op. cit.*, p. 129.
7 *Ibid.*, p. 130.
8 Henry Kamen, *La España de Carlos II, op. cit.*, p. 534.

posesión, sin resarcirse siquiera de lo que le costó la media annata»[9], en tanto que el primero, según indica Gayangos en nota manuscrita[10], llamado D. Álvaro Colón de Portugal, era hijo del mencionado don Pedro Nuño y le sucedió en el título; fue, por lo tanto, séptimo duque de Veragua, designación nobiliaria que pasó a su muerte, acaecida en 1692, siendo célibe, a su hermano don Pedro Manuel, octavo duque de Veragua, cuya intervención en la política de su época fue más importante y decisiva que la de los dos mencionados al principio. Ambos nobles se manifiestan también poetas: el duque de Veragua, calificado por el secretario de la academia José Trejo, como Almirante de las Indias, escribe un soneto en el asunto segundo, glosando la hiperbólica idea de que el joven heredero ayuda eficazmente a su madre en el gobierno del imperio español, de la misma manera que Hércules ayudó a Atlante a sostener el peso de la esfera[11], en tanto que el Marqués de Jamaica compone un largo romance (f. 21 r. y ss.), en el asunto tercero, glosando la hipótesis de cómo se habrán vestido y cómo celebrarán la efemérides las damas de la reina, mencionadas por sus nombres respectivos o por sus apelativos poéticos, Anarda, Serafín, María Luisa, la Cárdenas, la Manrique, etc., en cuya enumeración se recurre en alguna ocasión a Góngora como término de encarecimiento, como sucede en la siguiente referencia:

> La que Aranjuez vio en sus montes
> émula a un tiempo de Cintia,
> Leonor en fin, ¡qué gallarda!
> Góngora lo demás diga.

El mismo don Álvaro Colón de Portugal, Marqués de Jamaica, vuelve a intervenir en el asunto general, en nombre de la dama de la reina doña Ana de Luna, para felicitar o dar la enhorabuena de los años a doña Mariana, con otro romance (f. 40 r.), y también en nombre de doña Ana Carrillo, a la que llama Anarda, con varias redondillas (f. 43 r. y ss.) y con la misma intención, al igual que el Duque de Veragua, que también da la enhorabuena en nombre de doña María Luisa, que es hija de la Condesa de Paredes (f. 42 r. y ss.). Las composiciones, como las de la mayoría de los académicos restantes, son escasamente inspiradas y de compromiso, tal como es habitual en este tipo de reuniones.

---

[9] O «la parte alícuota del haber correspondiente a los seis primeros meses», Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II, op. cit.* p. 150, impuesto sugerido por el entonces consultor político de la reina don Fernando Valenzuela, *ibid.*

[10] La mencionada nota de Pascual de Gayangos, incluida en las guardas del ejemplar de esta *Academia* existente en el BNM, R. 11778, dice lo siguiente, tras incluir la lista de los poetas participantes: «Haylas también [se refiere a composiciones poéticas] de D. Álvaro Colón de Portugal, Marqués de Jamaica, hijo y sucesor en el ducado de Veragua de D. Pedro Nuño, sexto duque, que según Rivarola en su *Monarquía Española*, tomo I, p. 207, c. 2ª, fue virrey de Nueva España, y murió allí a 13 de Diciembre de 1673. El D. Álvaro, séptimo duque, falleció sin casar, año de 1692, por lo cual entró en el ducado D. Pedro Manuel, que fue el octavo. P. de G.» [grafías actualizadas].

[11] José de Trejo, *Academia con que el Excelentísimo Señor Marqués de Jamaica celebró los felices años de su Majestad la Reina Nuestra Señora, Doña María Ana de Austria, el día 22 de diciembre de 1672*, Cádiz, Juan Bejarano, 1673, f. 20 v.; [grafía actualizada]. Las restantes citas de este texto, igualmente con grafías actualizadas, se señalan mediante la indicación del folio correspondiente en el cuerpo del trabajo.

Por lo demás la academia se desarrolla con un marcado aire teatral, de cara a un posible público espectador, detalle que ya ha sido señalado[12], y ofrece las partes que, por lo general, suelen ser usuales en la mayoría de estos actos: la exposición por parte del secretario, don José Trejo, de la intención del mismo, que no es otra que la celebración del cumpleaños de la reina, a la que sigue una «Descripción del teatro» o lugar donde va a celebrarse la reunión, que presiden dos grandes retratos del rey y de la reina, y donde también hay una mesa central cubierta de terciopelo carmesí y otras más con damasco, además de tres órdenes de bancos, todo ello alumbrado con bujías y arañas de plata; por otra parte, se indica que «algunas salas, cuyas puertas salían a las de la Academia, se separaron y adornaron, por si las señoras de la ciudad quisiesen favorecer el acto con el rebozo, ya que no era posible haber estrado público». La música precede y acompaña a lo largo de la celebración al igual que las figuras alegóricas (la poesía, la magnanimidad, la autoridad, la religión, la industria, etc.), todas ellas identificadas y ampliamente explicadas.

Viene luego una extensa oración del presidente, don Diego de Contreras, de marcada influencia gongorina en varios lugares[13], con la inclusión de una octava de este autor procedente del principio del *Panegírico al Duque de Lerma*[14], composición que, en su conjunto, puede considerarse una especie de visión en la que, junto con el homenaje explícito a don Luis, el poeta cordobés actúa también como guía del nuevo autor, a la manera de Virgilio con Dante; en el complejo y variado poema, tanto en lo que se refiere a la métrica como al contenido, no faltan siquiera los ideogramas que sirven de base a dos coplas «pintadas sus figuras con grande primor», (f. 15 v.) tal como se indica en el texto, a lo que siguen las composiciones de los participantes, introducidas cada una de ellas por variados fragmentos de la extensa comedia *Querer por sólo querer* (1623), del poeta cortesano Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644), que van repartidas en quince asuntos, a los que se suma un asunto general tratado por todos los poetas, como hemos señalado antes, que es la felicitación a la reina por parte de las damas de la corte, composiciones que, mediante sorteo, escriben cada uno de los quince poetas en nombre de las referidas damas.

Quizás la parte más interesante de la academia sea el vejamen, debido a don José de Montoro, que está en la línea de los sueños quevedianos, tal como se ha señalado en muchas otras academias. De esta manera el autor se duerme: «voy haciendo la cama para echarme a dormir y soñar el vejamen, como es uso y costumbre», (f. 56 r.) dice el fiscal.

---

[12] María Luisa Rodríguez Sánchez de León, «La academia literaria como fiesta barroca en tres ejemplos andaluces (1661, 1664 y 1672)», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm der Boer y Fermín Sierra Martínez, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, III, 1989, pp. 915-926.

[13] Obsérvese la *amplificatio* ejercida sobre los conocidos versos del *Polifemo*, «infame turba de nocturnas aves / gimiendo tristes y volando graves»: Saludaba los verdes pabellones / de sus camas de campo, mientras graves / desplegando sus alas perezosas / opuesto coro de aves invidiosas, / obscuro parto de tiniebla fría, / inflamando del aire las regiones, / le vestían con lúgubre lamento, / de infausta pluma, de horroroso acento» (f. 7 v.).

[14] Hay una leve variante en el verso tercero, que en Góngora es «bese el corvo marfil hoy desta mía», Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, ed. de Isabel y Juan Millé Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, p. 689, y en esta composición «bese el corvo marfil de aquesta mía».

El mismo, continúa narrando, muy preocupado por la obligación que se le ha impuesto, sale a dar un paseo por la playa y dice para sí que ojalá «se abra la tierra y me trague» (f. 57 r.) y, efectivamente, la tierra «abrió la [boca] suya y seco y sin llover, me sorbió como quien chupa tabaco para dolor de estómago» (*ibid.*), y llega al palacio del sol, es decir, al lugar donde el sol se refugia a sestear los días que hace nublado. Tras alguna composición en loor de la academia, sigue diciendo como encontró a un mancebo, que no es otro que Apolo, el cual da un puntapié en el suelo y hace aparecer un enano, todo él «cabía en cuatro dedos», (p. 60 r.) afirma, pasando a calificarlo luego de «síncopa de hombre y garbanzo» (f. 60 v.). Pero lo peor es que seguidamente aparece una legión de pajes, como si fuesen una tempestad de truenos y relámpagos, que traían una dueña.

La referencia satírica a este personaje y su descripción burlesca hay que situarlas en la tradicional animadversión contra las dueñas documentada en muchos textos literarios, cuyas cotas más expresivas quizás se encuentren en Quevedo, el cual respondiendo a una indicación de la Condesa de Olivares, que le había aconsejado que se casase y tomase una dueña a su servicio, escribe en una carta: «Y lo más importante sería si consintiese que en casa viviésemos sin dueña; y si más no se pudiese, que se contentase con que entre los dos tuviésemos media dueña: una viejecita que empezase en tocas y acabase en naguas, porque la vista descansase de dueña antes de salir de su visión. Y lo mejor y más conforme de razón sería, pues las dueñas son viñaderos de los estrados, que guardan los racimos de doncellas, que la vistiésemos de viñadero con montera, chuzo y alpargata, y por monjil una capa gascona (que en el pedir tienen algo de jaca), y que se llamase Guiñarte, como los emperadores Césares»[15]. En la misma línea se expresa Montoro al describir a su dueña, doña Fulánez: «Venía la maldita de la buena señora con todos los atavíos y paramentos de recibir recados y echar maldiciones; pues la carilla, me digan ustedes, no tenía menos de dos lunares, que parecían verrugas y eran ojos; una nariz que parecía pito y era trompa; una frente que no parecía, y una boca que no se le hallaba, aunque todavía tenía en ella un diente que la servía de muelle para cerrarla de golpe, como cajeta, y dos colmillos que con poca diligencia de la barba la ayudaban a hincar los alfileres en la toca» (f. 60 v.). Añade luego que su temor fue mayor que el de cualquier otra persona ante esta visión, puesto que «por la gran devoción que tengo con el ángel de la guarda —continúa comentando— en mi vida había visto dueña, sino ésta, y otra que trajeron de Irlanda en compañía de siete tigres, que todo junto lo enseñaban en el corral de las comedias». Como puede verse el procedimiento de deformación recuerda a Quevedo. La dueña y el enano, por indicación de Apolo, llevarán el alma del poeta al cielo y allí encuentra a las damas de la corte, a las que va a narrar en clave de burla algunas cualidades de los poetas que concurren a la academia, de la misma manera que comentará someramente sus composiciones, todo ello adobado con los juicios de la dueña.

Esta parte presenta el interés adicional de ofrecer algunos rasgos biográficos de los participantes, como es usual; de tal manera que, por ejemplo, con relación a don José Trejo, se dice que «este caballero salió de Madrid tamañito, fue a las Indias, vino a la

[15] Francisco de Quevedo, *Epistolario completo*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946, pp. 266-267.

corte y volvióse a Cádiz [...] Le han hecho comadre de parir de las musas primerizas» (f. 64 r.) y en la actualidad ha despreciado «por fácil el ejercicio de la poesía y [ha elegido] por dificultoso el trabajo de la historia» (*ibid.*), además lleva cabellera postiza (f. 65 r.); del Duque de Veragua se dice que ya ha sido «electo virrey de México» (f. 67 r.).

Finalmente el alma del fiscal de la academia, que estaba guardada en una escusabaraja, mezclada con retazos, ovillos, agujas, trapos y mendrugos, obtiene licencia de la dueña para bajar a la tierra a oír misa, donde consigue recuperar su cuerpo al mismo tiempo que encuentra a don Diego de Contreras y don José de Trejo. Termina la relación con un romance y la representación académica con música y baile.

En cuanto a los poetas que participan en la academia, no hemos logrado averiguar de ellos más datos que los que aparecen en el vejamen, puesto que en muchos casos puede tratarse de meros aficionados gaditanos que no han dejado apenas rastro escrito. De algunos de ellos, como José de Trejo y José de Montoro hemos localizado algunas referencias; de esta manera a propósito del primero se cita un manuscrito con una composición, que debe ser el romance mencionado más abajo, y titulado «Juicio de Paris, desde las bodas de Peleo y Tetis»[16]; también se le asignan unos *Entremeses de Perico*[17], que se incluyen en el *Vergel de entremeses y conceptos del donaire*, Zaragoza, 1675, en tanto que de José de Montoro o José Pérez de Montoro, como se le denomina en otras ocasiones, tenemos más datos, puesto que se trata de un autor del que se conocen algunos datos biográficos; nacido en 1627 y fallecido en 1694, oriundo de Játiva, de carácter conceptista, según Cejador[18], que trató, al parecer, con chocarrerías devotas las cosas de la religión, y cuya obra poética manuscrita se recogió en 1712, y del que se imprimieron dos volúmenes de *Obras póstumas líricas y humanas*, Madrid, 1736; además dejó manuscrito el auto *Sueños hay que verdad son*; en otros lugares se le atribuye un romance «Dase la enhorabuena a su Majestad de la feliz llegada de la reina nuestra señora, con ocasión de haber visto un romance joco-serio de don José de Montoro, al mismo asumpto»[19] y un manuscrito ya mencionado de 1712, *Poesías de D. José Pérez de Montoro y de otros autores*, recogidas por don Juan Isidro Fajardo y Monroy; del que posiblemente existan dos ejemplares, junto con otra composición también manuscrita, «Letanía de nuestra señora en cuartetas»[20]; los poemas del volumen manuscrito, según Gallardo, al que seguimos en esta noticia, pertenecen también a otros autores; en este mismo manuscrito se incluye un romance de José Trejo titulado «Juicio de Paris». Otras composiciones manuscritas de Montoro se titulan «Romances» y «Romance sobre un pleito que tenía»[21]. Como puede verse, se trata de autores prácticamente desconocidos en algún caso, pero que han dejado ciertas huellas literarias

---

16 *Cf.* Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, [1866], Madrid, Gredos, 1968, II, «Índice de manuscritos de la Biblioteca Nacional», p. 163 b.

17 Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana*, [1935], Madrid, Gredos, 1972, tomo V, p. 271.

18 *Ibid.*, p. 195.

19 Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, *op. cit.*, I, col. 644.

20 *Ibid.*, II, «Índice de manuscritos», p. 127 a.

21 *Ibid.*, p. 109 b.

más, además de su intervención en la Academia del Marqués de Jamaica, y que quizás sea preciso examinar en algún momento, siquiera como curiosidad erudita.

Valga, pues, lo dicho, como primera aproximación a una curiosa academia andaluza, claramente ocasional y esporádica, pero que no por ello carece de interés y de rasgos humorísticos. La identificación de los poetas y las damas de la corte, así como su relación entre ambos estamentos, son temas que pueden abordarse en otra ocasión y que, sin duda, nos aclararán algo más determinados aspectos de la reunión gaditana.

BIBLIOGRAFÍA

Barella, J., «Bibliografía sobre Academias», *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 189-195.

Calvo Poyato, J., *Carlos II el Hechizado y su época*, Barcelona, Plaza y Janés, 1991.

Cejador y Frauca, J., *Historia de la lengua y literatura castellana*, [1935], Madrid, Gredos, 1972, tomo V.

Cruz Casado, A., «Fiesta en la Plaza Nueva: religión y nobleza lucentina en la *Descripción panegírica de las fiestas por la beatificación de San Juan de la Cruz* (1676), de Francisco de Dueñas y Arjona», *Angélica. Revista de Literatura*, 4, 1993, pp. 7-40.

Delgado, J., «Bibliografía sobre justas poéticas», *Edad de Oro*, pp. 197-207.

Gallardo, B. J., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, [1866], Madrid, Gredos, 1968, 4 vols.

Góngora y Argote, L. de, *Obras completas*, ed. de Isabel y Juan Millé Giménez, Madrid, Aguilar, 1972

Kamen, H., *La España de Carlos II*, Barcelona, Crítica, 1987.

Maura, Duque de, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Aguilar, 1990.

Quevedo, F. de, *Epistolario completo*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.

Rodríguez Sánchez de León, M. L., «La academia literaria como fiesta barroca en tres ejemplos andaluces (1661, 1664 y 1672)», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. de Javier Huerta Calvo, Harm der Boer y Fermín Sierra Martínez, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, III, 1989, pp. 915-926.

Trejo, J. de, *Academia con que el Excelentísimo Señor Marqués de Jamaica celebró los felices años de su Majestad la Reina Nuestra Señora, Doña María Ana de Austria, el día 22 de diciembre de 1672*, Cádiz, Juan Bejarano, 1673.

Petrarquismo y pornografía: el *Jardín de Venus*

David Gareth Walters
Universidad de Glasgow

A pesar de las dudas sobre la atribución del *Jardín de Venus*, la colección nos proporciona suficientes datos para poder formarnos una imagen que servirá de punto de partida para una comprensión de su significado[1]. Consta de 44 poemas, 39 de los cuales son sonetos, con un poema preliminar escrito en tercetos, el cual hace alusión explícita a la obra en conjunto. El *terminus ad quem* es 1589, fecha del manuscrito de Alonso de Navarrete (conocido como el manuscrito de Ravena), aunque bien podría datar de mediados del siglo XVI, y si aceptamos la hipótesis de la autoría múltiple, se podría postular la existencia de un texto original con menos poemas, al cual se habrían añadido composiciones escritas por uno o más poetas. Ahora bien, el texto, como quiera que fuera recopilado, nos induce a compararlo con las colecciones poéticas libremente organizadas, basadas en el soneto, desde la época de la publicación de las obras de Boscán y Garcilaso de la Vega hasta la de las *Algunas obras* de Herrera y las poesías tempranas de Góngora y Lope de Vega. Como punto de referencia, pues, podríamos colocar el *Jardín de Venus* junto a figuras como éstos y poetas intermedios como Hurtado de Mendoza, Cetina y Aldana, por citar sólo los más conocidos. En esta etapa preliminar también cabe agregar un hecho adicional: a pesar del predominio del soneto, el *Jardín de Venus* no es un ciclo lírico de la misma índole que el *Canzoniere* o los poemas a Lisi de Quevedo, ni uno que pudiera interpretarse como tal, como ocurre con el *Libro segundo* de Boscán o los sonetos a Juana de Lope[2]. Pero, como quedará manifiesto más adelante,

---

[1] Para una discusión de la cuestión de la atribución del *Jardín*, ver P. Alzieu, R. Jammes, Y. Lissorgues, eds., *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 2ª ed., Barcelona, Grijalbo, 1984, pp. III-IV, XVI-XVIII. Todas las citas del *Jardín* provienen de esta fuente.

[2] Ver Trevor J. Dadson, «Hacia una posible ordenación de los *Sonetos a Juana* de Lope de Vega», en I. Arellano y J. Cañedo, eds., *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 143-157.

el *Jardín*, igual que los sonetos de Garcilaso y Aldana, contiene poemas típicos del ciclo petrarquista, incluso imprescindibles para él.

Pero el *Jardín de Venus* resulta ser mucho más que cualquier otra colección aurisecular corriente y moliente. Pertenece al cuerpo sustancial y difuso de poesía obscena que la posteridad ha consignado si no al olvido, al menos sí a los márgenes de la literatura renacentista —una poesía, entonces, marginal o *underground*. La colección nos proporciona representaciones gráficas del acto sexual; contiene poemas enteros construídos sobre alusiones —casi siempre divertidas— a los órganos genitales; y no se abstiene de la variedad y la variación al describir las actividades sexuales: la masturbación, el lesbianismo, el sexo en grupo. Por ende, a primera vista, parece que tendríamos motivos para considerar el *Jardín* o bien como una cosa aparte del petrarquismo o bien como una parodia grosera de él. En efecto, dado que hay unas semejanzas de forma y subgénero es posible que estemos tentados a interpretarlo como una parodia —una mofa de la poesía canónica y «respetable»—, ya que la parodia exige por lo menos una mínima adherencia a lo parodiado. A mi parecer, sin embargo, no conviene ninguna de estas definiciones, y habrá que buscar una tercera que haga caso de un enfoque más bien complejo.

Por el momento, no obstante, voy a examinar los rasgos paródicos. No es difícil percibirlos en la sátira grosera que aparece de vez en cuando, por ejemplo cuando el poeta subvierte la dorada medianía aristotélica, convirtiéndola en una apreciación lúbrica de la anatomía femenina que termina «pues lo mejor de todo es lo del medio» (núm. 2), o cuando transforma, de manera poco reverente, la saeta de Cupido —emblema del acto de enamorarse— en un pene artificial para uso lésbico (núm. 30). Más sutil (y más literaria) es la parodia implícita en el primer poema de la colección. Éste está escrito en tercetos —elección insólita para una obra que consta casi enteramente de sonetos. Y esta divergencia formal sirve para reflejar otras desviaciones del modelo. En el soneto-prólogo de la mayoría de las colecciones del Siglo de Oro se nos da unas indicaciones de lo que ha de sobrevenir en las composiciones subsiguientes. Se espera una respuesta, una reacción anticipada por parte del lector. Por regla general, el poeta adopta una actitud arrepentida, incluso contrita, y por ende incita al lector a entender el poema en términos de un escarmiento[3]. Harto diferente es el poema preliminar del *Jardín de Venus*. No es éste un prefacio lleno de culpabilidad; resulta ser una proclamación asertiva de las virtudes de la obra, incluyendo, de paso, la afirmación que se caracterizará por la expresión clara, no oscura —una manera irónica de anunciar el contenido (porno)gráfico de la obra. A diferencia del soneto tipo escarmiento, el poeta no se dirige a todos los hombres sino más bien a los *cognoscenti* («que aquí no hablamos sino con discretos»). Además, la introducción al *Jardín* hace alusión a la fórmula manida de «enseñar deleitando», muy favorecida en las dedicatorias al lector en obras en prosa de la época, y adopta una función didáctica muy lejos de la enseñanza negativa — ejemplos a evitar — del soneto-prólogo.

[3] Ver J. M. Rozas, «Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro», en *Homenajes: Estudios de filología española*, ed. J. M. Díez Borque *et al.*, Madrid, 1964, pp. 57-75.

En efecto, lo de «enseñar deleitando» se confirma en uno de los temas más comunes de la colección. Unos doce poemas tratan el asunto de la experiencia sexual dentro del matrimonio. En algunos el poeta —en su papel de instructor— asevera que el matrimonio no hace sino disminuir el entusiasmo erótico: «después que el hombre está casado, / no quiere a su mujer en aquel grado / que antes que con él fuera casada» (núm. 16). La razón es que el reto de la caza forma una parte imprescindible del placer:

> aquellos gustos tanto deseados,
> y en medio del deseo conseguidos,
> hacen que el hombre adore las mujeres.
>
> Y sin dificultad siendo alcanzados
> hacen, como acontece a los maridos,
> que por ellas no dan dos alfileres. (núm. 15)

O de una manera más concisa: «No busca éste mujer, que ya la tiene. / Busca el trabajo dulce de buscalla, / que es lo que enciende al hombre al apetito» (núm. 17). En otro soneto, el poeta da consejos a «las que os quejáis de mal casadas» (núm. 19) .

Pero, aparte de este aspecto práctico y didáctico, encontramos un número igual de poemas sobre el mismo tema que no hacen más que contar un chiste picante y obsceno, casi siempre basado en una burla o historia tradicional o popular (núms. 21, 22, 23, 29, 38, 44). En cierto sentido estos poemas —hay otros de la misma índole sobre otras situaciones eróticas— desempeñan un papel en la macro-estructura semejante al del soneto de circunstancia en la secuencia lírica. Tanto el soneto de circunstancia como el «soneto-chiste» son capaces de conferir a lo cotidiano o lo trivial un significado insólito o exagerado, aquél a fin de demostrar ingenio, éste para provocar la risa. En el *Jardín de Venus*, además, el «soneto-chiste», igual que el soneto de circunstancia, sirve de contraste con poemas de mayor peso, o sea, es el deleite junto a la enseñanza.

Una parodia, por supuesto, también tiene por meta mofarse de la obra de un individuo, no sólo de un definible estilo, escuela o movimiento literario. El tercer poema del *Jardín de Venus* es una parodia de la «Justa de amores» de Juan del Encina. Los primeros versos se atienen fielmente al original, pero como señalan los editores del *Jardín* en la antología *Poesía erótica del Siglo de Oro*, podemos preguntarnos si el poema de Encina queda libre de connotaciones obscenas[4]. De todos modos, los versos iniciales nos invitan a leerlo con un doble sentido, sobre todo en el caso de la segunda estrofa, que se reproduce casi al pie de la letra en la parodia:

> Esta justa puede ser
> de noche, y aun es mejor,
> que de día con calor
> no nos podremos valer.
> Por eso mandad poner
> a mi servicio la tela

[4] *Poesía erótica*, p. 9

en lugar donde candela
no hayamos menester,
y allí veréis mi poder.

La parodia sostiene y refuerza el doble sentido a lo largo del poema mientras que el poema de Encina avanza hacia la decencia inequívoca. No obstante no es muy grande la distancia entre los dos poemas: la parodia no ha servido para subrayar peculiaridades de estilo o de sustancia en el original. En efecto, más que una parodia, me parece un ejemplo de *imitatio* no tan distinto de la práctica de petrarquistas de la corriente principal cuando incorporan o ligeramente varían frases y versos de un poeta de semejante estatus. O sea, por citar un ejemplo específico, no estamos ante una parodia de la misma índole que la empleada por Lope de Vega en los sonetos a Juana la Lavandera.

Por lo demás, el autor (o los autores) del *Jardín de Venus* se contenta(n) con atenerse estrictamente a la técnica o el método de los poetas «respetables». Una común estrategia de la lírica petrarquista es el llamado «concepto envidia» según el cual el poeta envidia un objeto, una prenda, o incluso un niño, que tiene la suerte de estar en contacto físico con la amada[5]. Para intensificar el efecto retórico, tales poemas casi siempre hacen uso del apóstrofe. De esta vena son los dos sonetos (núms. 10 y 12) que se dirigen respectivamente a una cama en que la amada y su amante (no el poeta, el cual opera como espectador envidioso) hacen el amor; y a la camisa de la mujer, la cual le impide al poeta contemplar su sexo. Pues bien, no es más que en el detalle —la incorporación de un elemento sexual más gráfico— por lo que poemas como éstos se apartan del subgénero petrarquista estándar, ya que el método retórico es idéntico. Sin embargo, el lector desprevenido, acostumbrado a la fórmula, experimentará una fuerte sorpresa ante la naturaleza del detalle, y tal sorpresa forma parte de la obra[6]. Con todo, el sistema queda intacto.

Al examinar el tratamiento del asunto de la belleza en el *Jardín de Venus* descubrimos un procedimiento semejante. De hecho, este procedimiento supone una complejidad, la cual debiera impedirnos mirar la obra como una manifestación de una tradición alternativa —una cosa aparte del petrarquismo— o como una parodia de él. Por un lado, el poeta parece poner en tela de juicio el predominio de la belleza en la experiencia erótica, como en estos versos del poema preliminar:

Las dueñas y doncellas que desean,
aunque no sean hermosas, ser amadas,

---

[5] Ver por ejemplo el soneto de Aldana, «Crudas y heladas ondas fugitivas», donde el poeta envidioso se dirige a un arroyo en el cual pisa la amada (*Poesía castellana completa*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985, p. 193), y el soneto a Lisi de Quevedo, titulado «A una niña hermosa que dormía en las faldas de Lisi» (*Poesía original completa*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, p. 514).

[6] Cabe diferenciar los términos «texto» y «obra». Cfr. Wolfgang Iser: «The work is more than the text, for the text only takes on life when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader — though this in turn is acted upon by the different patterns of the text. The convergence of text and reader brings the literary work into existence...». «The Reading Process: a Phenomenological Approach», *New Literary History*, 3, 1972, pp. 279-299, reproducido en David Lodge, ed., *Modern Criticism and Theory*, London and New York, Longman, 1988, p. 212.

perpetuamente este mi libro lean.

Y las que de hermosura son dotadas,
porque no basta sola la hermosura,
aquí hallarán mil gracias derramadas.

Además, en otro poema (núm. 4) el poeta niega la idea de la mujer única, tan esencial a la ideología petrarquista. Comienza afirmando que «Ninguna mujer hay que yo no quiera, / a todas amo y soy aficionado», y concluye con versos que serían anatema al verdadero petrarquista:

Todo lo que Dios cría es buena cosa,
tan mujer es aquésta como aquélla,
lo que tiene la una, la otra tiene.

Agora sea fea, agora hermosa,
siempre es tenella por hermosa y bella,
que en la mujer el hombre se conviene.

Pero ésta no es más que una perspectiva parcial, ya que al lado de estas citas podrían colocarse poemas que encajan en la norma más bien que se salen de ella. Así, un soneto que explora detalladamente los rasgos físicos de la amada (núm. 33) sigue las pasos de innumerables «sonetos retrato» del Renacimiento, tanto en el método como en la realización. Comienza describiendo los cabellos de la mujer y de acuerdo con la práctica consagrada procede a descender por su cuerpo[7]. En efecto la mayor parte del soneto puede leerse como declaración petrarquista corriente, y la desviación del modelo radica en la adición, no en la deformación, ni siquiera en la variación. Así, la incorporación de una alusión a las partes más íntimas del cuerpo de la amada no resultan ser más que eso —una alusión perifrástica, incluso evasiva, no una descripción gráfica[8]:

Tu vientre llano y liso, allí es mi gloria;
tus blancas piernas, donde vivo y muero;
tu pie chiquito, donde pierdo el seso.

Mas adonde me falta la memoria,
y no sé comparallo como quiero,
es en lo que es mejor que todo eso.

[7] K. K. Ruthven hace alusión a «the literary fashion (originating in Renaissance love poetry) for itemising *blasons* which fragment the female body lubriciously and offer it piecemeal to the male reader for voyeuristic excitement...», *Feminist Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 47.

[8] Sirvan de contraste estos versos del poema *Medoro y Angélica* de Aldana: «contempla de los pies hasta la frente / las caderas de mármol liso y duro, / las partes donde Amor el cetro tiene, / y allí con ojos muertos se detiene» (ed. cit., p. 496).

Igualmente compleja es la manera en que el poeta trata el tema del desdén y frialdad de la mujer —un *sine qua non* de la tradición cortesana. En un soneto (núm. 6), estructurado en la forma de un diálogo entre el poeta-entrevistador y la mujer, se burla de la negativa convencional de la amada de la poesía petrarquista:

> — ¿Y no os resisteréis? — Muy poca cosa.
> — ¿Y qué tanto? — Menos que aquí lo digo,
> que él me sabrá vencer si es avisado.
>
> — ¿Y si os deja por veros regurosa?
> — Tenerle he yo a este tal por enemigo,
> vil, necio, flojo, lacio y apocado.

Pero en otra parte, el poeta, de acorde con su papel didáctico, asevera que la resistencia feminina es imprescindible para los amores: una excitación preliminar que no es de menor trascendencia que en la poesía «respetable» de la época. No es descabellado hablar de una ideología implícita o subyacente, común a los dos géneros.

Ya queda bien claro que este breve estudio del *Jardín de Venus* también nos proporciona una percepción insólita y oblicua sobre las maneras del petrarquismo convencional. Concretamente, la colección sirve para iluminar zonas de la experiencia erótica que se refieren tanto a la pornografía como al petrarquismo —un aspecto que tenemos tendencia a pasar por alto porque se nos ha condicionado a hacerlo. Así en las descripciones de la belleza, la mujer es deshumanizada tanto por el petrarquismo como por la pornografía. Puede objetarse que ésta lo realiza degradando la mujer, mientras que aquél lo hace exaltándola, pero eso es simplificar demasiado. La realización de una revelación espiritual es más bien la excepción que la regla, y seguramente es muy significativo que la orientación de la descripción petrarquista es hacia abajo, no hacia arriba, o sea, desde la cabeza y no hacia ella. En efecto, el movimiento, por supuesto casi siempre truncado, es hacia la zona genital, así que, lejos de ser motivo para una visión espiritual, no es mas que la búsqueda de la vista carnal. Terminar este viaje es lo que hacen el *Jardín de Venus* y la pornografía. Llevan a cabo un acto de profanación —la penetración en el lugar sagrado, pero es un acercamiento de tipo petrarquista el que ha conducido al profanador a las puertas del *sanctum sanctorum*. Ahora bien, relacionado con este culto de la belleza es el deseo de poseerla, si no sexualmente, al menos visualmente. El *Jardín de Venus*, en muchos lugares, sirve para recordarnos lo primordial que es el papel de los ojos en el genio petrarquista; de hecho, Camille Paglia los considera un elemento fundamental en el desarrollo de la cultura occidental[9]. Y la actividad del ojo incansable en la tradición petrarquista es de índole voyerística, no sólo en las definiciones prolongadas, pero a la vez clínicas, de los creadores de los «sonetos retrato», sino también en la ambición o la propensión de los poetas a sorprender a la mujer en momentos de descuido. Éstos, por supuesto, quedan libres de la sexualidad

[9] *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, London, Penguin Books, 1990, pp. 32-33.

abierta en la tradición corriente, aunque estén cargados de anhelos o de insinuaciones[10], pero en el *Jardín de Venus* se nos permite contemplar escenas más íntimas a través de los ojos del poeta. Así, en la glosa al indecoroso soneto «Rapándoselo estaba cierta hermosa» (núm. 36) sucede que la mujer deja una ventana medio abierta, casualidad aprovechada por la mirada hambrienta del poeta-narrador. En el poema siguiente éste desempeña el papel de mirón en una escena silvestre: «Entre unos centenales yo vi un día / dos hombres y una moza hermosa entre ellos» (núm. 37).

Sin duda los comentaristas han visto el petrarquismo todo color de rosa, y como lectores modernos somos herederos de la doble desfiguración de los apologistas neoplatónicos y los remilgados victorianos[11]. Sí, el petrarquismo tiene la potencialidad para la realización espiritual, pero esto no es su esencia; en este aspecto es más bien neutro, ya que hemos visto según el testimonio del *Jardín de Venus* que también proporciona los modos para una realización pornográfica. Pues bien, el petrarquismo forma parte de la experiencia generada por este texto en vez de estar ajeno a ella.

Pero aunque no podamos simplemente clasificar el *Jardín* como parodia eso no significa que no subvierta algunos de los principios del petrarquismo. Se niega rotundamente a proporcionarnos el «yo» único, coherente y controlador de la secuencia lírica, y esto no es producto del azar —por ejemplo, de la autoría múltiple— sino más bien de una ambivalencia cultivada de acuerdo con la intención preliminar de «enseñar deleitando». Por consiguiente la intensidad subjetiva de la secuencia petrarquista está diluida, lo que disminuye la influencia irresistible del «yo». En el petrarquismo corriente el peso del «yo» no hace sino ahogar a la amada. Ya objetivizada, no consigue ser más que esto —un *objeto*. La balanza está inclinada hacia el *sujeto* —el poeta— a fin de impedir que el objeto —la amada— cobre una personalidad. Sólo cabe una *persona* en el ciclo petrarquista.

Además, en el *Jardín de Venus* se nota una prontitud —que raramente se manifiesta en el petrarquismo canónico— a desinflar el sujeto masculino (núms. 9, 21, 22, 23, 27, 29, 38, 41, 43). El poeta-protagonista del petrarquismo convencional mantiene una dignidad inflexible, por muy melancólico y abyecto que se encuentre. Ni siquiera el repertorio espeluznante de metáforas masoquistas —las cadenas, las cuerdas, el tormento, la servidumbre— consigue destrozar esta dignidad, ni provocar la sonrisa burlona — lo cual es más sorprendente que lo que hemos admitido hasta este momento. Quizás la *persona* sea demasiado verdadera, demasiado identificable.

Al fin y al cabo la impresión que sacamos del *Jardín de Venus* es que resulta fácil atravesar la frontera entre el petrarquismo y la pornografía. ¿Es por esta razón que la poesía petrarquista se caracteriza por tanta tensión erótica? Por supuesto, como lectores, nuestras expectativas son que la frontera no va a ser atravesada, ya que tanto el texto como nosotros mismos estamos demasiado bien educados para hacerlo o para creerlo. Pero el *Jardín de Venus* sirve para advertirnos oportunamente que el otro lado —la zona

---

[10] Ver, por ejemplo, los numerosos poemas dedicados al asunto de la amada peinándose.

[11] Semejante tergiversación se da en la actitud crítica convencional ante la poesía cancioneril. Ver Keith Whinnom, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981, pp. 9-20.

tabú— está atormentadoramente cercano y alcanzable. Incluso Fernando de Herrera —uno de los petrarquistas españoles más orientados hacia el espíritu— nos muestra este «otro lado» con las sugerentes palabras de la *Elegía III*: «Lo demás qu'entre nos passó, no es dino / Noche, d'oír el austro pressuroso»[12]. Pero, igualmente, se puede atravesar la frontera en dirección opuesta. Así como el petrarquismo lanza una mirada anhelante hacia la pornografía, así pues en el *Jardín de Venus* la sexualidad gráfica se reviste tanto con la terminología del petrarquismo —«Testigos del deleite y gloria mía, / ... Cómo se me mostraba rigurosa! / ... la dulce mi enemiga cautelosa!» (núm. 31)— como con el idealismo, el *misterio* del erotismo:

> Mas cuando el dulce fin viene llegándose,
> la noche se hace día bendiciéndole,
> y la luna se alegra contemplándonos. (núm. 40)

BIBLIOGRAFÍA

Aldana, F. de, *Poesías castellanas completas,* ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

Alzieu, P., Jammes, R., Lissorgues, Y., *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 2ª ed., Barcelona, Grijalbo, 1984.

Dadson, T. J., «Hacia una posible ordenación de los *Sonetos a Juana* de Lope de Vega», en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 143-157.

Herrera, F. de, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.

Iser, W., «The Reading Process: a Phenomenological Approach», *New Literary History*, 3, 1972, pp. 279-99, reproducido en David Lodge, ed., *Modern Criticism and Theory,* London and New York, Longman, 1988.

Paglia, C., *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, London, Penguin Books, 1990.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Rozas, J. M., «Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo del Siglo de Oro», en *Homenajes: Estudios de filología española*, Madrid, 1964.

Ruthven, K. K., *Feminist Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Whinnom, K., *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981.

[12] *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, p. 389.