MANUEL GARCÍA MARTÍN (Ed.)

ESTADO ACTUAL DE LOS ESTUDIOS SOBRE EL SIGLO DE ORO

Ediciones Universidad
Salamanca

ESTADO ACTUAL DE LOS ESTUDIOS SOBRE EL SIGLO DE ORO

ESTADO ACTUAL DE LOS ESTUDIOS SOBRE EL SIGLO DE ORO

Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro

Volumen I

Editadas por

MANUEL GARCÍA MARTÍN
IGNACIO ARELLANO
JAVIER BLASCO
MARC VITSE

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

ACTA SALMANTICENSIA

ESTUDIOS FILOLÓGICOS
252

©
Ediciones Universidad de Salamanca
1.ª edición: marzo 1993
I.S.B.N.: 84-7481-739-0 (O.C.)
I.S.B.N.: 84-7481-740-4 (Vol. I)
Depósito Legal: S. 190-1993

Motivo de la cubierta:
Vigili labore, grabado incluido en los
Proverbios morales y consejos christianos
de Cristóbal Pérez de Herrera,
Madrid, Luis Sánchez, 1618

La edición de esta obra ha contado con la ayuda
económica del Departamento de Literatura
Española de la Universidad de Salamanca

Ediciones Universidad de Salamanca
Apartado 325
E-37080 Salamanca (España)

Impreso en España-Printed in Spain
Imprenta Calatrava, S.Coop.
Polígono «El Montalvo», Calle D
E-37008 Salamanca (España)

Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse
sin permiso escrito de
EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

CEP. Servicio de Bibliotecas

CONGRESO INTERNACIONAL DE HISPANISTAS
DEL SIGLO DE ORO (2º. 1990. Salamanca y Valladolid)

Estado actual de los estudios
sobre el Siglo de Oro : Actas del II Congreso
Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro /
editadas por Manuel García Martín... [et al.].
Salamanca : Universidad, 1993

1. Literatura española–S. XVI-XVII–Historia
y crítica-Congresos y asambleas
I. García Martín, Manuel, ed. lit. II. Título

860.09"15/16"(063)

ÍNDICE

PREÁMBULO 11

I. PLENARIAS

GONZALO SOBEJANO, *Lope de Vega y la Epístola poética* 17
JOSÉ ANTONIO PASCUAL, *La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica* 37
VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, *Barroco: categorías, sistema e historia literaria* 59
LÍA SCHWARTZ LERNER, *Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los* Diálogos *de Bartolomé Leonardo de Argensola* 75
AUGUSTIN REDONDO, *Texto literario y contexto histórico-social: del* Lazarillo *al* Quijote 95
FÉLIX MARTÍNEZ BONATI, *El* Quijote *y el debate hermenéutico* 117
ELÍAS L. RIVERS. *La desconstrucción de la poesía del Siglo de Oro* 131

II. COMUNICACIONES

JAVIER APARICIO MAYDEU, *A propósito de la comedia hagiográfica barroca*. 141
Mª DOLORES DE ASÍS GARROTE, *Los* Studia Humanitatis *y las formas literarias del Renacimiento español* 153
JOSÉ BARROSO Y JOAQUÍN SÁNCHEZ DE BUSTOS, *Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro* 161
BERNARD BENTLEY, *Del autor a los actores: el traslado de una comedia* 179
TATIANA BUBNOVA, *La «malicia malencónica» de Francisco Delicado* 195
CATALINA BUEZO, *El rey y los reyes en la mojiganga dramática* 203
YSLA CAMPBELL, *En tono a la historia de la literatura en Nueva Vizcaya (oralidad, visualización y textos)* 209
FÉLIX CARRASCO, *«Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso»* (Lazarillo, *tratado VII): Puntualizaciones lingüísticas y semióticas* 217
MICHEL CAVILLAC, *San Antonio de Padua y el «Familien Roman» de Mateo Alemán* 225

JOSÉ CEBRIÁN, *Sobre Herrera y Mal Lara con un* «Hércules» *de por medio*.... 233
ANGELINA COSTA, *Un sol eclipsado: la poesía de destierro del Conde de Villamediana* 245
ANNE J. CRUZ, *Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro*..... 255
ANTONIO CRUZ CASADO, *Para la poética de la narrativa de aventuras peregrinas* 261
TREVOR J. DADSON, *La poesía amorosa de los Condes de Salinas y Villamediana: ¿un diálogo subtextual?* 269
E. DEFFIS DE CALVO, *Perspectivas críticas sobre la novela española de peregrinación del Siglo XVII* 279
GONZALO DÍAZ-MIGOYO, *La crónica indígena mexicana: otro aspecto de la «visión de los vencidos»* 285
JOSÉ IGNACIO DÍEZ FERNÁNDEZ, *Aproximación a la transmisión de la poesía de Don Diego Hurtado de Mendoza*..... 289
VÍCTOR DIXON, Los Emblemas morales *de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope* 299
ROSARIO DOMÍNGUEZ LÓPEZ, *Juego o recreación léxico-semántica en la prosa sanjuanista* 307
JUAN EGUILUZ, *La prosa retórica de Fray Luis de Granada* 315
IGNACIO ELIZALDE, *El problema social en dos obras dramáticas de Calderón* 323
JOAN ESTRUCH, *Tras las huellas de las* Soledades: *el «Panteón» de F. M. de Melo* 331
HENRY ETTINGHAUSEN, *Prensa comparada: relaciones hispano-francesas en el siglo XVII* 339
JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ DE CANO, *Don Jerónimo de Barrionuevo, poeta castrado* 347
SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA, Canta sola a Lisi *como cancionero petrarquista* 357
MANUEL FERRER-CHIVITE, *El Almirante Fadrique Enríquez y las versiones de su «Perque»* 365
LOUISE FOTHERGILL-PAYNE, *Ars hª y neohistoricismo: ¿Qué hay de nuevo?*... 375
MARGIT FRENK. *Entre el romance y la letrilla* 379
R. DE LA FUENTE Y F. GUTIÉRREZ, *De la comedia áurea a la zarzuela:* Peribáñez *frente a* La Villana 385
JAUME GARAU, *Justas poéticas en honor de santos en la Mallorca del Siglo de Oro* 395
MIGUEL MARÓN GARCÍA-BERMEJO, *Del ámbito profano al religioso: Estudio de una pieza de negros en un cancionero carmelitano*..... 403
Mª LOURDES GARCÍA-MACHO, *Problemas gráfico-fonéticos en los autógrafos teresianos del* Camino de perfección 413
JOAQUÍN GARCÍA PALACIOS, *La contemplación sanjuanista* 419
VÍCTOR GARCÍA RUIZ, *Cervantes,* Lazarillo *y Lope: en torno al origen del «figurón»*..... 425
AMELIA GARCÍA VALDECASAS, *La tragedia de final feliz: Guillén de Castro* .. 435

JESÚS GÓMEZ GÓMEZ, *Diálogo, texto dramático y teatro (siglo XVI)* 447
Mª JOSÉ GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, *El mito de Troya en las Rimas de Lope* .. 453
GEORGES GÜNTERT, *Pasión, inteligencia y realización artística en* La fuerza de la sangre 461
Mª DEL PILAR HERNÁNDEZ MERCEDES, *El bestiario alegórico en el* Dilucidario del verdadero espíritu *de Jerónimo Gracián de la Madre de Dios* 473
CARMEN HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, *El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega* 481
SONJA HERPOEL, *La endemoniada de Lerma o visión e imaginación* 495
FÉLIX HERRERO, *La oratoria sagrada en el siglo XVII: tradición e innovaciones* ... 501

PREÁMBULO

Compañía de dos, compañía de Dios

Et vocavit duodecim et coepit eos mittere binos

(San Marcos, VI, 7)

De este versículo según don Marcos hace un oscuro amanuense esta curiosa e irreverente glosa:

> *Significase con ello que los Doce de la Nueva Junta Directiva, ya en los inicios de su alta misión apostólica por tierras áureas, oyeron en las cálidas horas de una tarde meseteña una caliginosa Voz que les decía: «Binad, hermanos, binad y fecundizad el campo aurisecular»*[1].

*

Y bina que te bina. A dos binomios –el salmantino-pinciano formado por Manuel García Martín y Javier Blasco, el pamplonés-tolosano constituido por Ignacio Arellano y Marc Vitse– les delegó sus poderes la Junta para que formaran un comité editorial. Y hoy, al cabo de dos años y dos bimestres de mucho binar aquellas dos parejas de frailes-mártires de la edición[2]*, salen a la calle los dos volúmenes de las Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» que, entre el 21 y el 27 de julio de 1990 se celebró en las dos ciudades de Salamanca y Valladolid para mayor provecho y deleite de la congregación de los siglodoristas de ambos mundos.*

Binario fue, en efecto, nuestro II Congreso, reunido merced a la redoblada gentileza de dos grandes Universidades españolas que pusieron a nuestra disposición, a más de muchas cosas, los amenos lugares en su tiempo hollados por Francisco Sánchez y Alonso López. A ellas se dirigieron entonces y se reiteran ahora las más sentidas gracias de

[1] *En apostilla puesta al margen, se lee lo siguiente: «Binar (del latín* binus, *de dos en dos). Dar segunda reja a las tierras y labrarlas después del barbecho. Lat.* Terram iterare. *Significa también hacer la segunda cava en las viñas.// Vale asimismo celebrar un sacerdote dos misas en un mismo día, o sea doblar».*

[2] *De ahí la expresión: «De dos en dos como frailes».*

todos los congresistas, que también quieren renovar su agradecimiento a las demás entidades que nos patrocinaron: la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León que nos acogió en el Castillo de la Mota, el Ministerio de Educación y Ciencia, el Secretariado de Cursos Extraordinarios de la Universidad de Salamanca, los Ayuntamientos de Salamanca y Valladolid, la Diputación de Salamanca, la Caja de Ahorros de Salamanca, las editoriales Castalia y Cátedra...

*Y dobles son estas Actas, en un doble sentido. Las dos veces quinientas páginas de su par de volúmenes suponen, primera y materialmente, la duplicación, con relación al I Congreso de Madrid-Córdoba (1987), de las ponencias leídas y de los textos publicados. Pero, simultáneamente, traducen la duplicidad de su contenido. Ya desapareció de ellas la satisfactoria unidad de las Actas monográficas del Primer Congreso (*La edición de textos, *al cuidado de Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, Londres, Tamesis, 1990, 495 p.). Ya se doblegó el inicial propósito encubierto en las dobleces del rótulo de artificial unicidad que rezaba: «Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: metodologías y aproximaciones críticas». Ya triunfó, gracias a la sabia flexibilidad de los organizadores del Congreso (¡«antes doblar que quebrar»!), una benéfica multiplicidad de temas y enfoques que se refleja en la amplitud y variedad del centenar de textos que se ofrecen ahora a la curiosidad de los estudiosos.*

Ésta, hay que decirlo, no fue secundaria aportación entre las muchas que debemos a nuestro II Congreso. En él se dio un paso decisivo para una nueva orientación de la aún entonces muy joven Asociación Internacional «Siglo de Oro». Allí se impuso, como por tácito y común acuerdo, luego recogido y formalizado por nuestra Junta, la idea de que nuestra Asociación debía ser, ante todo, un lugar de encuentros y confrontación, y nuestros Congresos unas repetidas ocasiones para que se juntasen el mayor número posible de siglodoristas, sin exclusión ni limitación alguna. Así pasó, como espontáneamente, en las enriquecedoras sesiones salmantinas y vallisoletanas de julio de 1990. Así pasará, esta vez con clara conciencia de responder a la demanda general, en Toulouse, en julio de 1993, con las doscientas treinta ponencias anunciadas del III Congreso.

Multiplicidad y variedad, sin embargo, no significan totalidad ni exhaustividad. Basta, para persuadirse de ello, con leer el Índice de estas Actas, que con sus 108 títulos (siete conferencias plenarias y 101 comunicaciones) representa aproximadamente las tres quintas partes del programa inicial. Su lectura deja aparecer una amplia mayoría de estudios dedicados al siglo XVII (las dos terceras partes), con cierto menoscabo de los consagrados a la literatura y civilización de la España de los primeros Austrias. Más precisamente, se notan, al lado del tratamiento privilegiado de los tradicionales centros de interés (el teatro o la poesía del Seiscientos, la prosa del Quinientos...), unos huecos importantes como, por ejemplo, los relativos al teatro del siglo XVI, o bien a la literatura didáctica (desde los libros docentes hasta la oratoria sagrada...) o a la paraliteratura de ambas centurias.

De ahí la inmediata decisión que tomó la Junta Directiva, el viernes 27 de julio de 1990, en su primera reunión del trienio de 1990-1993: la de dedicar las siete conferencias plenarias del III Congreso a los llamados campos «no canónicos». También, para equilibrar lo que de excesiva dispersión pudiera entrañar la total libertad de los temas de las comunicaciones, propuso que se constituyeran «encuentros de investigadores», que a once llegarán en nuestro próximo Congreso.

Quizá salga de ellos lo que yo formulaba como esperanza en el «Preámbulo» de las Actas del I Congreso: o sea, inscrita entre las finalidades de nuestra Asociación, la constitución de equipos de investigación que realicen «obras científicas de carácter general». Unos cuantos indicios favorables se dieron, entre 1990-1993, de que semejante espíritu de colaboración se estaba desarrollando, a nivel nacional e internacional, entre los especialistas en Siglo de Oro. Pero, para que no queden letra muerta estos vivos inicios, será necesario profundizar aún más en nuestro mutuo conocimiento. Y quedo persuadido de que, más allá de nuestros muy espaciados Congresos, sigue siendo el mejor instrumento de intercambio y de contacto el Fichero Informatizado de los Especialistas en Siglo de Oro (FIESO). Se prevé en Toulouse, en julio de 1993, la presentación de la tercera edición de nuestro Anuario áureo *y la de la primera versión informatizada del mismo. Queda que, para reunir y poner al día los datos relativos al millar de siglodoristas que existen hoy día en el mundo, el FIESO pide la urgente, permanente y abnegada participación activa de todos, lo cual, a estas alturas, no pasa de ser mera ilusión...*

*

No quiero, sin embargo, reanudar el plancto *de mi circular de marzo de 1989. A las lágrimas de Heráclito del entonces secretario y tesorero, preferiré la risa de Demócrito del actual presidente. Risa de alegría por ver salir aquellos hermosos tomos de nuestras Actas; risa de amistad y gratitud por poder felicitar a quien fue, con ayuda de la Editorial de la Universidad de Salamanca, el principal artífice y maestro de esta magna obra, Manuel García Martín, quien contó, a su vez, justo es señalarlo, con la eficacísima colaboración de Isabel Hernández González; y risa de felicidad por darle a cada uno de los miembros de la hermandad áurea la oportunidad de calarse los antojos, no sé si binóculos, repitiéndole paródicamente lo que decía cierto monstruo monóculo a su esquiva amada:*

Ese que ves ejército de texto,
ese que miras piélago abundoso,
ese que ves tumulto ya compuesto,
ese que miras golfo artificioso,
ese que ves oceano dispuesto,
ese que miras escuadrón meloso,
y ese que ves de ciencia undoso río,
puede ser tuyo, lector pío[3].

Marc Vitse

[3] *En el ms., se ve una firma casi ilegible: «Por el doctor Márquez de Montalbán», o sea «Marcos de Montauban», ciudad cercana a Toulouse y donde vivió el autor gran parte de su lejana juventud.*

I
PLENARIAS

Lope de Vega y la Epístola poética

Gonzalo Sobejano
Columbia University

La mejor epístola poética: una persona escribe a otra, en verso y en confianza, cómo pasa la vida.

De los tres mayores poetas del siglo XVII –Góngora, Lope, Quevedo– únicamente Lope cultivó, y esto en cantidad y calidad muy notables, la epístola poética en verso, una de las composturas que, en su filiación horaciana sobre todo, venían siendo practicadas a partir del mismo Garcilaso.

Horaciano en tantos aspectos, Góngora no escribió, que sepamos, una sola epístola. Los tercetos de 1609, «Malhaya el que en señores idolatra», a los que Gerardo Diego llamó «epístola moral sin Fabio», no van dirigidos a ninguna persona, sino (en perfecto ejemplo de apóstrofe) a los arroyos de su huerta, a la soledad de su campo cordobés y a la mula preparada ya para conducirle hasta allí desde la mentirosa Corte. Así pues, «epístola moral sin Fabio» y «sin epístola»: sin un Fabio nombrado o pensado no hay epístola posible[1].

El otro gran poeta del siglo, Quevedo, se aproximó al género en su «epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, en su valimiento» (de 1625). Sin embargo, como Christopher Maurer ha observado finamente, en ella «la presencia del destinatario apenas se hace notar», en su primer terceto «la indignación dicta una ruptura con la convención epistolar» de la «captatio benevolentiae», y en fin, no se trata ahí de una misiva amistosa, pues Quevedo «no *tenía* amistad con Olivares»: se trata de un discurso satírico y elegíaco en el que el poeta, con idealista añoranza, evocaba «un mundo de orden»[2]. Otras composiciones en tercetos, del propio Quevedo, son sátiras dirigidas, sí, a destinatarios, pero éstos no funcionan como partícipes del comentario que acerca del mundo y de la vida toda relación epistolar construye, sino como reos de la culpa fustigada: Iñigo es el disciplinan-

[1] Tomo la definición de Gerardo Diego de la referencia que a ella hace Antonio Carreira en su cuidada *Antología poética* de Góngora (Madrid: Castalia, 1987), 152.

[2] Christopher Maurer, «Interpretación de la *Epístola satírica y censoria* de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362 (Julio-Agosto 1980), 93-111; lo citado, en 93, 98 y 111.

te que abusa de la gala, Belisa es la mujer en la pecaminosa condición en que la tiene definida el poeta, unos innombrados amigos son en otra batería de tercetos los cornudos o cornudables, y sólo una de estas sátiras (la que empieza «¿Por qué mi musa descompuesta y bronca / despiertas, Polo, del antiguo sueño...?») adopta una traza epistolar bastante pronunciada para exponer los «riesgos del matrimonio en los ruines casados». Polo es un amigo que en una «carta satírica y pesada» se había quejado del silencio de su corresponsal y estaba tratando de persuadirle al matrimonio, dándole así ocasión a la réplica, tan elocuente que el que escribe teme «hacer ya libro la que es carta»[3]. De otro lado, Quevedo realiza una ingeniosa degradación del género epistolar al dar a varias de sus jácaras forma de mensaje, como en la «Carta de Escarramán a la Méndez», que termina: «Fecha en Sevilla, a los ciento / de este mes que corre ya, / el menor de tus rufianes / y el mayor de los de acá»[4]. Cuestionando el pretendido realismo de los géneros poéticos menores, admite Aurora Egido el rebajamiento carnavalesco de la poesía satírica y burlesca:

> Pero la artificiosidad de la jácara, por citar un ejemplo límite –añade– es tanta como la del soneto más sublime. La ruptura del decoro favoreció (...) la entrada de un vocabulario maldito para los poetas renacentistas: la epístola grave se convierte en carta cruzada entre jaques y coimas; la fábula mitológica en su «desmitificación»[5].

De la afilada inventiva y de la retórica satirizante de un Góngora y de un Quevedo, Lope de Vega no poseía ningún destello. Ni aún bajo su disfraz más desenfadado, como Tomé de Burguillos, condescendió a la burla o a la sátira maliciosas. En cambio, sus epístolas de amistad alcanzan o superan el número de las escritas por sus mejores antecedentes y coetáneos: Hurtado de Mendoza (autor de 13 epístolas), Cetina (16), Juan de la Cueva (18), Bartolomé Leonardo de Argensola (9), Villegas (9) o Esquilache (10). Y no se trata sólo de número, sino de aptitud y de gracia particular.

En una estrofa de la epístola «A Claudio» (mal llamada «égloga») se mostraba Lope orgulloso de la abundante variedad de su trabajo y no olvidaba las epístolas:

> De versos que la música amorosa
> esparce a voces, cuando el dueño esconde,
> de las *Novelas*, donde
> se alternan verso y prosa,
> de *Epístolas* y de obras traducidas
> ni aun los nombres permito que me pidas[6].

El corpus epistolar de Lope de Vega, salvo deficiencia informativa mía, consta de 20 o 21 piezas. Una epístola ovidiana, en el linaje de las «heroídas»: «Alcina a Rugero», en

[3] Francisco de Quevedo, *Obras completas I, Poesía original*, edición de José Manuel Blecua (Barcelona: Planeta, 4ª ed.: febrero de 1974), 147-51 («Deja la procesión, súbete al Paso»), 668-76 («Pues más me quieres cuervo que no cisne»), 676-84 («Que pretendas dos años ser cornudo») y 653-67 («¿Por qué mi musa descompuesta y bronca...?»).

[4] Quevedo, *Obras completas I, ed. cit.*, 1202.

[5] Aurora Egido, «*La hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco», en *Edad de Oro, VI* (Universidad Autónoma de Madrid, 1987), 79-113; lo citado, en 112.

[6] Lope de Vega, *Obras sueltas*, edición facsímil de Antonio Pérez Gómez (Cieza, 1968, fol. 9 A. Retocada la puntuación).

Rimas, 1604 («La más leal mujer de las mujeres / escribe al más ingrato de los hombres. / A ti, Rugero, escribe, que tú eres»)[7]. Otra carta de amor, del caballero Jacinto a su amada Lucinda, con motivo de la ausentación de aquél de Sevilla para venir a la Corte, en *El peregrino en su patria*, 1604: «Serrana hermosa, que de nieve helada...» («Hoy, que a estos montes y a la muerte llego, / donde vine sin ti, sin alma y vida,/ te escribo, de llorar cansado y ciego»). No es ésta una epístola arcaizante, como la de Alcina a Rugero, sino actualista, y henchida de emoción personal y de vivida historia. Ni el seudónimo femenil ni las metáforas hermoseantes ahogan el recuerdo: sólo le distancian o depuran:

De tropel acudieron las memorias,
los asientos, los gustos, los favores,
que a veces los lugares son historias ...

No habrá cosa jamás en la ribera
en que no te contemplen estos ojos,
mientras ausente de los tuyos muera;

en el jazmín tus cándidos despojos,
en la rosa encarnada tus mejillas,
tu bella boca en los claveles rojos;

tu olor en las retamas amarillas ...[8]

En la misma edición de *Rimas*, 1604, publicó Lope de Vega su primera epístola horaciana: «Al Contador Gaspar de Barrionuevo». En ella comunicaba el poeta a aquel amigo, ausente en la mar, noticias y juicios acerca de la poesía en España, le informaba de sus presentes labores literarias y le confiaba reflexiones morales contra la envidiosa murmuración y en favor del silencio y de la paciencia; todo ello, entre una invocación y una despedida. Invocación:

Gaspar, ni imaginéis que con dos cartas
habéis cumplido con dos mil deseos
destas vuestras solícitas y Martas.

Despedida:

Mariana y Angelilla mil mañanas
se acuerdan de Hametillo, que a la tienda
las llevaba por chochos y avellanas;
y Lucinda os suplica no se venda
sin que primero le aviséis del precio.
Quedáos con Dios, Gaspar, y no os ofenda
este discurso tan prolijo y necio.

[7] LOPE DE VEGA, *Obras poéticas I*, edición, introducción y notas de JOSÉ MANUEL BLECUA, (Barcelona: Planeta, 1969 [2ª ed., febrero de 1974]), 194. En adelante, las referencias son a esta edición (*OP*).

[8] LOPE DE VEGA, *El peregrino en su patria*, edición de JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE (Madrid: Castalia, 1973), 266 y 269.

La invocación y la despedida suscitan un efecto cordialmente familiar, sustentado en un estilo doméstico. Expresiones llanas: «Y ¿a quién no causa, ¡oh Contador!, espanto / que haya en vuestra galera pulga o chinche / que cuente la batalla de Lepanto?». Neologismos improvisados: «perlifican», «alcarchofan», «boquituertos». Una referencia intercalada a cierta escena del relato picaresco actualizado por esas fechas gracias a la publicación del *Guzmán de Alfarache*: «Acuérdome que escribe Lazarillo / (que en tal carta están bien tales autores) / que su madre, advertid, parió un negrillo»[9]. Y un aparente desorden temático, inclinado a la divagación: contraste entre el mar y la tierra, los poetas de hoy, libros en preparación, comedias que se le van a Lope de las manos, sátiras que contra él circulan. En el marco, pues, de una ocasional ausencia amistosa, el asunto primordial de la más temprana epístola al modo de Horacio, es la literatura.

En la edición de *Rimas*, 1609, se incluye el «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», que, no en tercetos (como los casos anteriores), sino en verso suelto apoyado acá y allá sobre pareados, constituye un «discurso» (Rico Verdú) dirigido a unos académicos en el cual se resume una poética en forma análoga a la epístola «Ad Pisones»[10].

En *Rimas sacras* (1614) recogía Lope una sola epístola («Respuesta al Señor Don Sancho de Avila, Obispo de Jaén, habiéndole enviado su libro *De la veneración de las reliquias*») *escrita en 1612 como epítome de la obra recibida y como panegírico de su autor*[11].

Y ya no volverá Lope a publicar epístolas hasta 1621, en *La Filomena*, y 1624, en *La Circe*: allí ocho, aquí seis, las cuales, con las anteriores y dejando a un lado el «Arte nuevo», suman 18. A estas 18 misivas en tercetos hay que agregar la estampada en *Laurel de Apolo* (1630) «A Don Micael de Solís Ovando, embajador de Malta», de hacia 1628, también en tercetos, y la epístola «A Claudio», en liras de seis versos, de enero de 1632 probablemente, publicada suelta, y después recogida en el libro póstumo *La Vega del Parnaso* (1637)[12]. «Ovando» es una epístola encomiástica bastante convencional. «Claudio», al contrario, la más genuina, vehemente y compleja que brotó de la pluma de Lope: en ella se mezclan, al decir de Juan Manuel Rozas, que la ha estudiado a fondo,

> dos series literarias que el Renacimiento fundió desde el concepto de *sermo horaciano*: la epístola de crítica literaria, no exenta de diatriba y, por tanto, de sátira elevada, y la epístola amistosa, que se hace discurso moral y vivencial[13].

Por último. En su *Poesía selecta* de Lope (1984), Antonio Carreño considera «la epístola 'A Juan de Piña' un valioso documento literario: una sátira contra varios poetas y estilos»[14]. En su «Poética de la poética de Lope» (1990), Mary M. Gaylord alude a

[9] *OP*, 229-242. Desde aquí hasta la llamada a la nota 39, el texto de esta conferencia reproduce, con retoque, adiciones y alguna supresión, el de mi artículo «Confianza y literatura: las epístolas poéticas de Lope de Vega», *Insula*, 520 (Abril 1990), 17-20.

[10] José Rico Verdú, «La epistolografía y el *Arte nuevo de hacer comedias*», *Anuario de Letras*, México, XIX (1981), 133-162.

[11] *OP*, 504-514.

[12] La epístola a Ovando puede leerse en el volumen 38 de la *Biblioteca de Autores Españoles*, 397-400, donde también se recoge la dedicada a Claudio.

[13] Juan Manuel Rozas, «El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter* (Madrid: Cátedra, 1983), II, 465-484; lo citado, en 470.

[14] Lope de Vega, *Poesía Selecta*, edición de Antonio Carreño (Madrid: Cátedra, 1984), 314 y 369.

«una epístola a Juan de Piña», aunque la forma de esta composición en silva métrica hizo que, al publicarse en *Obras sueltas* IV, se la denominara «canción»[15]. En este conciso mensaje de rechazo («En justa de poetas / ¿jüez queréis hacerme?/ Ingrato sois a amor de tantos años») faltan la invocación inicial (sólo muy avanzado el texto se lee: «Líbreme Apolo, Piña, de juzgarlos») y la despedida; lo que no falta es el desahogo satírico.

Sean 20 o 21 las epístolas numerables en la producción de Lope, es indudable su fecundidad en este género, en el cual creo halló uno de los moldes más propicios a la expresión de su persona, su historia, su destino. Así lo confirma el hecho de que la mayoría de las epístolas pertenezcan a la época de fructificación malograda y de penúltimas y últimas recapitulaciones, cuando, por arriba ya de los 60 años de su edad, más necesitado se sentía de la confianza amistosa y del apoyo comprensivo.

En *La Filomena*, después del poema mitológico y apologético así titulado, una novela a Marcia Leonarda y otros dos poemas (descriptivo uno, mitológico el otro), el autor recoge, según advierte en el prólogo, «algunas *Epístolas* familiares y otras diversas *Rimas*». Las epístolas son diez. Pero la sexta es de «Amarilis a Belardo» (compuesta en estancias y que ha sido bellamente estudiada ahora por Georgina Sabat de Rivers)[16] y la décima es de «Baltasar Elisio de Medinilla a Lope de Vega Carpio», colocada allí en son de homenaje:

> Puse esta epístola de Elisio antes de la elegía a su muerte, para que quien no hubiere visto su libro de la Concepción conozca su ingenio y sus virtudes, y se lastime de que en tan tiemos años, tan desgraciadamente y con tanta inocencia, le quitasen la vida[17].

Así es que las epístolas del propio Lope se reducen a ocho.

En *La Circe*, tras el poema de este título, después de otros dos más breves y de tres novelas más a Marcia, recoge Lope nueve epístolas. Pero la séptima es un discurso en prosa en defensa de la claridad castellana frente a los gongoristas; la octava consta de doce líneas en prosa para acompañar la traducción de cuatro salmos de David «contra enemigos, murmuradores y testigos falsos», a continuación figuran 41 sonetos, casi todos morales; y el último texto, aunque subtitulado «Epístola nona», comenta en prosa explicativa el soneto neoplatónico de Lope «La calidad elementar resiste», publicado ya al final de Filomena e incluido antes (1613) en la comedia *La dama boba*. Resulta, así, que las epístolas de Lope mismo sólo son seis.

Una serie de ocho epístolas (en *Filomena*) y otra serie de seis (en *Circe*) publicó Lope, por tanto, en 1621 y 1624, años entre los cuales llegaba el poeta a sexagenario y –sacerdote desde 1614– asistía al cambio de rey y de valido (Felipe IV y Olivares) mientras le preocupaban realidades muy determinadas: la envidia de sus detractores en los géneros dramático y épico (en 1617 se había publicado la *Spongia*), el auge de la lírica culta y difícil de Góngora y sus secuaces frente a la lírica llana y clara encarnada en él

[15] MARY M. GAYLORD «Poética de la poética de Lope», *Insula*, 520 (Abril 1990), 32.

[16] En dos artículos: «Amarilis's Verse Epistle and her Love for Lope: Seeing and Hearing», *Studies in Honor of Elias Rivers*, edited by BRUNO M. DAMIANI and RUTH EL SAFFAR (Potomac, Md: Scripta Humanistica, 1989) 152-168, y «Amarilis: Innovadora peruana de la epístola horaciana», estudio próximo a aparecer en *Hispanic Review* y que conozco gracias a la amabilidad de su autora.

[17] *OP*, 857.

mismo; su amorosa convivencia fecunda con la malcasada Marta de Nevares (Marcia Leonarda); su vana aspiración al cargo de cronista real (salir de la escasez, sentirse recompensado), y su servidumbre a un mecenas veleidoso y a la producción de más y más comedias para los corrales. Estas y otras circunstancias de la vida de Lope asoman a través de las catorce epístolas mentadas. Si en casi todas se advierte la tendencia al elogio interesado, la pesquisa de favor, la urgencia de defenderse y el afán de granjearse admiradores, también se ve aflorar, en los rápidos surcos de muchos de sus tercetos, emociones morales hermosas: la benevolencia, la gratitud, la tolerancia, el buen recuerdo, la admiración al sabio y al artista, la arraigada amistad, el amor acendrado, la esperanza, la confianza, el resignado apartamiento. Por debajo del juego que, como cualquier obra de arte ha de ser, la epístola poética «familiar» puede funcionar como un medio de protección (defenderse) y de pretensión (aspirar al favor), pero significa también un modo de comunicación amistosa y de confesión para el propio descanso.

Si a algún curioso se le hubiera ocurrido la idea de reunir en un pequeño libro las epístolas en verso de Lope de Vega, el resultado hubiera sido grato y útil. A nadie se le ocurrió hacer con esas epístolas de Lope lo que Rodriguez Moñino hizo con las de Francisco de Aldana en 1948 y lo que cuatro años antes hizo Pere Bohigas con las de Diego Hurtado de Mendoza[18].

No existe tampoco una colección, o siquiera antología, de nuestra poesía epistolar, algo comparable a la *Poesía elegíaca española* seleccionada por Bruce Wardropper en 1967. Así es que leer al Lope de las cartas en verso sólo es posible hoy día recurriendo a la vieja Biblioteca de Autores Españoles (volumen 38) o a la edición de *Obras poéticas* hecha por José Manuel Blecua en 1969[19].

Los textos de las epístolas de Lope de Vega ofrecen todavía bastantes problemas: frases oscuras, alusiones no descifradas, puntuaciones dudosas. Otro problema es la datación (hasta donde pueda precisarse) en relación con el orden (sin duda no cronológico) en que el autor las dispuso dentro de *La Filomena* y de *La Circe*. Baste recordar que la epístola a «Quijada» (la última escrita, mientras se imprimía *La Filomena*, según consta por una carta en prosa enviada al mismo destinatario en mayo de 1621) ocupa el cuarto lugar en la serie de ocho epístolas «originales» incorporadas a tal volumen[20]. Por lo que

[18] Aludo al *Epistolario poético completo de Francisco de Aldana* (Badajoz, 1948), editado por ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, y a DIEGO HURTADO DE MENDOZA, *Epístolas y otras poesías*, prólogo de PERE BOHIGAS (Barcelona: Montaner y Simón, 1944).

[19] Cayetano Rosell, compilador del aludido volumen 38 (*Obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega de Carpio*, Madrid, Rivadeneyra, 1878) incluía entre las *epístolas* tres breves piezas en tercetos –«A un avaro», «A un glotón» y «A un privado»– que no son sino exhortaciones satírico-morales, procedentes de *Poesías varias*; y reproducía las seis epístolas de *La Circe* (1624) antes que siete de las ocho epístolas de *La Filomena* (1621), insertando entre «Tosantos» y «Bonet» (de *Circe*) la epístola a «Lemos» (situada en *Filomena* entre «Quijada» y «Amarilis»), sin explicar el porqué este desorden, incrementado por el hecho de poner al final de la sección la epístola a «Barrionuevo» (de 1604) y la mal llamada «Egloga a Claudio» (1632), o sea la más temprana y la más tardía de las epístolas de Lope en injustificable contigüidad.

[20] Un día entre el 12 y el 16 de mayo de 1621, desde Madrid, mientras se imprimía *La Filomena*, Lope escribe a Diego Félix de Quijada, en Sevilla, una carta en prosa en cuya despedida leemos: «Dios guarde a v. m. otra vez . Bueno está el gusto, cuando no se quiere ir. Una carta en verso escribí a v. m.; estoy tan poltrón que, por no trasladarla, va en el libro» (LOPE DE VEGA, *Cartas completas*, edición de

puedo juzgar, y aparte algunos artículos dedicados a la Amarilis indiana (entre los cuales descuellan dos últimos de Georgina Sabat), el único estudio consagrado a *una* de estas composiciones es el de Juan Millé y Giménez: «La epístola de Lope de Vega al Doctor Gregorio de Angulo» (1935)[21]. Se esforzaba este gongorista por demostrar que dicha epístola se escribió en 1608, y proponía de paso que la dirigida a «Lemos» era anterior: de 1607. Aunque puedan sorprender fechas tan tempranas en colecciones donde casi todo lo incluido es de hechura reciente, las dataciones propuestas parecen aceptables, y si, hasta que no haya prueba en contra, las admitimos, la más antigua epístola de *La Filomena* sería «Lemos» (en 5º lugar dentro de ese libro) y en seguida «Angulo» (en 2º lugar). Por circunstancias que sería prolijo y tedioso pormenorizar aquí, la trayectoria cronológica más probable, contrastada con la ordinal en cada caso, sería: «Arguijo», 1611 (9ª), «Elisio», 1617 (3ª), «Cueva», 1620 (1ª), «Amarilis», 1620 (7ª), «Rioja», 1620-21, (8ª) y «Quijada», 1621 (4ª). En el orden de inserción puede observarse este desfile de temas principales: la murmuración envidiosa, la Corte, el retiro al campo, el amor, elogio del noble protector de las Letras, autobiografía, alabanza de casi todos los poetas vivos, y más y más elogios para todos. En tan aparente desorden, el proceso imaginable empezaría con la inquietud de alguien que se siente acosado por la envidia; recorrería luego tres asuntos cardinales (el apartamiento, el amor que ansía la sublimación, el agradecimiento al mecenas) y desembocaría en la afirmación del propio valer y en unos encomios generales orientados a conquistar la simpatía de todo el mundo. Un movimiento, pues, que arranca de cierta susceptibilidad vulnerable y que persigue la aceptación, el reconocimiento, la seguridad.

Por lo que hace a las seis epístolas de *La Circe*, la serie cronológica, contrastada de nuevo con la ordenación dentro del libro, sería (renunciando otra vez a detallar) la siguiente: «Hurtado», 1621 (1ª), «Herrera», 1621 (4ª), «Bonet» ¿1621? (3ª), «Tosantos», 1622-23 (2ª), «Porras», 1623 (5ª) y «Vander Hamen», 1623 (6ª). En la ordenación adoptada podríamos marcar estos temas sucesivos: la pretensión política (hacia el rey y el valido), la autobiografía (Marcela monja y Félix mílite, hijos ambos de Lope), la literatura epistolar en sí (metapoesía), la pretensión política otra vez (declarar méritos para cronista real), de nuevo la autobiografía (paso del matrimonio al sacerdocio) y el rechazo de la envidia. El proceso partiría, según esto, de la pretensión a un favor de signo oficial; tomaría un sendero de verificación autobiográfica del destino personal aún importante, y llegaría de momento a un temple anímico más bien desilusionado y resuelto siempre a condenar la envidia. Es decir: la necesidad de favor precede a una situación de incipiente desengaño en la que se asigna a la envidia el papel de gran culpable.

Cabe desde luego pensar que la secuencia no-cronológica obedezca en ambos libros al azar de la «miscelánea». Pero aunque estos libros no ofrezcan la estructura secuencial de los cancioneros ni deban estimarse en rigor como «macrotextos»[22], la distribución de los textos descubre en los dos una misma pauta: primero, los poemas mitológicos de ma-

ANGEL ROSENBLAT, Buenos Aires: Emecé, 1948, II, 101). La aludida carta en verso es la epístola «A Don Diego Félix Quijada y Riquelme», recogida en *La Filomena,con otras diversas rimas, prosas y versos de Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1621), cuya «suma de la tasa» es del 19 de julio de ese año.

21 En *Bulletin Hispanique*, XXXVII, I (Janvier-Mars, 1935), 158-188.

22 Define el macrotexto MARIA CORTI en *Principi della communicazione letteraria* (Milano: Bompiani, 1976), 145-147.

yor empeño; luego, las novelas, que introducen ya un modo de exposición casi epistolar (novelas escritas para Marcia y comentadas familiarmente para ella), y en fin las epístolas, todas ellas inspiradas por la confianza amistosa y casi todas preocupadas con la literatura (estado de la poesía, anticulteranismo, los buenos poetas, producción literaria de Lope, el estilo epistolar, los clásicos preferidos, el amor a la escritura).

En *Horacio en España* (1883) el joven Menéndez Pelayo escribía acerca de las epístolas a que me refiero:

> La imitación horaciana no pasa del género, pues en lo demás procede Lope con independencia absoluta. Tienen todas estas composiciones un carácter personal e íntimo, encierran datos preciosos para la vida del autor y la historia literaria de su siglo, aluden siempre a sucesos contemporáneos, y son, por tal concepto, muy importantes. Escritas, en su mayor número, sin afectación y con abandono, dan materia de agradable lectura y motivo a curiosas indagaciones. No es menor su mérito poético; asombra la fluidez y generosa abundancia con que salían de la pluma de Lope los tercetos. Fáltanle la doctrina y el severo magisterio de los Argensolas y de Fernandez de Andrada; fáltanle vigor cuando reprende y gravedad cuando aconseja; pero ¿quién le iguala cuando narra o describe, siguiendo los impulsos de su genialidad y el caprichoso vuelo de su pluma? Apenas hay cosa más tierna en castellano que la epístola en que refiere la profesión religiosa de su hija Marcela (...) ¡Con qué gracia satiriza el culteranismo, siempre que le viene a mano ! ¿Quién no recuerda las amenas narraciones biográficas de la égloga a Claudio y de la epístola *A Amarilis indiana*? (...) En la epístola a Fr. Plácido de Tosantos razona sobre estética y trata del modo de escribir la historia. En *El Jardín*, dirigido a Rioja, hace discreta enumeracion y elogio en breves frases de muchos escritores sus contemporáneos. Escribiendo al contador Gaspar de Barrionuevo, quéjase de sus émulos, y de los malos impresores que confundían y estragaban sus comedias. Lástima que alguna de estas cartas, como la enderezada al conde de Lemos, sean memoriales poco disfrazados y repugnantes adulaciones. No escribía así Bartolomé Leonardo[23].

Casi todo era justo en estas líneas. A aquello que parece menos justo podría replicarse: Lope nunca se propuso aleccionar como severo maestro; a reprender y a aconsejar prefería confesarse, lamentarse, defenderse; su sátira anticulterana no descubre demasiada clarividencia; y, con todo y la horaciana lima del templado aragonés, mejor es un Lope de Vega que un Rector de Villahermosa. Cuando éste retrata al prudente que, retirado de la Corte: «Allí en graves historias o en la idea / que forman una y otra monarquía, / por la espaciosa antiguedad pasea», o le hace cantar las delicias del beber:

> Mas ya música mano en torno mueve
> el frasco, y a compás me lo evapora,
> y me lo hiela en término más breve.
> ¿Qué vihuela gentil, qué arpa sonora,
> qué cítara de blanda pluma herida
> rinde el son que mi alegre cantimplora?[24]

[23] MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, edición de ENRIQUE SÁNCHEZ REYES (Santander: Aldus, 1951), tomo VI (Horacio), 349.

[24] BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, edición de JOSÉ MANUEL BLECUA (Madrid: Espasa-Calpe, 1974), I, 80 y 86 (epístola «A Don Fernando de Borja, Virrey de Aragón», versos 241-43 y 439-44).

no hace sino pulsar otra vez –con exquisita corrección, desde luego– las cuerdas del Horacio más ecuánime. Nada nuevo hay en ello: todo sigue siendo refinadamente latino. Por el contrario, algo nuevo se está produciendo en la sensibilidad poética de aquel siglo, algo comparable al aguador de Veláquez o a los niños de Murillo compartiendo unos racimos de uvas –un ensanche de la poesía hacia más vida y más verdad– cuando Lope refiere a un amigo cómo va pasando su triste vida desde la pérdida de su hijo y de su mujer hasta su nuevo oficio de sacerdote, y recordando al niño malogrado, a quien tanto amaba, evoca dentro de la casa a Carlillos, delicia del padre, siempre ocupado en escribir, y de la madre, que preparaba el almuerzo:

> Llamábanme a comer; tal vez decía
> que me dejasen, con algún despecho:
> así el estudio vence, así porfía.
>
> Pero de flores y de perlas hecho
> entraba Carlos a llamarme, y daba
> luz a mis ojos, brazos a mi pecho[25].

Sólo por hallar en la unidad melódica de ese verso («luz a mis ojos, brazos a mi pecho») tan contrastada y ligada emoción de invalidez y de añorado aliento, merece la pena releer a este Lope epistolar, capaz también de reflexionar sobre su arrebatada juventud, comparando a aquel mozo embriagado de vida con el navegante que «entre jarcias y velas voladoras / miró las olas, pero no las horas» y de declararle a Claudio:

> Voy por la senda del morir más clara,
> y de toda esperanza me retiro,
> que solo atiendo y miro
> adonde todo pára:
> pues nunca he visto que después viviese
> quien no murió primero que muriese[26].

De los dos tipos discernidos por E. P. Morris en las epístolas de Horacio, la «filosófica» (próxima al discurso) y la «familiar» (que simula el diseño de una carta de amigo a amigo), Lope de Vega prefiere el segundo[27]. Según mostró Elias Rivers en 1954, Boscán y Hurtado de Mendoza adoptaron el primero, más discursivo y doctrinal, que habría de culminar en la epístola moral «A Fabio», quedando sin apenas sobrevivencia el experimento «familiar» de Garcilaso en su preciosa epístola «A Boscán» (verso suelto, amistad más concretamente dada a sentir que especulada en sentencias, brevedad, sencillez, unidad, concentración, toques satíricos en algunos momentos)[28]. Pero, como notó muy bien Claudio Guillén en otro estudio memorable, Lope de Vega fue el más consciente autor de epístolas en verso que, aun siguiendo la pauta triunfante (tercetos, reflexión, moderación

25 *OP*, 1238 (epístola «Al Doctor Matías de Porras», de *La Circe*, versos 100-105).

26 «A Claudio», *ed. cit.*, folios 3B; y 4A/B.

27 E. P. Morris, «The Form of the Epistle in Horace», *Yale Classical Studies*, II (1931), 81-114.

28 Elias L. Rivers, «The Horatian Epistle and Its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, XXII, 3 (1954), 175-194.

verbal, *aurea mediocritas*, polo epistolar de la amistad) con más gracia se aproximó al ejemplo garcilasiano (y yo diría también al ejemplo de Hurtado de Mendoza y al de un Vicente Espinel) sirviéndose con frecuencia del estilo humilde de las sátiras de Horacio «en que abundan los objetos modestos o cotidianos, los detalles cómicos, los nombres propios y alusiones a personas o circunstancias históricas, los neologismos y, en general, el vocabulario opulento»[29].

En las epístolas generalmente familiares de Lope aparece a menudo, claro es, el pensamiento trascendente, y hay algunas («Elisio» y «Arguijo» en *La Filomena*, «Bonet» y «Vander Hamen» en *La Circe*) que adoptan la reflexión moral en prolongados pasajes («Arguijo» y «Vander Hamen», por cierto, ocupan el último lugar en cada serie). Sin embargo, lo que distingue mejor a este Lope epistolar es su adhesión al mensaje más personal-familar que filosófico-moral. Hubo de ver Lope en este género un molde óptimo para expresar algo que siempre necesitó, y más que nunca al sentirse atacado: la confianza en amigos capaces de comprenderle y quererle.

Habla en estas epístolas el amigo al amigo (en el caso de Amarilis a una amiga potencial), pero la voz del hablante configura al sujeto en aspectos protagónicos que cambian. A «Cueva», jurisconsulto (y comediógrafo discreto), se dirige, en *La Filomena* , el autor envidiado ; a «Angulo», regidor de Toledo (y discreto poeta), el vecino de la Corte que no quiere pretender ni servir; a «Elisio» (poeta toledano), el cortesano ansioso de retiro en los campos; a «Quijada» (poeta de Sevilla), el enamorado de una mujer y del más alto amor; a «Lemos», presidente de Indias (y mecenas y poeta), el antiguo criado que apenas se atreve a pedir; a «Amarilis» (devota lectora de Lope y poeta en ciernes) el relator de su vida y fama; a «Rioja» (poeta y sabio), el panegirista de todos los poetas y hombres doctos; a «Arguijo», veinticuatro de Sevilla (y poeta), el contemplador del tiempo y encomiasta de más y más vates.

El amigo que, en *La Circe*, publica nuevas epístolas se perfila como ensalzador del nuevo monarca y de su valido (y como pretendiente) en la que envía a «Antonio Hurtado de Mendoza», secretario de Su Majestad (y poeta); como teorizante del amor platónico y entendido en materia de historia en la carta a «Tosantos», obispo, del Consejo de Su Majestad (y orador sacro); como epistológrafo y agudo paradojista en la dedicada a «Bonet», secretario de Su Majestad (eficaz educador también); como padre muy tierno y poeta muy consciente de sus ideales en la epístola a «Herrera Maldonado» (sacerdote y buen traductor literario); como padre de familia primero y sacerdote luego en la dirigida a «Porras» (profesor de Medicina); y como enemigo de los envidiosos y amigo de sus amigos en la epístola a «Vander Hamen» (humanista, teólogo, historiador).

Según recuerda oportunamente Antonio Prieto, el género epistolar prospera en relaciones o círculos de poetas, humanistas sabios que comparten unos mismos afanes. Los destinatarios de Lope son, sin excepción, escritores, literatos, y muchos de ellos (en la serie segunda sobre todo) personas bien situadas, próximas al poder. Pero del carácter mayormente familiar de estas cartas dan testimonio, entre otras cosas, las frecuentes alusiones a circunstancias que, consabidas por el narrador y el narratario, quedan en la

[29] CLAUDIO GUILLÉN, «Sátira y poética en Garcilaso», en *Homenaje a Casalduero*, ed. de Rizel P. Sigele y Gonzalo Sobejano (Madrid: Gredos, 1972), 209-233; lo citado, en 227.

penumbra para los lectores, los cuales asistimos, como si fuésemos testigos ocultos, a la «monodia epistolar»[30].

Las finalidades primarias del Lope de estos años no consisten en mandarle al amigo noticias de la Corte, expresarle la propia nostalgia de una vida más pacífica, ni tampoco en cantar las glorias pasadas y futuras de la patria. Son otras: contemplando el ayer, recordar públicamente –tras el velo de lo privado– sus emociones familiares y sus logros literarios; mirando al hoy, condenar a los que le envidian o menosprecian, ganar amigos y justificar su humano amor como acceso al amor divino; previendo el mañana, solicitar favor o quejarse de no haberlo alcanzado. Entre estos asuntos primordiales (vida de hombre y de escritor, enemistad/amistad, búsqueda de favor) campea el orgullo del artista que quiere hacer presente lo mucho que la poesía española le debe y que se complace en su nombradía y contrasta sus muchos méritos con su escaso medro. Caben también dentro de este tema literario las reflexiones metapoéticas sobre el género epistolar. A Arguijo le explica: «Las cartas ya sabéis que son centones, / capítulos de cosas diferentes, / donde apenas se engarzan las razones»[31]. Y a Juan Pablo Monet:

> Las cartas, cuando son extravagantes,
> ya sabéis los estilos que padecen,
> y más con la licencia en consonantes.
>
> Aquí las oraciones no merecen
> la diferencia que al ingenio avisa
> y las artes científicas ofrecen.
>
> Aquí no hay que tomar despacio o prisa
> la perpetua que llama la Retórica,
> o la que la Dialética concisa.
>
> Tal vez es literal, tal metafórica
> tal vez de la teórica hace prática,
> y tal vez de la prática, teórica.
>
> Tal vez no se levanta de gramática,
> y tal vez se despeña a ser teológica,
> ya es lumbre fija, ya es estrella errática.
>
> Tal vez, usando términos de lógica,
> el ingenio se rompe en un peñasco,
> tal vez en una fábula astrológica.
>
> Mas dejando estos versos a Cairasco
> y hablando del hablar (...)[32]

[30] JEAN ROUSSET, «La monodie épistolaire: Crébillon fils», *Études litteraires*, Québec, I, n. 2 (1968), 167-174.

[31] *OP*, 850 (epístola «A Don Juan de Arguijo», de *La Filomena*, versos 253-58).

[32] *OP*, 1214-15 (epístola «A Juan Pablo Bonet», de *La Circe*, versos 76-95).

Como estudió Claudio Guillén en su «Sátira y poética en Garcilaso» (1972), las fronteras entre especies heredadas de la antigua Roma a través de la Italia renacentista no estaban en tiempos de Salicio bien delimitadas aún, y la elegía, la sátira, la epístola, más que poseer, buscaban sus formas. Estrechos eran los nexos entre la sátira y la epístola horaciana: los vínculos entre el «sermo» conversacional satírico y la suelta emisión epistolar. En su «Elegía II» (a Boscán), Garcilaso había refrenado cierta crítica alusión a los interesados en procurarse hacienda y a los sólo en apariencia desinteresados, con estos versos: «Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?, / que a sátira me voy mi paso a paso, / y aquesta que os escribo es elegía». Lope, en su epístola a Vander Hamen, deteniendo una momentánea disgresión crítica contra ciertos «versistas cimarrones», tan ignorantes como presumidos, comenta:

> Pero advertid que dijo Garcilaso:
> «Aquesta que os escribo es elegía,
> y a sátira me voy mi paso a paso».
>
> No lo penséis así; que no querría
> que nadie presumiese mal respeto
> a la divina cándida poesía[33].

Con estas y otras consideraciones metapoéticas (por ejemplo, las encauzadas a hacer tolerables en una carta apólogos inverosímiles o historietas recordadas al azar; a justificar la espontaneidad –«amor me da palabras de improviso», «os he de hablar (...) /con libertad y natural impulso»– o a «aristotelizar epistolando», es decir, perderse a veces en especulaciones filosóficas[34], podría perfilarse la poética de Lope como autor de epístolas en verso. El estatuto del género vendría definido en la mente de Lope por los siguientes rasgos: la variedad de asuntos, la débil conexión entre ellos, la libertad de estilos, la no sujeción a un solo tipo narrativo o argumentativo, el cambio de la expresión literal a la metafórica y de la teórica a la práctica, la admisión del estilo bajo y del mediano y del elevado, la mezcla de razonamiento y fábula.

Sean dos ejemplos: la epístola a «Quijada», de 1621 (*La Filomena*) y la epístola a «Porras», de 1623 (*La Circe*), aquélla más cortesana y ésta más «autobiográfica», aunque ambas tienen de lo uno y de lo otro[35].

Todas las epístolas de Lope, en estos libros, son cadenas de tercetos cuya extensión media cubre unos trescientos versos. La más larga, «Rioja» (o sea, «El Jardín de Lope de Vega», catálogo epideíctico que preludia el *Laurel de Apolo*) llega a 520 versos, y la más corta, «Cueva», tiene sólo 232 (la epístola moral «A Fabio» contaba 205). En «Quijada» los versos suman 295, en «Porras» 328.

Por muy errática que sea una epístola, siempre comienza con una invocación al corresponsal y termina con una despedida. Lo que no tiene es un centro: entre el principio y

[33] CLAUDIO GUILLÉN, *art. cit.*, 211-212.

[34] *OP*, 791 («Al Excelentísimo Señor Conde de Lemos» versos 21 y 44-45) y 842 («A Don Juan de Arguijo», verso 35).

[35] *OP*, 779-790 («A Don Diego Félix Quijada y Riquelme») y 1234-1245 («Al Doctor Matías de Porras, Corregidor y Justicia Mayor de la provincia de Canta en el Pirú»).

el final hay «cosas diferentes» que en el caso de Lope se suceden sin otro norte que el propio divagar como forma de una confianza descansada.

En «Quijada» el vocativo introductorio aparece de inmediato: «Amor me manda que mi vida os cuente, / don Diego amigo». No menos perfilado es el adiós:

> Que es justo que yo os pague el mismo censo
> que los pequeños ríos a los mares;
> cosa, Félix que ya prevengo y pienso:
> así se rinda al Betis Manzanares.

Entre ambos extremos, el discurso epistolar «A Don Diego Félix» se produce de la siguiente manera: Ante todo, la disculpa por no haber escrito más al amigo a causa de andar atareado en abastecer a los «corrales de comedias». Este asunto, las comedias, envuelve a emisor y receptor en el tema *literatura*: traductores presuntuosos, historiadores «bellos», y una alabanza de Herrera y de Garcilaso enderezada contra cierto «poeta Minotauro» (un imitador de Góngora). Sigue la *Memoria de la juventud* perdida (poesía de amores) y del luto actual. Lo cual se dibuja en contraste con *los presumidos* de hoy, que se visten al modo sarraceno (breve *anécdota* de un portugués que cedía a su paje otra cuenta del rosario). El contraste lleva al poeta a preguntarse por la razón de *dos problemas:* por qué, cuando se nombra a alguien, éste comparece en seguida (el viejo tópico del «lupus in fabula»), y por qué quien no ve la viga en su propio ojo ve la paja en el ajeno (antiguo tópico también). Si aquél es problema irresoluble, éste tiene una íntima causa: el vicioso no quiere reconocer el vicio que en secreto le ofende (como ilustración de esta verdad, el *cuento* del jorobado de espaldas metido a sastre para disimular la segunda corcova que Júpiter le infligió por haber dado en ser galán). Transición: si ese jorobado era ciego para sí, nadie puede desconocer lo excelente en vos, «don Diego» (*elogio* incidental). Aflora entonces el tema de la *envidia a Lope*. El poeta del Manzanares declara al del Betis el amor que ha tomado posesión de él: un amor tardío, forma del deseo de inmortalidad. Y para el catedrático Quijada, este argumento: San Agustín (*cita* no literal) proponía conocer por lo que vemos lo que nunca vimos: a través de lo visible, lo invisible. *Amor platónico*, sí, pero ¿cómo cuando se ama tanto a una mujer? El *problema* queda *abierto al diálogo*. La muerte súbita de un conocido impide al poeta ir a visitar a su corresponsal. Despedida.

Variedad de materias, sin duda: literatura, la juventud pasada, presunción vestuaria de las gentes de ahora, amor propio, envidia, amor platónico, invitación al diálogo. Discurre la epístola desde el acoso cotidiano (el oficio literario) hacia la búsqueda de una respuesta tranquilizadora en relación con el más intenso conflicto: amor ¿platónico?: El mensaje deriva hacia el descanso en la confianza.

Algo análogo se percibe en la epístola a «Porras». Aquí la invocación no es nominal, sino titular (y conceptuosa): «Después, señor doctor, que me dejastes, / y sin morir al otro mundo os fuistes, / que gran parte del alma me llevastes». En la despedida hay un gesto amable para el receptor (y muy conceptuoso también): «Si el estilo doméstico os enfada, / en Lima estáis, doctor, y yo en la vuestra», o sea, yo quedo sujeto a vuestra corrección y pulimento, caso de que os parezca mal la excesiva familiaridad de mi carta. La despedida contiene, además, cosa frecuente en el género, el encargo de un saludo a terce-

ra persona: «besad por mí la mano a aquel fecundo / ingenio, cuyos partos dan a España / gloria y honor» (refiriéndose al Virrey Esquilache).

Entre principio y final, estos temas: las *edades*, el amor sobre todo platónico, la esposa muerta y el hijo muerto (la *familia*), aquel cuadro en el que un pintor amigo supo plasmar la desgracia hogareña del poeta; filosofía; *sacerdocio*; evocación de *América* (con el *cuento* del indiano enriquecido que, vuelto a España, vivió más años de los que su calculada fortuna le permitía, y hubo de ponerse a mendigar); noticias de la *vida cortesana* (sátira) y un finalizante «muchos dicen mal de mí y yo digo bien de todos» (*envidia* frente a *benevolencia*).

Los engarces son más profundos que explícitos. Del paso fugitivo de las edades dentro de una sola vida se procede al anhelo de verdad amorosa elevadora, perduradera. De la malograda felicidad entre los seres más amados se pasa al consuelo religioso del servicio a Dios. Entre la América de Porras (supuesta paz) y la Corte de Lope (cotidianos desasosiegos) se entabla un diálogo imaginario cuyo centro es la realidad cortesana de la envidia y del pretender. Conexiones hay, pues, en el trasfondo, y el que lee puede escudriñarlas. Pero lo propio del estilo de estas cartas es la voluntad de improvisar erráticamente. El deseo del ánimo cansado es divagar, zigzaguear, cambiar de rumbo, fluir en la confianza. Una de estas epístolas, la enviada a Bonet, no acaba: se interrumpe: «Mas quédese en la queja terenciana / la epístola esta vez para otro día»[36].

Por lo que atañe al lenguaje, en la epístola a «Quijada» prepondera un estilo suelto y llano mientras se habla de literatura y se satiriza con buen humor a los que no ven sus defectos propios. Pero cuando el poeta habla de amor, el discurso toma una línea de exposición más continua, hasta el punto de que a él mismo le parece esto una fuga reflexiva que ha ido demasiado lejos, una digresión de la que debe retractarse, y así lo hace apelando al «áphodos» o fórmula de regreso, tan normal en las cartas: «Mas ¿no os causa donaire ver adónde / vine a parar de tal principio? Amando, / ninguna cosa el corazón esconde»[37].

Dos principios o polos destacó Claudio Guillén como operantes en la epístola: el positivo, propio de ella, y el negativo de la sátira, que suele anejársele. La bipolaridad, según Guillaume Stégen (por Guillén citado) lo impregnaría todo. En estos ejemplares de Lope yo subrayaría la dualidad del comentario entrecortado y la reflexión cohesiva. Dentro del comentario, rápidos cambios de actitud locuente:

> ¡Ay!, mi primera juventud, que en flores
> pasó lo que debiera en dulce fruto,
> dulce canté, porque canté de amores.
> Murió lo verde y acercóse el luto,
> porque a tener el tiempo no es bastante
> ni sabio Salomón ni griego astuto.
> Aquí todos caminan de portante
> todos pretenden, y presumen todos [...]

36 *OP*, 1222 (epístola «A Juan Pablo Bonet», versos 301-302).

37 GONZALO SOBEJANO, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach* (Universidad de Oviedo, 1978), II, 469-494; especialmente, 480-84.

Dentro de la reflexión, un desarrollo más trabado de la idea propuesta:

> El filósofo quiere que se goce,
> por lo que vemos, lo que nunca vimos,
> aforismo que nadie desconoce.
> Así por lo visible conocimos
> lo invisible de Dios [...]

En el comentario, neologismos, coloquialismos, cultismos y llanezas o chatedades: «la estafetífera maleta», «versos tagarotes», «páticos cinedos», «¡Bien haya el inventor de las tortillas, / que así mezcló las claras con las yemas!». En la reflexión, metáforas líricas y términos abstractos:

> ¿Quién mira de las flores la belleza,
> libro abierto en sus hojas? (...)
> Así el amar humanas hermosuras,
> cristales de las almas en esencias,
> de virtudes angélicas y puras,
> se puede hacer mirando las potencias.

Allí, alusiones, particularidades, chistes («temo que es Helicón Fuenterrabía»), historietas («¿Queréis un cuento que escribió Fileto, / un sabio que no fue de los de Grecia? / Pues escuchadle...»). Aquí, sentencias, generalidades, ilustraciones, citas (de Menandro, Platón, San Agustín) y argumentos.

En la epístola a «Porras» comentario y reflexión (familiaridad y filosofía) se disponen básicamente en orden inverso: primero la parte reflexiva acerca de las edades, el amor, el pasado feliz en la casa, los estragos de la muerte, la profesión religiosa, y segundo –tras la evocación de América– el cuento del indiano y los informes sobre la vida cortesana, varios y actuales.

Predomina hasta más de la primera mitad de la epístola a «Porras» un temple de madurez desengañada, ascenso al amor inmaterial, nostalgia de la dicha hogareña, dolor, retiramiento y soledad: «Olvido de los pasos que perdidos / lleva la juventud en sus antojos, / al vuelo de las aves parecidos», «una paloma blanca ensangrentada» (alegoría de la esposa en el cuadro del pintor Rómulo) . Y la propia soledad sentida («No fuera aquí mi soledad tan sola / como os tuviera a vos; que el tiempo adverso / la fe de los amigos acrisola»), y la soledad, adivinada, del amigo: «Pero también saber de vos espero / (...) / cómo pasáis la soledad de España».

La visión de América que se dilata luego por numerosas estrofas no es sino una forma amistosa de ponerse con la imaginación en el lugar del compañero remoto: en los llanos, frente a los Andes, cerca del mar y de las selvas, entre las «vicunas y guanacos», ante el oro y la plata del nuevo mundo. Sirve el cuentecillo del indiano como puente entre esa América ensoñada y la glosa del mundo de la corte: novedades, pretendientes, «bárbaros poetas», tramoyistas, arrogantes. Sólo permanece –descanso y amparo– la amistad comprobada: «Yo soy, doctor, vuestro mayor amigo, / vuestra virtud y letras me aficionan; / que sola esta verdad puede conmigo».

Inclinadas a la confidencia, descubren estas epístolas de Lope de Vega la concordia entre el hombre ético y el estético. Años más tarde –consumado ya el fracaso de sus aspi-

raciones a alguna recompensa– enviaría Lope a su mejor amigo, Claudio Conde, el inventario de sus desvelos como escritor, la historia de sus libros o memorial de méritos, en una singular epístola (la única no escrita en tercetos, sino en airosas liras, buen molde español para los «carmina» de Horacio), fruto de esa alada elegancia en que la desesperación a veces se transfigura. Juan Manuel Rozas dedicó a esta composición –epístola, sátira y elegía en un todo singular– uno de sus últimos estudios, tan iluminador como otros que consagró al Lope del tiempo por él llamado «ciclo de senectute»[38]. Ciclo éste cuyo primor es *La Dorotea,* quintaesencia de Lope examinada con multilateral y honda escrupulosidad en 1974 por Alan Truzblood y desentrañada últimamente, en 1988, con su eximio saber y entender, por Francisco Márquez Villanueva[39].

Desde Horacio para el mundo, y desde Garcilaso de la Vega para España, bien puede decirse que la epístola en verso ofrece tres componentes de cuyo predominio (y no exclusividad, pues los tres suelen ir aliados) dependen las modalidades principales del género: la epístola moral, la familiar y la de materia literaria. En la carta de Garcilaso a Boscán se hallaban los tres factores: el moral («a veces sigo un agradable medio / honesto y reposado, en que'l discurso / del gusto y del ingenio se ejercita»); el familiar: («¡Oh cuán corrido estoy y arrepentido / de haberos alabado el tratamiento / del camino de Francia y las posadas!); y el literario: («ni será menester buscar estilo / presto, distinto d'ornamento puro / tal cual a culta epístola conviene»)[40].

Elias Rivers señaló con claridad, según ya he recordado, que la epístola de Garcilaso a Boscán (en la que el elemento primario es la relación amistosa, circunstancial o anecdótica) quedó oscurecida por las epístolas cruzadas entre Don Diego Hurtado de Mendoza y Juan Boscán pocos años después de muerto Garcilaso[41]. Y no es que en ellas faltase la familiaridad, pues ambos poetas supervivientes (y luego, Gutierre de Cetina) evocaban con llaneza y calor el disfrute de una amistad deleitosamente compartida, y Boscán exaltaba en su carta el amor conyugal en forma tan íntima que sólo el propio Lope de Vega, más en las novelas dedicadas a Marcia Leonarda que en sus cartas, emularía. Pero la proporción moral de aquellas epístolas cruzadas entre Hurtado y Boscán, con su densidad y hermosura idealista, y en el molde de la «terza rima» adoptado de Italia, alcanzaría, frente al ensayo garcilasiano en verso suelto, una calidad paradigmática que había de fascinar a casi todos los poetas contemporáneos y ulteriores. Me permito recordar, no obstante, que la mayoría de las epístolas de Don Diego Hurtado de Mendoza, generoso corresponsal en verso, estaban saturadas de concreción y de familiaridad, y que el ducho diplomá-

38 Además del artículo indicado en la nota 13, estos trabajos: *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, discurso... (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1982); «Lope contra Pellicer (Historia de una guerra literaria)», *La literatura en Aragón* (Zaragoza: Caja de Ahorros, 1984), 69-99.

39 ALAN S. TRUEBLOOD, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of «La Dorotea»* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974). FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Literatura, lengua y moral en La Dorotea», en el libro del autor *Lope: vida y valores* (Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988), 143-267.

40 GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, edición de ELIAS L. RIVERS (Madrid: Castalia, 1972), 116-118: «Epístola a Boscán», versos 25-27, 66-68 y 5-7. Del sentido de los versos 5-7 se ha ocupado CHRISTOPHER MAURER en su fino estudio «Sobre el *descuydo*: la epístola de Garcilaso a Boscán», en *La voluntad de humanismo, Homenaje a Juan Marichal*, editores: B. Ciplijauskaité y Ch. Maurer (Barcelona: Anthropos, 1990), 149-158.

41 En «The Horatian Epistle...», 193-194.

tico no escribía solo a otros próceres, sino también a su hermano, o a cierta dama de compañía de su bienamada, y ello en términos particularizantes y graciosamente prosaicos. Pero la epístola ejemplar resultó ser aquella que empezaba: «El no maravillarse hombre de nada, / me parece, Boscán ser una cosa / que basta a darnos vida descansada», con la réplica de Boscán: «Holgué, Señor, con vuestra carta tanto, / que levanté mi pensamiento luego, / para tornar a mi olvidado canto»[42].

Ahora bien, como ya Claudio Guillén avisaba, los poetas españoles de la época, lejos de rendirse a los modelos italianos beatamente, ensayaban diversas vías, tanto en la epístola como en otros géneros, de igual modo que, conscientes de la tradición vernácula, seguirían practicando los metros castellanos junto a los nuevos. Por ello, la epístola poética no quedaría fijada del todo, aunque prevaleciera la epístola moral en tercetos por contar con la adhesión de muchos y de los mejores: en la carta de Aldana a Arias Montano, en las pulidas lecciones de Bartolomé Argensola y, sobre todo, en la epístola «A Fabio», cima de expresividad que todas las antologías, desde el siglo XVIII, han canonizado.

Lo que me parece más valioso de la epístola en verso, considerada en el conjunto de los géneros, especies y composturas de la poesía del Siglo de Oro, no es la hermosa y noble troquelación de esos dechados, sino el calor comunicativo y la abertura de la intimidad que representa ese corpus epistolar, aun si sus muestras son desiguales. La epístola en verso (la horaciana, pues la ovidiana no es sino una patética reliquia, por más que en ella germinara la novela epistolar europea); la epístola en verso de prosapia horaciana (sincera y familiar tanto como aleccionante en lo moral e interesada en la poesía como teoría y como practica) opera a lo largo de los tiempos que unen a Garcilaso y a Lope más como un estímulo que como un código, abriendo un cauce de vitalidad muy oportuno para que el poeta se sienta movido a la confesión, la confianza y la confidencia.

Si la epístola moral en tercetos, de Hurtado y Boscán, a través de Aldana o Espinel o Bartolomé Leonardo, hasta Fernández de Andrada, atesoraba todas las ventajas, ello no impidió otras tentativas. Aldana escribía desde la nublada Bruselas a su hermano Cosme una carta en verso suelto (algo rudo, pero cordial) secundando el ademán de Garcilaso[43]. El Brocense, además de los tercetos, usó para otras epístolas suyas los dísticos elegíacos a la romana, o los esdrújulos[44]. Jerónimo de Lomas Cantoral empleó coplas castellanas[45]. Juan de Arguijo mandaba su epístola única «A un religioso de Granada», en 1608, en endecasílabos esdrújulos:

> Entre estos pensamientos tan inútiles
> por dar, si puedo, algún alivio al ánimo,
> determiné escribiros esta epístola
> con el divino aliento de Melpómene
> que inspira las canciones elegíacas.
> Perdonadme si en vez de alegre plática
> os entristece mi afligido cántico;

[42] Ambas epístolas, en *Las obras de Juan Boscán repartidas en tres libros*, edición de W. I. KNAPP (Madrid: Librería M. Murillo, 1875), 402 y 411.

[43] «Respuesta a Cosme de Aldana, su hermano, desde Flandes», en FRANCISCO DE ALDANA, *Poesías castellanas completas*, edición de JOSÉ LARA GARRIDO (Madrid: Cátedra, 1985), 273-283.

[44] ANTONIO PRIETO, *La poesía española del siglo XVI* (Madrid: Cátedra, 1987), 358-359.

[45] ANTONIO PRIETO, *op. cit.*, II, 633.

este el principio, fue y éste el epílogo
también habrá de ser de mis esdrújulos,
que no permite el tiempo versos líricos[46].

Siguiendo el buen humor de su musa, Polo de Medina, hacia 1630, componía dos epístolas familiares en el llano compás del romance octosílabo[47]. Gabriel del Corral se carteaba con Don Luis de Ulloa y Pereira en cambiantes pareados de 7 y de 11 sílabas[48]. Rebolledo, en fin, muerto ya Lope, redactaría una epístola en romance endecasílabo[49]. Esto sin contar las «Cartas» (nada menos que catorce) que en rodantes redondillas escribiera Don Diego Hurtado de Mendoza, testimoniando así su apego a los cancioneros, a pesar de su fundado italianismo[50].

Frente a tales experimentos se afianzó desde luego el paradigma representado por las epístolas de Hurtado y Boscán y (no hay que olvidarlo) por el Garcilaso de la «Elegía II» (a Boscán), en rigor una epístola. Casi todos se sumaron al canon: Cetina, Lomas Cantoral, Aldana, Cervantes (si escribió en verdad a Mateo Vázquez), Baltasar del Alcázar, Espinel, Rey de Artieda, los Argensola, Lope en parte, Quevedo, Esquilache, Enríquez Gómez, Ulloa (Aldana llegaba a mencionar a Boscán dentro de una epístola amorosa: «Aquí verás quien tanto sabe amarte / si es bien que de Boscán robe el sujeto / para mejor sus males declararte»[51]) Cada uno, claro es, andaba el camino a partir de su propia experiencia de la vida y de la poesía.

A lo largo de ese camino, propicio a la grave moralidad, más o menos aligerada por las sales de la sátira, que, problematizadora en sí, puede caer en el convencionalismo, hubo poetas que tendieron más bien hacia lo familiar y lo literario, en vez de abroquelarse en la doctrina. Así lo hicieron Montemayor y Ramírez Pagán, el gárrulo Juan de la Cueva, el discreto Cristóbal de Mesa, el satírico Rey de Artieda, el fogoso Villegas y Lope mismo en gran parte[52].

Una categoría poco atendida al examinar las epístolas de la Edad de Oro, pero estudiada para la novela epistolar por Janet Gurkin Altman (*Epistolarity*, Columbia, Ohio, 1982), es la marcada por los conceptos «confianza-confidencia», imprescindibles en una relación como la presupuesta por los escritos enviados bajo nema.

46 JUAN DE ARGUIJO, *Obra poética*, edición ...de STENKO B. VRANICH (Madrid: Castalia, 1971), 202-215; lo citado, en 206.

47 SALVADOR JACINTO POLO DE MEDINA, *Obras completas* (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1948), 286 y 288 (las cartas comienzan «Ya llegué a Madrid, Gerardo» y «Daros cuenta de mi vida», y pertenecen a *El buen humor de las Musas*, 1630).

48 GABRIEL DEL CORRAL, «Epístola a D. Luis de Ulloa», en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (BAE, tomo XLII), 532-533.

49 Así lo consigna MENÉNDEZ PELAYO en su *Horacio en España*, ed. citada en nuestra nota 23, 355.

50 *Obras poéticas de D. Diego Hurtado de Mendoza*, edición de W. I. KNAPP (Madrid: M. Ginesta, 1877), «Cartas», 261-346.

51 «Epístola a una dama» en FRANCISCO DE ALDANA, *Poesías castellanas completas, ed. cit.*, 135 (versos 103-105).

52 Véase ANTONIO PRIETO *La poesía española del siglo XVI* (Madrid: Cátedra, 1984), 202-206 (sobre Ramírez Pagán y Jorge de Montemayor) y 226-229 (sobre Rey de Artieda); II (1987), 530-531 (sobre Cristóbal de Mesa) y 518-520 (sobre Juan de la Cueva). A las epístolas de Esteban Manuel de Villegas se refiere MENÉNDEZ PELAYO (como, obviamente, a otros varios poetas epistolares) en *Horacio en España*.

La relación misma emisor-receptor, según el grado de proximidad, es la que genera la clasificación apuntada: epístola moral, familiar, literaria. La epístola *moral* es la más distante, y tiene por finalidad exponer un ideal: la dorada medianía, el recogimiento, el estoicismo (en Lope, por ejemplo, esas epístolas que giran principalmente sobre el amor platónico, la historiografía adversa a España, la política de Felipe IV, o la paradoja de enseñar a hablar a los mudos y enseñar a callar a los maldicientes). La epístola *familiar* es la más inmediata, y en ella caben bien las memorias de la propia vida y de los seres queridos, las alusiones al trabajo, a los enemigos, a la tolerancia, al sufrir (en Lope estas son las cartas más genuinas: a Quijada, a Porras, a Amarilis indiana). En fin, la epístola *literaria* señalaría un grado intermedio entre la distancia y la confianza: como la moral, la literaria es una epístola que ante todo explaya una doctrina, pero esta doctrina es la mejor conocida de un poeta, y suele destinarse a compañeros de profesión, estudiantes, literatos (en Lope los ejemplos pertinentes serían la epístola a Rioja y la hermosísima y sentida epístola a Claudio).

La epístola moral suele dirigirse a un señor o a un amigo muy respetable, la familiar a un pariente o amigo muy próximo (Hurtado de Mendoza escribía a su hermano Bernardino, Aldana a su hermano Cosme, Baltasar del Alcázar en tono muy confidencial a su hermano Melchor, Aldana y Espinel en sendas cartas evocaban la imagen de la madre)[53]. En cuanto a la epístola de materia literaria (más presente en Lope que en cualquiera de sus antecesores), el nexo entre emisor y receptor es el profesional. Aquí la confianza no es afectada ni requiere justificaciones (como en la carta al Conde de Lemos, que impone a Lope una humilde excusa de sus espontaneidades): entre iguales o comparables la confianza es real, y a ella suele agregarse la confidencia, aun de lo más íntimo: tal cuando Lope habla de su viudez, de sus hijos, o de sus nuevos amores, o le confía a Claudio Conde sus anhelos frustrados. En las epístolas españolas anteriores a las de Lope no hay nada equivalente a esas confidencias que Lope hace a sus amigos en torno a la profesión conventual de su hija Marcela, acerca de las suaves insistencias de Carlillos o sobre sus propias inquietudes amorosas y religiosas.

En el siglo XVIII la epístola deja de escribirse en terza rima, para componerse en verso blanco, pero sin aquella modestia familiar de Garcilaso: con una pronunciada pretensión de trascendencia. Como Galatea ante las ofrendas de Acis, la epístola dieciochesca (Jovellanos, Moratín, Meléndez) se hace «más discursiva y menos alterada»[54].

La epístola poética mejor, la más propia, la menos confundible con otro género: una persona escribe a otra, en verso y en confianza, cómo pasa la vida.

[53] Me refiero a las epístolas de Diego Hurtado de Mendoza «A su hermano Don Bernardino de Mendoza» (*ed. cit.*, 149); de Francisco de Aldana a Cosme de Aldana (ver nota 43), donde se evoca a la madre de ambos; de Baltasar «A Melchor del Alcázar» (*Poesías de Baltasar del Alcázar*, Madrid, Hernando, 1910, 185); y de Vicente Espinel la carta que empieza «Célida mía, a quien el soberano» (*Diversas rimas*, edición ... de ALBERTO NAVARRO GONZÁLEZ y PILAR GONZÁLEZ VELASCO, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980, 210).

[54] Recuérdense, por ejemplo, las epístolas «De Jovino a Anfriso, escrita desde El Paular» y «A Batilo» (de Jovellanos ambas) o la dedicada «A Don Simón Rodríguez Laso, Rector del Colegio de San Clemente de Bolonia» por Leandro Fernández de Moratín, recogidas por JOHN M. R. POLT en su antología *Poesía del siglo XVIII* (Madrid: Castalia, 1987), 163, 169 y 289.

Así lo entendía Horacio en su retiro, así Garcilaso escribiendo a Boscán «doce del mes d'octubre, de la tierra / do nació el claro fuego del Petrarca», así Don Diego Hurtado de Mendoza y Juan Boscán compartiendo no sólo meditaciones sino también añoranzas, así Lope de Vega hablando a sus amigos ausentes desde su huerto o su estudio de Madrid, y así también, horaciano errabundo, Rubén Darío en aquella «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» empezada en Anvers, proseguida en Río, en Buenos Aires, en París, en Palma de Mallorca («A veces me detengo en la plaza de abastos / como si respirase soplos de vientos vastos, / como si se me entrase con el respiro el mundo») y que termina así:

> Y aquí mi epistola concluye.
> Hay un ansia de tiempo que de mi pluma fluye
> a veces, como hay veces de enorme economía.
> «Si hay, he dicho, señora, alma clara, es la mía».
> Mírame transparentemente con tu marido,
> y guárdame lo que tú puedas del olvido[55].

Rubén Darío nuestro, tú lo dejaste dicho con hermosa palabra. Lo que en la carta poética mejor una persona pide a otra al referirle cómo pasa su vida, al exponerle cómo juzga la conducta humana, es sustancialmente esto: no me dejes caer en la sombra del olvido, guárdame del olvido.

[55] RUBÉN DARÍO, *Poesía*, edición de ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1952), 351-352 (de *El canto errante*, 1907).

La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica

José Antonio Pascual
Universidad de Salamanca

Jesús Cañedo e Ignacio Arellano cierran sus «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro»[1] con las siguientes palabras, cuya falta de dogmatismo merece el mayor elogio: «Al lector de estas Actas –de ellas es conclusión y resumen su ponencia– corresponde ahora completar la discusión de los problemas planteados». Y dado que se nos anima a la discusión y que se presenta como problema lo que podría haberse mostrado como pura y simple obligación, me he animado con ocasión de este Segundo Congreso de la AISO –dedicado al «Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro: metodologías y perspectivas críticas»– a dar, con la misma provisionalidad, mi opinión –deformada quizá por pertenecer yo al grave estol de los lingüistas– sobre la edición de los textos áureos.

Quizá el problema más arduo de los que tenemos pendientes no sea el de la norma concreta que vamos a adoptar en nuestras ediciones críticas, sino el hecho de que, mejor que andar cada uno por su lado en el trabajo filológico, será participar todos de una manera común de editar las obras literarias. Lo que proponen Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, como portavoces de la opinión mayoritaria de los asistentes al Seminario celebrado en la Universidad de Navarra en 1986, tiene ya de antemano la ventaja de ser la consecuencia de un consenso entre filólogos. Consenso que les ha llevado a aceptar en líneas generales una razonable modernización de los textos. Compruebo por lo demás que ese consenso se ha ampliado, precisamente entre los participantes del I Congreso Internacional de nuestra asociación, cuyas actas acaban de publicarse hace muy poco tiempo. Por ello, si fuera una persona prudente, debería habérmelo pensado dos veces antes de atreverme a dar mi opinión sobre estos asuntos, cuando discrepo en algunos detalles de mis colegas historiadores de la literatura.

[1] En Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, eds., *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición de Textos del Siglo de Oro. Pamplona. Universidad de Navarra, 10-13 de diciembre de 1986* (Pamplona: EUNSA, 1987), 339-355.

1. LAS RAZONES DE LA MODERNIZACIÓN: LA COMODIDAD DEL LECTOR

Por lo que conozco, el argumento preferido –machaconamente repetido– de los partidarios de la modernización de las ediciones críticas, es el de la comodidad del lector[2]. Si ciertamente los filólogos hemos de compartir con las editoriales la preocupación por la comodidad de nuestro público, no puede ser exclusivamente ésta la que oriente la manera de desarrollar un trabajo científico como lo es una edición crítica. Ni parece correcto reforzar este argumento con el de que quienes actúen conservadoramente en este terreno, lo harán por el fetichismo de la letra[3]. Ni encuentro razonable concluir oponiendo una práctica de representación rigurosa de las grafías antiguas –bajo la forma de respeto supersticioso e inútil a la letra– a una correcta anotación, como si entre lo uno y lo otro tuviera que darse una contradicción[4].

Aunque quizá todos estemos hablando de lo mismo cuando, para justificar que se modernicen las grafías en las ediciones críticas, se concede que, además de este tipo de ediciones y de las meramente divulgadoras, han de existir ediciones «hipercientíficas»[5], pensadas para los especialistas, cuya función sería mantener todo tipo de signos y detalles inútiles, por si estos, alguna vez, le pudieran servir para algo a algún filólogo. No me parece conveniente distinguir entre ediciones hipercientíficas y ediciones críticas, pues cualquier edición crítica ha de reunir la cualidad de ser científica; y no veo cómo se puede establecer una gradación entre la cientificidad del producto filológico, basada en el mero criterio del mayor o menor número de minucias a que se puede dar entrada. En esto, como en todo, se puede pecar por carta de más como por carta de menos, e incumplir en ambos casos el principio de que la edición ha de ser el resultado de unos criterios determinados; criterios que, por otra parte, no son inamovibles, pues dependen de los textos concretos, que, en frase feliz de J. E. Varey, son clichés de «una serie de acontecimientos dramáticos en constante movimiento y evolución»[6]. Para unos textos será imprescindible saber cómo se ha encuadernado un determinado manuscrito, establecer el número de cuadernillos de que consta, ocuparse de las filigranas del papel, de la tinta empleada, prestar atención al ductus de la letra y a los distintos tipos de ella que emplea el copista, y a muchas cosas más; pero en otras ocasiones ésta resultaría una erudición impertinente, carente totalmente de sentido.

[2] Vid. JESÚS CAÑEDO e IGNACIO ARELLANO, «Observaciones...», 341 y 345; y LUIS IGLESIAS FEIJOO, «Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos», en P. JAURALDE, D. NOGUERA y A. REY, eds., *La Edición de Textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Londres: Tamesis Books, 1990), 243. Para desdramatizar la dificultad que entraña leer los textos antiguos, incluso editados conservadoramente, vid., JAMES O. CROSBY, «Una transcripción de los manuscritos de los *Sueños* de Quevedo», en I. ARELLANO e J. CAÑEDO, eds., *Crítica textual y anotaciones filológicas en obras del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1991), 139.

[3] Vid. JESÚS CAÑEDO e IGNACIO ARELLANO, «Observaciones...», 341; y LUIS IGLESIAS FEIJOO, «Modernización...», 241-242.

[4] IGNACIO ARELLANO, «Varias notas a lugares quevedianos: fijación textual y crítica filológica», en P. JAURALDE, D. NOGUERA y A. REY, eds., *La Edición de Textos...*, 131.

[5] Vid. JESÚS CAÑEDO e IGNACIO ARELLANO, «Observaciones...», 345. Se atribuye ahí esta distinción tripartita al prof. Romera Castillo, «recogiendo opiniones generales».

[6] «La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro», en P. JAURALDE, D. NOGUERA y A. REY, eds., *La edición de textos...*, 109. J. E. VAREY hace esta afirmación sólo sobre los textos dramáticos.

El hecho es que antes de presentar la edición crítica de un texto, deberá haberse estudiado a fondo el texto mismo, tanto en el plano filológico como en el estrictamente lingüístico. Pero que tengamos en cuenta asuntos que pertenecen al dominio de la codicología o de la lingüística histórica, no significa que debamos llenar con ellos las páginas de una edición. Lo único que importa es que tales datos se tengan en cuenta cuando de verdad son argumentos para realizar una determinada elección editorial o para comprender mejor un texto. Así, si bien algunas consideraciones sobre asuntos materiales de los manuscritos del *Libro de Buen amor* hechas por Alberto Várvaro resultan importantes para la realización crítica de una edición de este libro[7], ello no significa que tales consideraciones deban incluirse en la presentación del texto, ni que se trate de tareas –es lo que me interesa destacar aquí– que hayan de afrontarlas sólo quienes se dediquen a las ediciones «hipercientíficas», pues son imprescindibles en las meras ediciones científicas caracterizadas como críticas.

No me parece ocioso insistir en esta precisión –en apariencia obvia– de que un filólogo no debiera prescindir de nada que pudiera servir para explicar un determinado aspecto de la obra que edita, del mismo modo que tampoco puede dejar de lado su capacidad para seleccionar aquello que resulta imprescindible para una correcta comprensión del texto. No se trata pues de llenar las ediciones de datos inútiles –y muchísimos datos gráficos están en esta situación– que actúen a modo de trampas colocadas para que tropiece en ellas la atención del lector; ni de complicar el texto y sus distintos niveles de anotación con la presentación de datos que pueden aparecer en la introducción, en apéndices o hasta en artículos independientes. A este respecto he de aplaudir la idea de María Teresa Herrera de editar la versión española del *Compendio de la humana salud* de Johanes de Kethan[8], presentando en el prólogo un estudio sobre las grafías de los incunables en que se nos conserva la obra, en lugar de dejar al lector la responsabilidad de deducir, a través de las variantes de los impresos, cuál es el más conservador en este terreno, cuál es el más culto o en cuál se deslizan rasgos dialectales aragoneses.

2. La importancia de los datos gráficos

Los argumentos que se suelen emplear para justificar la modernización de los textos del Siglo de Oro, se fundamentan, según he señalado, en la comodidad del lector: se da así por sentado que las complicaciones innecesarias que algunos filólogos demasiado conservadores podemos crearle a ese cómodo lector ideal, son «esoterismo, dificultad gratuita o mero mecanicismo»[9] y se presupone que no hay medios a disposición de las editoriales de salvaguardar en introducciones y apéndices algunas enojosas enumeraciones de datos. No veo que se nos explique qué ha de hacer el editor, en esta huida hacia adelante a través del feliz terreno de la comodidad, cuando le asalte un escrúpulo gráfico. En ese caso, ¿lo desechará sin más para no crearse problemas, lo ocultará en su fichero

[7] Alberto Várvaro, «Nuovi Studi sul libro de buen amor»y «Lo stato originale del ms. G del libro de buen amor de Juan Ruiz», *Romance Phylology*, XXII (1968), 133-157 y XXIII (1970), 549-556.

[8] Madrid: Arco Libros, 1990.

[9] Luis Iglesias Feijoo, «Modernización...», 243.

hasta que vengan tiempos mejores, tratará de resolver la pequeñísima molestia? En otras palabras, ¿estará dispuesto a perder el mismo tiempo que ha de dedicar a explicar una fuente o a dar cuenta del significado de una palabra? No puedo saberlo, porque mis colegas partidarios de la modernización de las grafías de las ediciones críticas se han conformado con ponerse del lado del ser humano en forma de lector, para presentarlo como medida de todas las cosas.

Contamos los hispanistas en este terreno con dos actitudes: una más conservadora, que vemos en las ediciones de *La Dorotea* de Américo Castro (Madrid, Renacimiento, 1913) y de Edwin S. Morby (Madrid, Castalia, 1958, 1968) o de la *Política de Dios* de Francisco de Quevedo, de James O. Crosby (Madrid, Castalia, 1966); otra más proclive a una razonable y moderada modernización, que es la de Fernando Lázaro en su edición de *La vida del Buscón llamado don Pablos (Acta Salmanticensia.* Universidad de Salamanca, Salamanca, 1965) o de José Manuel Blecua en la de la *Obra Poética* de Quevedo (Madrid, Castalia, 1969-1971). De las dos maneras se han logrado trabajos de rigor, pues todos los editores citados se han atrevido a jerarquizar los hechos gráficos y a seleccionarlos. Y es que el punto de partida de una edición científica no puede ser la decisión de conservar o de modernizar el texto, sino de seleccionar los elementos que aparecen en él, según unos determinados criterios. Estos criterios son cambiantes, y tienen que ver con las necesidades con que se va topando el filólogo: las que tenía don Ramón Menéndez Pidal le hicieron proceder con un rigor paleográfico, que hoy sería innecesario, en la edición de sus *Documentos lingüísticos de España, vol. I, Reino de Castilla* (Anejos de la RFE, Madrid, 1919 [hay reimpresión de 1966]); tal rigor –amparándose en el tipo de edición que Ducamin había hecho del *Libro de Buen Amor*– no se justificaba ya –ni siquiera con el pretexto de que podía servir para abordar algunos problemas relacionados con las sibilantes– en la edición excesiva e inútilmente conservadora que publicó Francisco López Estrada de *La Embajada a Tamorlán* (C.S.I.C., Madrid, 1943).

El problema de una edición crítica no consiste, pues, en modernizar o no modernizar, sino en actuar como sea necesario, en función de unos determinados criterios que no pueden resumirse en la comodidad del lector. Y se me reconocerá que a menudo no ha de ser imprudente una actitud conservadora con los hechos gráficos de la literatura áurea, cuando los historiadores de nuestra lengua necesitan disponer de textos fidedignos en lo gráfico. Si una cara de la moneda de los que pueden ser favorecidos por las ediciones críticas, son los lectores; la otra lo somos los historiadores del español, que hemos de contar para nuestros trabajos con ediciones críticas fiables en la representación gráfica.

Y aquí sí que los historiadores de la lengua hemos encontrado un magnífico aliado en el estructuralismo, por cuanto este método sirvió de soporte teórico de la que estamos llamando actitud conservadora, pero que con serlo, no ha tratado nunca de llegar a las innecesarias precisiones gráficas que mantenienen las ediciones paleográficas. Una teoría de cuño estructuralista, expuesta por E. Pulgram o L. Rosiello, de cómo abordar los hechos gráficos, dio lugar entre nosotros a un excelente trabajo de Emma Scoles: «Criteri ortografici nelle edizioni critiche di testi castegliani e teorie grafematiche»[10]. Se plantea en él –lo han recordado con toda oportunidad los profesores Barroso Castro y Sánchez de Bus-

[10] En *Studi di Letteratura Spagnola,* Roma, 1966, 1-16.

tos en su comunicación de ayer– el mantenimiento de los «alógrafos denotativos», mantenimiento del que somos partidarios tanto los modernizantes como los conservadores; aunque los últimos no tengamos la seguridad –y este es el *leitmotiv* de mi exposición– de que sea fácil interpretar bien estos «alógrafos». Y el hecho es que sin ellos falsearíamos, no la pronunciación de un texto, como se viene repitiendo hasta la saciedad, sino la posibilidad de situarlo como argumento para comprender las distintas maneras de pronunciación existentes en el momento en que se escribió. En otras palabras, se trata de rasgos gráficos que tienen grandísima importancia para los historiadores de la lengua. Pero Emma Scoles añadía aquellos otros alógrafos cuya variación implicaba una determinada información que vamos a llamar expresiva, por denominarla de alguna manera: la que proporcionan los «alógrafos connotativos».

Tan inoportuno como mantener *quado, q, dode o justamete* –y tiene toda la razón, L. Iglesias Feijoo[11] al dar cuenta de esta inoportunidad– sería corregir aquellas grafías que nos dan una información de tipo social: por ello yo no me atrevería a alterar *colesial, abjortas o cohadre*, coincidiendo en esta actitud con la de Margherita Morreale en su edición del *Galateo Español* de Luis Gracián Dantisco[12], pues, aunque sean extrañas para nosotros estas formas y consiguientemente resulten incómodas para los lectores, el hecho es que sirven para caracterizar una manera menos formal de pronunciación y escritura que las ahora usuales *colegia, absortas o cofrade*.

Otras grafías pueden permitir una caracterización regional o dialectal de obras como *Las Abidas* de Jerónimo de Arbolanche o la *Comedia salmantina* de Bartolomé Palau[13]. No es inoportuno disponer de este tipo de rasgos para los textos de Sánchez de Badajoz o para los de tantos escritores portugueses como escribieron en castellano. Incluso las peculiaridades gráficas de los propios castellanos viejos son dignas de atención, cuando en el horizonte histórico del siglo XVI tales usos resultaban marcados, frente a los que mantenían los escritores toledanos, como veremos más adelante, a propósito de Santa Teresa. En cualquier caso, por poner ejemplos concretos, corregir *remor* en *rumor* supondría, sin más, hurtarle al lector el indicio de un posible catalanismo; igual que cambiando *tovaja* por *toalla* perderíamos un precioso testimonio de sentido inverso al anterior[14].

[11] «Modernización...», 239.

[12] Madrid: CSIC, 1968, 145.34 y 165.36.

[13] La falta de ediciones críticas rigurosas es uno de los mayores riesgos que nos acechan a los filólogos en nuestro trabajo. El no haber podido contar con una edición crítica de la *Visión deleytable* del bachiller Alfonso de la Torre, me llevó a cometer un grave error [en mi trabajo «La actitud hipercastellanizante de don Adolfo de Castro, en su edición de *la Visión deleytable* del bachiller Alfonso de la Torre», en *La Corona de Aragón y las lenguas románicas,* Misc. Hom. Germán Colón (Tubinga, 1989), 285-290], pues llegué a la conclusión de que Adolfo de Castro había «desdialectalizado» las lecturas del incunable de Toulouse de 1492. Ahora, gracias a la excelente edición que JORGE GARCÍA LÓPEZ [que tiene la elegancia de no hacer referencia a mi equivocación] nos ha proporcionado de este texto (publicado por la Universidad de Salamanca en 1991), sabemos que el proceso de «desdialectalización» se inició en el incunable de Burgos de 1485 y continuó en el impreso sevillano de 1526, tomado por don Adolfo de Castro como base de su edición.

[14] En el siglo XV *to(v)alla* se emplea abundantemente; así encontramos transcrita *toalla, tovalla y tohalla* en las *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica* [2 vols., ed. por A. DE LA TORRE y E. A. DE LA TORRE (Madrid: CSIC, 1955, 1956) –algunas lecturas de esta edición no son fiables–]: vol I: 36, 40, 62, 68, 70, 72, 73, 74, 77, 99, 109, 110, 114, 150, 153, 155, 156, 191, 194, 195, 197, 200,

Formas como *anque*[15], *vays* 'vayáis'[16] *o dehadme*, que encuentro en un diálogo pastoril con elementos sayagueses, impreso en Sevilla en 1596[17] *o lo gallara*, en otro pliego andaluz de 1597[18], proporcionan a los lingüistas un material de interés para la fonética his-

246, 253, 257, 260, 269, 287, 288, 297, 298, 301, 305, 306, 362, 372, 374, 379, 385, 395, 399, 419, 426, 431, incluso aparece forma *tovalloles,* vol. I, 330, vol. II, p. 91 (junto a *tovallolas*) y algunos casos de *tovaja,* 62, 110, 194, 277, vol. II, 13, 17, 23, 33, 74, 89, 95, 140; *toualla* está aún en Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quinquagenas,* ed. de JUAN BAUTISTA ARCE (Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1989), 44, 46 y passim. Sin embargo, *tobaja,* que abunda en la documentación medieval [está, p. ej., varias veces en J. L. MARTÍN MARTÍN *et al., Documentos de los archivos catedralicio y diocesano de Salamanca (siglos XII y XIII)* (Salamanca: Universidad Salamanca, 1977) (cit. en adelante, *Doc. Salamanca*), doc. de 1275, § 352, 450, 451, aunque en este mismo corpus documental encuentro también *toualyas,* doc. de 1261, § 315, p. 409] aparece todavía en *Tinelaria,* en la ed. que D. W. MCPHETERS hace de las *Comedias* de Torres Naharro, p. 109, rimando con *pajas* [JOSEPH E. GILLET, *Propalladia and other Works of Torres Naharro,* vol. III (Pennsylvania: Bryn Mawr, 1951), 463, da bastantes datos de *tovaja* en el Siglo de Oro a propósito de este pasaje]; rimando con *grajas* en Juan del Enzina, *Obras completas,* ed. de A. Mª RAMBALDO, vol. I (Madrid: Espasa-Calpe, 1978), 8; en Ruperto de Nola, *Libro de guisados, manjares y potajes,* Logroño, 1529 (reed. de Palma de Mallorca, 1973, 56 y 57): «Poner un jarro lleno de agua sobre una fuente o un plato grande de plata, y unas tobajas muy bien cojidas sobre el dicho jarro [...] y vaya el maestresala delante con una tobaja en el hombro [...] tome el maestresala la tobaja que está sobre la fuente [...] y asiente sobre las tobajas la fuente de encima [...] tiende sobre las manos del señor la tobaja que trae sobre el hombro»; en Bernardo Pérez de Chinchón, *La lengua de Erasmo nuevamente romançada por muy elegante estilo,* ed. de DOROTHY S. SEVERIN (Madrid: Anejos del BRAE, 1975), 29.

[15] Aparece en los autógrafos de Santa Teresa, pero también en otros escritores. Se trata de una variante occidental peninsular: mirandesa, leonesa, gallega y portuguesas (vid. *DECH,* s.v. *aunque*) a la que se despacha cómodamente como vulgarismo. En portugués, *em que* la emplea Gil Vicente como forma no marcada, y era posible en personas de todos los estratos sociales: campesinos, comadres, diablos, rabinos, médicos, escuderos, hidalgos; Fernão Oliveira se sirve de ella en el cuerpo del texto de su Gramática (1536); pero después adquiere el carácter de rusticismo [vid. Simao Machado, *La comédia di Dio,* ed. de PAUL TEYSSIER (Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969), 179, nota al verso 1794].

[16] *Vais* 'vayáis' y *vamos* 'vayamos' caracterizan la manera de hablar de los personajes rústicos, en *Fuente Ovejuna, cf. la ed. de A. BLECUA, de Peribáñez y Fuente Ovejuna* (Madrid: Alianza, 1981), 270 (verso 1140), 296 (verso 1711) y 298 (verso 1704). Aparece en la *Comedia erudita* de Sepúlveda, estudio y texto paleográfico de JULIO ALONSO ASENJO (Londres: Tamesis Books, 1990), 172: «sus bays ya» 'vayáis', cf. nota 237; en *La segunda parte de los hechos del Cid y muerte del rey don Fernando y prisión de don García* (anón., posiblemente del S. XVII), publicado por CONCHA Mª VENTURA CRESPO, *La figura del Cid en el teatro español,* tesis doctoral inédita (Salamanca, 1986), II, 811; en Diego Hurtado de Mendoza, *Guerra de Granada,* ed. de B. BLANCO GONZÁLEZ (Madrid: Castalia, 1970), 194: el escritor intenta reproducir textualmente la manera de hablar de los moriscos que atacan a una tropa cristiana que llevaba cautivos a otros moriscos ; aquellos se dirigen así a las mujeres que acompañaban a la tropa: «damas no vais ('vayáis') con tan ruin gente» Estas formas sin [y] son pues caracterizadoras de un determinado nivel social en los textos del Siglo de Oro. Cf. aquí nota 64.

[17] «Obra del Santíssimo nascimiento de nuestro Señor...», *Pliegos sueltos de Thomas Croft (S. XVI),* ed. de P. M. CÁTEDRA y V. INFANTES (Valencia: Albatros, 1983), 147 y 150.

[18] *Pliegos poéticos de Thomas Croft, ed. cit.,* 14. En la *Comedia erudita* de Sepúlveda, *ed. cit.,* 172 (lín. 1941) [texto que también tiene rasgos andaluces] aparece coherla por 'cogerla', junto a *zagareñas,* 146 (lín. 1155) y *ratillo ga* 'ratillo ha', 151. Cf. *rrejenes* en *La segunda parte de los hechos del Cid...,* edit. por CONCHA Mª VENTURA CRESPO, en el vol. II, de su tesis doctoral cit., 798. Evidentemente no todos los casos de uso de una *h* admiten la misma explicación: en el ms. C del *Buscón* (vid. la *ed. cit.* de F. LÁZARO, 269), encontramos *huante* 'guante', forma hiperculta en la que la *h* tiene que ver con la pronunciación de las secuencias [wé-] - [gwé-] iniciales, y en la que influyen los mismos motivos –aunque de sentido contrario– que dan lugar a que se escriba muchas veces *guevo o gueso* en los textos del Siglo de Oro.

tórica, aparte de que sean rasgos con los que un escritor puede tratar de dar cuenta de una determinada pronunciación dialectal o vulgar, hecho que no resultará inútil para quien utiliza una edición crítica.

No faltan grafías que, suponiéndolas erróneas, dan cuenta de una pronunciación general: *çufrir*, en lugar de *sufrir* o *çurujano* en lugar de *çirujano*, estuvieron muy difundidas durante el siglo XVI, como ocurre también con *labrio, proprio, bueitre*[19]. Si a un lector moderno le estorba tropezarse con un *muncho* en un texto del Siglo de Oro, algo tendría que hacer el editor –si aceptase mi consejo de no practicar una cirugía radical para con las grafías antiguas– para que veamos la distinta apreciación que tenían de esta variante Juan de la Cruz y el fraile que en Úbeda se dio a la tarea de copiar su *Cántico espiritual*; más lejos no debiera ir el editor y hasta, ante la duda, la prudencia, tantas veces invocada, debería llevarle a mantener el dato perturbador para el lector moderno. Así quienes nos dedicamos a estas minucias de lo gráfico y de lo fonético, por medio de ese ejemplo y de los que nos han hecho llegar otros editores conservadores, podremos llegar un día a situar geográfica y socialmente esa forma que muchas veces no ha pasado el filtro de la modernización[20].

Con este consejo quizá esté barriendo para mi propia casa, una vez que me he puesto reticente con quienes sólo creen que sea necesario barrer para la del lector. Pero puede no ser inútil atender a este tipo de distinciones en la lengua escrita de unos siglos en que se presentan tantos problemas para caracterizar la manera de hablar y escribir de castellanoviejos, toledanos, andaluces y americanos; problemas cuya solución es importante no sólo para los historiadores de la lengua sino incluso para quienes sólo desean llegar a com-

[19] Por ello ha mantenido estas formas, con buen criterio, JOAQUÍN FORRADELLAS en su edición del *Cartapacio del Colegio de Cuenca* (Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1986); vid. 27, 105 y 302.

[20] EULOGIO PACHO en su edición del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (Madrid: Fundación Universitaria, 1981), 159, se ha basado en este rasgo para situar en Granada el lugar en que se copió el apógrafo de Úbeda: «pues el atlas lingüístico nos conduciría en este caso más bien a Andalucía oriental (Granada-Málaga-Almería). Lo más probable es que la copia se realizase en la misma Granada: Allí se encuentra y de allí procede otro manuscrito con idéntico fenómeno». No me atrevería yo a llegar a esa misma conclusión, cuando *muncho* aparece a finales del siglo XV y en el siglo XVI en textos de otras zonas andaluzas: así está en *El tumbo de los reyes católicos del concejo de Sevilla,* ed. de J. DE M. CARRIAZO (Sevilla, 1929-1968), por ejemplo vol. II, 316, 318, 319, 321, 322, 328, 332, 336, 341, 344, 346; en el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana,* de Cristobal de las Casas [que era sevillano], Sevilla, 1570 [ed. facsímile, Madrid, 1988], encuentro *muncho* en la parte castellano-toscana, en el lugar alfabético que le corresponde (217) y en la toscano-castellana (p. ej.: «*crebe:* munchas vezes», 47); Francisco Delicado [que, al parecer, es cordobés] usa profusamente la variante *muncho* en el *Retrato de la lozana andaluza,* ed. CLAUDE ALLAIGRE (Madrid: Cátedra, 1985), 165 (en el facsímile de la portada), 170.2 (facsímile, 16), 171.9, 172.9.16.19.22.23.24, 173.6, 175.6, 183.2 (aunque por otras razones, aparece en el texto también *concho* por cocho, 184.17, 185.6, 186.15.27, 187.2.7, 196.2, 198.17, 201.12, 202.11, 207.12, 212.1, 213.4, y *truncha* por *trucha*, 214.4, 236.15, 237.1); también hay casos de *mucho,* 239.9, 240.8, 254.22, 257.15, 259.8, 266.5, 276.9. *Muncho* se puede encontrar, incluso fuera del estricto dominio andaluz; es una lectura que doy en la traducción de la *Divina Commedia* del Marqués de Villena, que, según MARCELLA CICERI, «non ha ragione di essere» («Enrique de Villena traduttore dell'*Eneide* e della *Commedia*», *Rassegna Iberistica,* XV,1982, 11); Gonzalo Fernández de Oviedo, de origen madrileño, se sirve de esta variante en el autógrafo de sus *Batallas y Quinquagenas, ed. cit.,* 31, 33, 35, 43, etc. (aunque predominan los casos de *mucho*).

prender aquellos textos. Para seguir aumentando con cuentagotas las diferencias léxicas, fonéticas y gráficas en que Valdés se separa del uso de Nebrija, del de Teresa de Jesús, o del de Correas, no podemos dejar de lado sus usos gráficos.

Juan Antonio Frago ha sido capaz de detectar una serie de rasgos fonéticos andaluces en un escritor indiano como fray Diego Durán, por haber tenido la precaución de buscarlos «en el manuscrito original [...], no en su edición modernizada»[21], de la misma forma que Kurt Baldinger[22], gracias a la edición de la segunda parte de la *Crónica del Perú* de Pedro Cieza de León, de Francesca Cantù, Lima, 1985, ha podido estudiar determinados aspectos del vocalismo átono, mientras que otras ediciones que se presentan como críticas «ne permettraient même pas de poser la question sur le problème soulevé», pues una de ellas en concreto, al sufrir un proceso de modernización a que se ha sometido el texto original, resulta «inutilisable du point de vue philologique et ne mérite pas l'étiquette d'édition critique».

3. ¿QUÉ SE ENTIENDE POR MODERNIZACIÓN?

Los límites de la modernización suelen situarse donde no se diluyen los contornos de la pronunciación antigua, pues «un texto [...] es una cadena sonora: si el reflejo gráfico de nuestra edición no modifica esa cadena sonora estamos dentro de la fidelidad exigible»[23]; pero, de hecho, muchos de los usos gráficos tienen poco que ver con la cadena sonora, de forma que una ruptura de lo esperable no nos orienta a una determinada pronunciación diferente de la que nos señala la norma. La manera de escribir de Garcilaso o la que usamos nosotros mismos, nos alejan igualmente de la pronunciación de un verso como el siguiente, que para acercarlo lo más posible a esa fidelidad exigible a la realidad fonética –¿a cuál de las posibles realidades fonéticas de la lengua renacentista?– podríamos escribir así:

> como ya en los efetos sa mostrado (o «mostrao», si se prefiere)[24],

con independencia de las normas gráficas renacentista y moderna. Más que en el plano de la pronunciación es, pues, en el de la norma (o normas) de escritura, donde hemos de movernos para realizar nuestras más o menos fieles elecciones gráficas; y esa convención a que se atienen las distintas normas está orientada más que por la fonética, por una fonología *avant la lettre*[25].

21 «El seseo: orígenes y difusión americana», en C. HERNÁNDEZ, coord., *Historia y presente del español de América* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1992), 129.

22 «Substrat quechua dans l'Espagnol du Perou? La variation e/i, o/u», *Hommage à B. Pottier, vol.* I, Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique Medievale (Paris: Klinsieck, 1988), 85-98. Las palabras citadas de K. BALDINGER están en las pp. 85 y 86 de este trabajo.

23 JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO, «Observaciones...», 343.

24 Canc. IV, 3.

25 Vid. ABRAHAM ESTEVE SERRANO, *Estudios de teoría ortográfica del español* (Murcia: Universidad de Murcia, 1982), 17.

En estas condiciones, el conservadurismo –un razonable conservadurismo– puede ser una actitud prudente para editar los textos literarios; como la misma actitud prudente puede consistir en ser modernizadores –razonablemente modernizadores–, porque, al no definirse con claridad los criterios que se tienen en cuenta para modernizar un texto, tengo la impresión de que estamos llamando de distinta manera a lo que es lo mismo. Así, la mayor parte de los ejemplos que emplea Luis Iglesias Feijoo[26] para exponer sus ideas, los aceptaría perfectamente como propios de un planteamiento conservador, como no vería ninguna contradicción entre esta misma actitud conservadora mía y la modernizadora de Begoña López Bueno para su edición de Cetina[27] o la de Juan Fernández Jiménez para la del *Triunfo del amor*[28], y hasta la de Kurt y Roswithe Reichenberger[29] que, siendo partidarios como son de la modernización, la plantean con la condición previa de presentar en una introducción meticulosa los datos gráficos imprescindibles para el filólogo. En realidad lo importante no es la modernización o no modernización de los textos, sino la necesidad de que los editores abandonen la pasividad[30], que es en última instancia la responsable, tanto de una actitud ultraconservadora, que lleva a mantener una serie de rasgos que no se deben más que al gusto por los gustos del pasado[31], como de una manera de editar en la que se innova sin tino y sin coherencia. Lo que me preocupa, por tanto, no es que se nos aliente a modernizar, sino que no se nos explique claramente dónde se sitúan los límites de tal proceder, como ocurre cuando María Luisa Lobato[32] nos explica, por ejemplo, que «conviene realizar ediciones críticas en el sentido filológico tradicional, modernizando el texto para facilitar la lectura. Aun si se trata de autógrafos, podría seguir siendo válido este criterio, pues existen otros medios: microfilmes, fotocopias, facsímiles, etc., de que el estudioso interesado en el aspecto primitivo del texto, pueda conocerlo». Así todas las precauciones que han tomado los defensores teóricos de la modernización –dar cuenta en nota, por ejemplo, de las variantes desechadas[33]–, se olvi-

26 «Modernización...», 239, 241, 242 y 243.

27 «Sobre la práctica de edición de textos poéticos. Dos casos diversos: Gutierre de Cetina y Francisco de Rioja», en P. JAURALDE, D. NOGUERA y A. REY, eds., *La Edición de Textos...*, 299.

28 «La fijación del texto en el caso de manuscritos inéditos», en P. JAURALDE, D. NOGUERA y A. REY, eds., *La Edición de Textos...*, 194.

29 «Problemas para una edición dramática...», en J. CAÑEDO e I. ARELLANO, eds., *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro...*, 280.

30 De tantos planteamientos de interés del trabajo cit. de L. IGLESIAS FEIJOO, este del «abandono de la pasividad» del editor («Modernización...», 242) me parece particularmente importante, pues es el punto de partida de la edición crítica como técnica científica. Estoy, por ello, plenamente de acuerdo con JOSÉ M. RUANO DE LA HAZA, cuando escribe («La edición crítica de un texto dramático del Siglo XVII: el método ecléctico», en I. ARELLANO e J. CAÑEDO, eds., *Crítica textual y anotación...*, 516): «El autor de una edición crítica no es un simple pasante de pluma que ha de limitarse a trasladar un original; por el contrario, deberá ejercer su facultad de elegir, alterar, añadir u omitir lecturas, *siempre y cuando lo haga de acuerdo con ciertos criterios bien definidos* [el subrayado es mío] y deje constancia de lo hecho en nota a pie de página...».

31 Vid. los ejemplos de que se sirve L. IGLESIAS FEIJOO, «Modernización...», 239, 241, 242 y 243. Al problema del mantenimiento de hechos gráficos innecesarios, hay que añadir, como lo señala el mismo filólogo, las elecciones en que los propios editores actúan con criterios contradictorios.

32 En «La edición de textos teatrales breves», en P. JAURALDE, D. NOGUERA y A. REY, eds., *La Edición de Textos...*, 292 y 293.

33 Vid. J. CAÑEDO e I. ARELLANO, «Observaciones...», 341.

dan rápidamente, para retener lo accidental: no es necesario complicarse demasiado la vida, ahora que se ha puesto de moda –para hacer, además, un bien a los lectores– la modernización. Es la moda la que le permite a Celsa C. García Valdés[34] comenzar proporcionando en su trabajo «el texto más fácilmente legible y acompañarlo en el momento de su publicación completa, con un estudio más exhaustivo, de una reproducción paleográfica o una reproducción facsimilar». ¿No se está escudando esta filóloga en lo paleográfico o facsimilar –que nada tienen que ver con una edición crítica– para evitar el riesgo de actuar con unos criterios selectivos?

Incidentalmente, existe otro camino diferente a la modernización que a muchos les parece el mejor, pero que no me atrae en absoluto. Consiste en uniformar los textos, no a través de las normas gráficas actuales, sino intentando adaptarlos a las preferencias gráficas de un escritor. Dar a toda costa con un texto uniforme en sus grafías, cuando no son uniformes los usos gráficos de los escritores de los siglos XVI y XVII, resulta una trabajosísima tarea que me parece que conduce a pocos resultados. Aquellos escritores no hacían cuestión de honor escribir siempre con *h* una determinada palabra, emplear para otra *b* en lugar de *v*, reproducir en todos los casos de [k+w+á] esos sonidos por medio de *qu* o de *cu*... Eran conscientes de que esa tarea uniformadora debían realizarla –claro que de un modo parcial– los impresores, a los que pocas veces (salvo excepciones como las de un Correas) les iban a pedir que respetaran sus usos personales. El propio Fray Luis de León, que concibe su edición del *Camino de perfección* de Teresa de Jesús, con la idea de respetar escrupulosamente los usos gráficos de la santa, no se crea demasiados problemas por apartarse muchas veces de ellos[35]; del mismo modo que los manuscritos en que se nos conservan las obras del Marqués de Villena[36] no respetan sus ideas ortográficas, como las de Nebrija no las respetaron tampoco los impresores. Por ello, reconstruir la ortografía propia de un escritor –cuando esto resulta factible–, extrayéndola de las preferencias que muestran los autógrafos, y utilizarla después para normalizar una edición crítica, es un esfuerzo de dudosa utilidad que conduce la mayor parte de las veces a construir un pastiche.

La inestabilidad gráfica de los escritos del pasado suele sorprendernos a quienes estamos educados en la uniformidad de una determinada norma ortográfica; en cambio, nos parece perfectamente natural la falta de uniformidad que practicamos cada vez que acudimos a un sinónimo para evitar repetir una palabra. Es posible que dentro de cincuenta

34 «Auto de la Concepción de Nuestra Señora de Lope de Vega», en I. ARELLANO y J. CAÑEDO, *Crítica textual y anotación...*, 218.

35 Vid. L. GARCÍA-MACHO, J. A. PASCUAL, «Sobre la lengua de Santa Teresa: el valor de sus elecciones gráficas evitadas por Fray Luis», *Mélanges de la Casa de Velázquez,* XXVI (1990), 129-140.

36 PEDRO CÁTEDRA ha tenido el buen juicio, al editar la *Traducción y glosas de la Eneida* de Enrique de Villena (Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV, 1989), de no tener en cuenta las ideas ortográficas de Villena, entre otras razones, «por el hecho de que cayó en saco roto todo lo dispuesto por el traductor, si hemos de juzgar por los manuscritos que actualmente nos han transmitido su obra» (vol. I, xi). Por otro lado, al partir Villena en sus ideas de una «normativa trovadoresca [...] no castellana. Nada tiene de extraño que la adaptación no resultase nada feliz», R. SANTIAGO LACUESTA, «Sobre 'el primer ensayo de una prosodia y ortografía castellanas': El *Arte de Trovar* de Enrique de Villena», *Miscellanea Barcinonensia,* XIV (1975), 50.

años, si triunfa una forma de escribir que voy encontrando en algunos colegas ingleses, se sientan nuestros nietos en lo filológico sorprendidos por el deseo de variación que, al escribir una ponencia sobre algo que se relacione con el Siglo de Oro, nos lleva a intentar no repetir una misma palabra cada vez que nos referimos a ese periodo; por ello elegimos unas veces *siglo* o *siglos de oro*, otras *siglo áureo* o *siglos áureos*, algunas *aquellos siglos*, y hasta *ese periodo*, como acabo de hacer aquí mismo, etc. Esa es la perplejidad que mostramos nosotros también ante la falta de uniformidad gráfica que se daba en los escritores del S. XVI, pero que ellos no percibían como un defecto. Por este motivo una edición crítica de esos textos gana muy poco con inventarse una norma gráfica de un autor (cuando ello es posible, pues muchas veces a lo que llegamos es a establecer los usos de un copista o incluso de un impresor). Con uniformidad o sin uniformidad, los filólogos no tratamos de llegar realmente al texto concreto que estaba escribiendo un poeta o un dramaturgo, pues una edición crítica no es más que una hipótesis a la que llegamos por los métodos de reconstrucción, que no nos permite disponer de la realización material y concreta de lo que hubiera escrito el autor[37]. Por ello, muchas veces la mejor propuesta gráfica que podemos hacer en este tipo de ediciones es seguir los usos de uno de los textos de que dispongamos.

El problema de las ediciones críticas no consiste, pues, en modernizar o no modernizar, uniformar o no uniformar, sino en proporcionar al lector un texto susceptible de ser comprendido de la mejor manera posible. Se entenderá por ello que si no soy partidario de la modernización no lo sea tampoco del conservadurismo a ultranza; es más, puestos fijar los límites de la conservación en la fidelidad a la pronunciación, he de decir que no entiendo por qué se ha de situar en la fidelidad a la pronunciación, la frontera de la modernización de un texto, cuando esta fidelidad, la mayor parte de las veces no le sirve para nada al lector, a diferencia de lo que le ocurre al filólogo: ¿qué más da, puestos a facilitar las cosas al abúlico lector, que se tope al leer un texto antiguo con *lagañas* o *legañas*, con *abuelo* o *agüelo*, con *caxa* o *casa*? Pero dejando de lado esta manera extrema de plantear las cosas, mi actitud conservadora no me ciega hasta impedirme comprender que no todos los hechos gráficos de los textos áureos merecen ser respetados. Mantener las diferencias entre *u, v,* entre *i, j,* entre *i, y*, la grafía *qu-*, las consonantes dobles iniciales del tipo *ff-, ss-, rr-* y bastantes hechos más que ayer comentaron con toda oportunidad los profesores Barroso Castro y Sánchez de Bustos en su comunicación, no conduce a nada, por el simple motivo de que no nos informa sobre el propio texto, como no presenta tampoco ningún problema (salvo el de los conocimientos que hay que tener para

[37] Por razones de método, y por desgracia, los filólogos nos hemos de conformar con formular hipótesis reconstructivas; sólo en muy contadas ocasiones podemos llegar al texto que escribió un autor (cf. la idea contraria de KURT REICHENBERGER, «Edición crítica de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes», en I. ARELLANO y J. CAÑEDO, eds., *Crítica textual y anotación...*, 428). Cada vez que se trata de ir más allá de lo que lo permite el marco férreo de la comparación textual, suele llegarse a explicaciones de dudosa utilidad, más que al momento del acto creativo. A mi juicio la organización que el prof. GARCÍA GALLO hace de algunas familias de fueros, debería haberse apoyado más en argumentos textuales; de la misma forma que resultan imprudentes algunas explicaciones de M. MARCIALES en su edición de *La Celestina,* en las que, prescindiendo de las posibilidades que le brindaban los textos, prefirió recurrir a argumentos sicológicos, para explicar lo que Fernando de Rojas debía haber escrito.

ello) que se corrijan las erratas obvias[38]; aunque sí tengan estos datos que ver con asuntos de escriptología o permitan el estudio de las normas gráficas, que es una zona en la que posiblemente se sitúe un día un colega nuestro interesado por estos asuntos, con motivo de otro congreso, y trate lícitamente de convencernos de la necesidad de proceder de una manera más estricta con este tipo de signos[39]. En uno u otro caso, a quien hay que dejar en paz, tratándose de las ediciones críticas, es al lector y, en cambio, en lo que se debe pensar es en las necesidades que tenemos los investigadores: precisamente porque satisfacer esas necesidades –me refiero a las filológicas– puede servir para entender un poco mejor los textos.

4. Las dificultades para interpretar los datos gráficos

Como se verá, no voy saliéndome en mi exposición del marco de lo que Emma Scoles llamaba «alógrafos denotativos»: por ello, en mi actitud conservadora con respecto a lo gráfico se pueden percibir grandes coincidencias con los defensores de la modernización. Sin embargo surgen algunas discrepancias en cuanto pasamos de las ideas generales a su aplicación, pues en el terreno práctico, con el pretexto de la modernización se suele dejar de lado una serie de precauciones que un filólogo nunca debiera abandonar. Las tuvo que dejar Ana María Rambaldo en su edición de las *Obras completas* de Juan del Enzina, cuando al toparse con la forma *caler*, que aparece en el verso 282 del «Viaje a Jerusalem», no dudó en corregirla en *caber* (aunque hay que reconocerle una actitud prudente, al mantener en nota la lectura rechazada)[40]. No me producen ningún escándalo errores de este tipo, de los que nadie está libre y que al fin y al cabo son subsanables; pero sí es preocupante que no se suela recurrir en casos como éste a las fuentes básicas de la lexicografía, en las que está bien explicada la voz *caler*. D. Antonio Rodríguez Moñino, con los escrupulosos *sic* que desperdigaba por todas sus ediciones, nos dejó constancia, en cambio, de esta forma *caler* en el *Cancionero de Romances* (An-

[38] No aquellas otras que injustificadamente, sin argumentos objetivos, puede hacer un editor, para «mejorar» un texto, como es el caso de Aureliano Fernández Guerra con *La hora de todos:* vid. J. O. Crosby, «La versión manuscrita de *La hora de todos*», en P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, eds., *La edición de textos.., 32 y 33. Tiene, en cambio, pleno sentido que Marie Roig Miranda, Les sonnets de Quevedo. Variation, constance, évolution* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1989), estudie la posibilidad de que, según los propios usos gráficos de Quevedo, pudiera sustituirse *cima* por *sima* –al margen de que tenga o no razón– en el verso «esta cima del vicio y del insulto» (243), o que, tras un planteamiento estrictamente filológico, proponga la sustitución de *slabros* por *flabros* (243). Donde radica el problema es en el hecho de que muchas que nos parecen erratas obvias no lo son (cf. las correcciones que I. Arellano hace a J. M. Blecua en «La jácara inicial de *Pero Vázquez de Escamilla* de Quevedo», en I. Arellano y J. Cañedo, eds., *Crítica textual...*, 14), de forma que algunas deturpaciones que existen en la transmisión que ha sufrido un texto, se deben a lo que un copista, impresor o editor, ha estimado que era una errata obvia.

[39] De hecho es la actitud de J. O. Crosby, en su *ed. cit.* de la *Politica de Dios:* vid. p. ej. la p. 17 de esta edición, y su artículo «Una transcripción de los manuscritos...», *cit.* No puedo referirme en esta ocasión a algo tan importante para la edición de textos, como es el sistema de puntuación. En este campo el prof. Crosby ha sido un pionero, que ha hecho además aportaciones fundamentales.

[40] Vol. II, *ed. cit.*, 197.

vers, 1550)[41], igual que Rodrigues Lapa no dudó en mantener esta misma lección en las poesías de Francisco de Sá de Miranda[42].

Este tipo de problemas se salva, al menos, con mantener las lecturas originales en nota: de este modo, ni se complica la lectura de un texto, ni se le impide al filólogo el acceso a una serie de datos que pueden resultarle de interés. No me preocupa, por ejemplo, que Ralph A. di Franco, José J. Labrador y C. Angel Zorita, al editar el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*[43], hayan sustituido *disvarate* por *disparate*, pues encuentro en las notas la forma original. Aunque me resulte difícil entender los criterios que llevan a modernizar *disvarate* y respetar, en cambio, *rancor* (§ 492, v. 13), y mucho menos *guoças* 'gozas' (§880, v. 109), cuyo aspecto gráfico no implica una pronunciación distinta de la que tendría la forma modernizada; como me sorprende que los mismos J. J. Labrador y Ralph A. di Franco (aunque ahora con María T. Cacho) en su edición del *Cancionero de Pedro de Rojas*, prefieren mantener la forma *disvarate*[44]. Incidentalmente, creo que es en esta última elección cuando realmente aciertan, pues esta variante, que es la misma que emplea Teresa de Jesús en sus autógrafos del *Camino de Perfección* (p. ej. en el de Valladolid, f°. 4 r°, lín. 8; aunque alguien corrigió la *v* en *p*, antes de que Sor Isabel de Jesús lo copiara en Salamanca), es la correcta, mientras que *disparate* (con la que los apógrafos salmantino y toledano, así como las ediciones de Evora y de Fray Luis de León corrigen la forma castiza castellana[45]) se formó, en principio, en nuestra lengua como una manera errónea de pronunciar *disvarate*.

Hay, como puede comprobarse en los ejemplos anteriores, diferentes grados en las posibilidades de modernización a que puede someterse un texto editado críticamente: *caler* nunca debiera haberse sustituido por *caber*, pues la pretendida modernización no es sino un error; tampoco se debería, a mi modo de ver, prescindir de *disvarate*, ya que proporciona una buena información sobre la actitud lingüística conservadora y castiza de quien utiliza esta variante; en cuanto a *guoças*, podríamos, sin gran problema, dejarla arrumbada en la introducción lingüística al texto. No trato, pues, de defender a ultranza una actitud conservadora al editar críticamente los textos áureos, sino sólo de mostrar que en la aparentemente sencilla operación de modernizar algunas grafías que resultan

41 Valencia: Castalia, 1968, 241 b.

42 *Obras completas*, vol. I (Lisboa: Sá da Costa, 1976), 72 y 207.

43 Col. «Cancioneros Reales» (Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1989). Se trata de la composición § 64 (v. 25, p. 34); cf. nota a esta composición en 128. Este sistema de notas es incomodísimo, pues un lector sólo se dará cuenta de que se ha hecho una corrección en un poema, si tiene la paciencia de leer una a una todas las notas colocadas al final, buscando precisamente estos hechos. Aparte de casos en que leemos en las anotaciones que una forma determinada aparece en el manuscrito y tal forma es la misma que se mantiene en el texto: así *amamos* en § 517, v. 13, p. 243, *ynundaçión* en § 594 v. 25; y algunos, al no darse referencia del verso, resultan muy difíciles de localizar, como *venga* en § 871, que supongo estará en el v. 24.

44 Cleveland: Cleveland State University, 1988, p. 296, § 35.25. En cambio, corrigen en este texto *memento* por *momento:* § 2.39, p. 6, cf. p. 286.

45 Vid. L. García Macho y J. A. Pascual, «Sobre la lengua de Santa Teresa...» *cit.*, 131, y «La utilización del impreso de Evora en la edición que Fray Luis hizo del *Camino de Perfección* de Santa Teresa de Jesús», en prensa. Es innecesaria la explicación a través del catalán dada por Alfred Morel-Fatio a *desbarates* 'disparates', que aparece en la *Farsa Llamada Salmantina* de Bartolomé Palau (*Bulletin Hispanique*, II (1900), p. 260, verso 751).

anómalas en relación con la norma actual, no se suele partir de la pronunciación, sino de la idea de que son meras erratas. Si los editores tenemos serios problemas para interpretar algunas grafías extrañas, ¿no ha de llevarnos una mínima prudencia a intentar no perder la información que podrían aportarnos un tipo de datos tan difíciles de valorar? Porque los problemas se presentan cuando nadie se lo esperaría y los hechos más sencillos pueden atravesárseles a un filólogo de fuste. M. Ch. Andrade, en su edición de *El subtil cordovés Pedro de Urdemalas y el gallardo Escarramán*[46], no logra justificar «el prefijo a de Aseu», en el sintagma «la hallaron junto al aseu», cuando la solución era obvia: «la hallaron junto a la Seu» (74); igual que inserta, contra las posibilidades de rección, una *a*, donde tenía que haber dejado las cosas como estaban: «de donde se seguía [a] alzar la mano» (77), así como otras adiciones que no es el momento de comentar. Si este filólogo afirma (384) que no ha encontrado el significado de la palabra *espensas* (cuando no tenía más que buscarla en el diccionario académico en la forma *expensas*), me pregunto ¿cómo hubiera realizado la tarea de modernizar esa voz? La misma pregunta me la hago a propósito de la corrección «vivían todas alerta» en «vivían todas alertas», que hacen R. F. Glen y F. G. Very, en su edición de la *Sala de recreación* de Alonso Castillo Solórzano[47] y de algunas otras cosas que no merecen comentario.

Aunque también se le presentan al filólogo problemas arduos en el campo de lo gráfico, cuya solución exige no poco esfuerzo. Juan Antonio Frago, uno de los lingüistas que ha aportado los testimonios más antiguos de la velarización de las antiguas fricativas prepalatales, interpretaba, posiblemente con razón, el *hentil* que leemos en *La Carajicomedia*, publicada en Valencia en 1511, como una prueba evidente de que la consonante fricativa prepalatal sonora tenía ya una pronunciación velar, en el habla de Sevilla[48]. Siendo ésta una posibilidad razonable, no es, sin embargo, la única que nos permite explicar esta grafía.

En la Edad Media alternaban las formas *yente* y *gente*, hasta que la segunda terminó por desplazar a la primera[49]. En principio no sería imposible que el impresor de *La Cara-*

[46] Chapell Hill: Univ. de North Carolina, 1974.

[47] Chapell Hill: Univ. de North Carolina, 1977.

[48] Vid. «Para la historia de la velarización española», *AO*, XXVII-XXVIII (1977-8), 223 y «Nueva contribución a la historia del reajuste fonológico del español moderno», *Cuadernos de Filología, Studia Linguistica Hispanica*, Valencia, II (1981), 53. Es un dato que proporciona también R. LAPESA, *Historia de la lengua española* (Madrid: Gredos, 1980), 379. María JOSEFA CANELLADA, en su trabajo «Velarización temprana (notas para la historia de la fonética)», publicado en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, II (Oviedo, 197), 61-64, había señalado ya que en la *Comedia Seraphina* del extremeño Torres Naharro, la voz *hau* aparece escrita *jau*. Encontraba en esta representación gráfica una prueba de que, al menos en algunos niveles (regionales o sociales, y aun de registro), en 1517, cuando se publicó en Nápoles esta obra, la palatal sonora [ž] o [ẑ] tendría ya una pronunciación velar; de otro modo hubiera sido impensable que se llegasen a intercambiar las grafías *h* (que en el caso de *hau* debía de representar un sonido aspirado) y *j* (que se empleaba normalmente como representación de la fricativa o africada palatal sonora). Sin embargo, el fragmento en que se encuentra esa voz está escrito en catalán: «Dones, dones, ara, jau»(*Ser.*, I, 9; cf. «¡Jau!» en *Ser..*, I, 91 y Timoneda, *Aucto del castillo de Emaus*, I, 399: «Jau, germà», vid. JOSEPH E. GILLET, *Propalladia and other Works...*, vol. III, 1951, 253), lengua a través de la que se explica bien su significado: 'tomad' (< HABEATIS) y cf. JOSEPH GULSOY, *Diccionario Valenciano-Castellano de Manuel Joaquín Sanelo* (Castellón de la Plana, 1964), s.v. *jàs*, fol. 92 r° a, y *DECH*, II, 859; *DCVB*, s.v. *jau*.

[49] Vid. *DECH*, s.v. *gente*. Añádanse a los ejemplos que se proporcionan ahí, los que aparecen en *Alex.* 526 d, *Primera Crón. Gral.*, 4 a, 4 b, 333 b, 543 b, etc., cf. J. A. PASCUAL, «La lengua del Registro

jicomedia hubiera podido emplear *yente* cuando utilizaba un registro coloquial[50]. Si esto hubiera sido así, el derivado de esta forma pudo ser *hentil*, i. e. [entíl] o incluso [yentíl], con el mismo valor que tiene la h en *hermar* (<– *yermo*)[51], *herrado* (<– *yerro*)[52], *heseros*[53] (<– *yeso*), y aun en *hugada*[54], *hubero*[55] (<– *yugo*) y *hunquera*[56] (<– *yunco*); ejemplos estos últimos que pueden interpretarse –hago una transcripción conscientemente imprecisa–, bien como [eséros], [ugáda], [unquéra], bien como [yeséros], [yugáda], [yunquéra]. Estas posibilidades de pronunciación no pueden sorprendernos cuando *gemir* en la Edad Media se pronunció [emér], antes de que triunfara definitivamente en el siglo XV la variante culta *gemir*[57].

Se entenderán entonces las dificultades que tenemos para decidirnos por una determinada pronunciación para la forma *hentil* de *La Carajicomedia.* Esa *h* puede interpretarse, claro está, como prueba de aspiración de la fricativa prepalatal sonora; pero puede tratarse también de una manera de representar la [y] o incluso su ausencia, tras una *e* inicial

Antiguo.», en A. GARCÍA SANZ *et al., Propiedades del cabildo segoviano, sistemas de cultivo y modos de explotación de la tierra a fines del siglo XIII* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981), 176, nota 24.

50 La variante *yente* la encontramos utilizada todavía en una de las copias de *La Comedia erudita* de Sepúlveda (*ed. cit.* de JULIO ALONSO ASENIO), 107, variante que los copistas posteriores cambian en *jente* y *gente.*

51 *Hermaría* en A. BARRIOS y A. MARTÍN EXPÓSITO, *Documentación medieval de los Archivos Municipales de Béjar y Candelario* (Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1986) (se cita en adelante *Doc. Béjar*), doc. de 1325, § 31, p. 72; *hermar* en R. MENÉNDEZ PIDAL, *Documentos lingüísticos de España, cit.* (se cita en adelante *Doc. Ling.*), doc. de 1315, § 205, 262; *hermarían, Doc. Ling.,* doc. de 1351, § 231, 304; *iermos, Doc. Ling.,* doc. de 1220, § 5, 21, 22, doc. de 1188, § 76, 119; *yermo, Doc. Ling.,* doc. de 1228, § 180, 231, doc. de 1315, § 205, p. 262, doc. de 1351, § 231, p. 305; *hyermos, Doc. Ling.,* doc. de 1227, § 179, p. 230; *hiermos, Doc. Ling.,* doc. de 1228, § 225, p. 295.

52 En *La segunda parte de los hechos del Cid* ..., edit. por CONCHA Mª VENTURA CRESPO, en el vol. II, de su tesis doctoral *cit.,* dice Urraca: «Yo me iré por esas tierras / como muger *herrada*» a lo que responde el Rey: «*yerro,* confiado estoy...» (809). En un documento de 1388 de Oñate, editado por Mª ROSA AYERBE IRÍBAR, por cierto con algunos graves errores de trascripción [*Historia del condado de Oñate y señorío de los Guevara,* vol. II: *Documentos* (San Sebastián: Dip. For. de Guipúzcoa, 1985), 47 y 48], leemos *jerrados* 'errados' y *jerros* 'erros'. En el ms. 2763 de la BUS, en la copia del «Doctrinal de Privados» del Marqués de Santillana encontramos: *herrados,* verso 395 (fol. 112 v° b), *herrores,* versos 282 (fol. 111 v° b) y 323 (fol. 112 r° a), frente a *yerra,* verso 354 (fol. 112 r° b).

53 *Heseros* 'yeseros', en un doc. burgalés de 1320, vid. EMILIANO GONZÁLEZ DÍEZ, *Colección Diplomática del Concejo de Burgos (884-1369)* (Burgos, 1984), 306.

54 En doc. de Tordesillas de 1449, vid. JONÁS CASTRO TOLEDO, *Colección Diplomática de Tordesillas* (Valladolid: Inst. Cult. Simancas, 1981), 349-50.

55 En doc. de Úbeda de 1384, § 30, p. 55: «el çerro del barranco del hubero», vid. JUAN DE MATA CARIAZO, *Colección Diplomática de Quesada* (Jaén: Inst. de Est. Giennenses, 1975), 55.

56 *Hunqueroso* en A. BARRIOS, *Documentación medieval de la catedral de Ávila* (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1981) (se cita en adelante, *Doc. Ávila*), 153; Vid. J. A. PASCUAL, «La lengua del Registro Antiguo...», *cit.,* 175.

57 Este tipo de alternancias gráficas, que reflejan una alternancia fonética entre una *e* átona inicial y una *é* tónica inicial precedida de consonante palatal (cf. más abajo, nota 67), puede darse también sin que aparezca la *h* ante la vocal átona. Se trata de casos como: «después que eguare [eguáre] el logro con el caudal» o «los perdigones fata que sean eguados [eguádos]», *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla* (Madrid: Publ. de la Real Academia de la Historia, 1861), vol. I, 60, frente a: «yegualo [yégualo] que cate derech asi commo ante quando estava sano», *Tesoro de los Remedios,* [texto que se conocía como *Tesoro de la Medicina,* ms. 3024 de la Biblioteca Colombina; utilizo la transcripción de PURIFICACIÓN ZABÍA, en microficha, Madison, 1987] fol. 47 v°.

átona. Aunque no resulte sencillo tomar una decisión[58], aceptemos que la *h* de *hentil* supone una pronunciación velar [x]. ¿Podríamos entonces dar esta misma interpretación a «una *harra* con su cobertero»[59], que aparece en un documento de 1405? ¿Y si nos alejamos hasta el siglo XIII, en que nos encontramos con *Redrueho*[60]?

Naturalmente que no, pues aparte de las gravísimas dificultades que existirían para aceptar unas fechas tan antiguas de la velarización de las fricativas prepalatales sorda y sonora, una *h* se emplea no sólo para representar el sonido con articulación velar, ya que puede servir como índice de palatalidad[61] e incluso como representación de una auténtica consonante palatal: para ello unas veces va seguida de una *y o i* [62] o precedida de ellas[63],

[58] Lo que nos enseña la Fonética histórica permite explicar con comodidad formas como: *ermano,* en J. L. MARTÍN, *Documentos del Archivo Catedralicio de Zamora, vol. I (1128-1261)* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1982) (se cita en adelante, *Doc. Zamora*), doc. de 1182, § 37, p. 39, *hermano, Doc. Ling.*, doc. de 1292, § 8, p. 25; *ieguas Doc. Ling.*, doc. de 1181, § 260, p. 351, *jeguadas,* doc. de 1253, en copia de 1466, vid. M. GONZÁLEZ, «Repartimiento de Carmona: edición y estudio», en *Hist. Inst. Doc.*, VIII (1981), 70-71; *yerno, Doc. Ling.*, doc. de 1297, § 288, p. 393, *iernu, Doc. Zamora,* doc. de 1168, § 20, p. 23, *gerno, Doc. Zamora,* doc. lat. de 1188, § 44, p. 44, *yerno, Doc. Zamora,* doc. de 1253, § 144, p. 118 y doc. de 1259, § 165, p. 136, y aún *irno* (donde la *i-* inicial puede estar por *ie-*), *Doc. Ling.*, doc. del s. XII, § 18, p. 41; *Herman,* en Mª C. CASADO, *Colección diplomática del monasterio de Carrizo,* 2 vols. (León: Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», 1983) (se cita en adelante *Doc. Carrizo*), vol. II, doc. de 1272, § 440, p. 79. Pero en otros casos habría algunos problemas para dar con una explicación fonética amparada en un cosmos gráfico, pues, como ocurre con tantos *ortos* y tantos *bonos* que aparecen en la documentación medieval, estas grafías no permiten siempre una interpretación fonética realista: es lo que ocurre con: *erno, Doc. Zamora,* doc. latino de 1182, § 34, p. 36, G. CASTÁN, Documentos del monasterio de Villaverde de Sandoval (siglos XII-XV) (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981) (se cita en adelante *Doc. Villaverde*), doc. de 1242, § 67, p. 120, *Doc. Ling.*, doc. de 1204, § 20, p. 43; *ermos, Doc. Ling.*, doc. de 1197, § 153, p. 203; *egua, Doc. Ling.*, doc. de h. 1196, § 17, p. 40 (se trata de un documento que tiene algunos rasgos leoneses), doc. de 1223, § 28, p. 53, *Doc. Ling.*, doc. de fin. XII, § 262, p. 354; y por el contrario *janero, Doc. Zamora.*, doc. de 1261, § 172, p. 142.

[59] R. PÉREZ BUSTAMANTE, *El Marqués de Santillana (Biografía y documentación)* (Santillana de Mar, 1983), 112.

[60] *Doc. Carrizo,* vol. I, doc. de 1229, § 172, p. 189 (cf. *Redroyo* en ese mismo corpus documental, vol. I, doc. de 1259, § 333, p. 358, doc. de 1259, § 348, p. 375, vol. II, doc. de 1262, § 393, p. 28).

[61] Baste con pensar en ejemplos gallego portugueses del tipo *mha* por *minha* o representaciones románicas de la [ʎ], [ɲ] o [ĉ] por medio de *lh, nh, ch* y aun *h* a secas: es el caso de *muhos* en *Doc. Carrizo,* doc. de 1256, § 310, p. 335.

[62] *Yenego, Doc. Ling.*, doc. de 1289, § 130, p. 169, *Hyienego, Yienego, Doc. Salamanca,* doc. de 1225, § 170, p. 256, *Hyenego,* doc. de 1213, *cit.* por A. IRIGOYEN, *Sobre el topónimo* Gasteiz *y su entorno antroponímico (*Bilbao, 1981), p. 19, § 23, *Hienego* en *Doc. Ling.*, doc. de 1207, § 158, p. 209 [junto a *Hennego, Ennegez* y *Enegez,* vid. nota 64]; *Hyollante, Doc. Salamanca,* doc. de 1260, § 289, p. 378; *Hyvan, Doc. Salamanca,* doc. de 1264, § 305, pp. 397, 398 y passim.; *Hiuan, Hiuannes, Doc. Carrizo,* vol. I, doc. de 1251, § 270, p. 292; *hyo* 'yo' *Doc. Carrizo,* vol. I, doc. de 1240, § 224, p. 244; *hye* 'es', *Doc. Carrizo,* vol. I, doc. de 1251, § 267, p. 288 (junto a *es*); *hya* 'ya', *Primera Crónica General de España,* ed. R. Ménéndez Pidal (Madrid: Gredos, 1955), p. 7 a; *hyerva,* en el *Registro Antiguo* de Segovia de fin del S. XIII, vid. J. A. PASCUAL, *«La lengua del Registro Antiguo...»*, p. 173, n. 18; *yhazen* en el ms. 2763 B.U.S., fol. 71 v a (en el v. 361 del «Tratado sobre la muerte del Marqués» de Diego de Burgos, fol. 31 rº a de este mismo manuscrito, *yhazen* es interpretado como *y hazen* por el copista).

[63] *Yhonio,* vid. R. SANTIAGO LACUESTA, *La primera versión castellana de «La Eneida» de Virgilio* (Madrid: Anejos del Boletín de la RAE, 1979), 461; *conceiho, Doc. Ling.*, doc. de 1200, § 155, p. 204 (y ahí mismo: *eiho* 'e yo', *destaihen, conseiharen*), doc. de 1226, § 252, p. 339; *consseiharen; ayhus(s)o, Tesoro de los remedios, ed. cit.*, fols. 6 vº, *ayhusso,* 10 rº, 25 vº.

y puede incluso carecer de esos complementos gráficos[64]. Todavía en el Siglo de Oro encontramos ejemplos como *Herusalem*, donde la h –más que una prueba de pronunciación [x]– supone el mantenimiento de una grafía tradicional de la antigua palatal[65].

Una *h* puede servir, por lo tanto, para representar la palatal [y]; aunque puede carecer también de valor fonético (como ocurre en el ant. *hordenanza*)[66], o ser un mero índice gráfico de que una palabra que comienza con *e'*- átona puede tener (aunque no obligato-

[64] *Hennego, Doc. Carrizo,* vol. I, doc. de 1225, § 136, p. 154; *Hennegez, Doc. Carrizo,* vol. I, 1225, § 134, p. 152 (junto a *Ennegez, Doc. Carrizo,* vol. I, doc. de 1226, § 146, p. 165); *Heltes* 'Yeltes', *Doc. Carrizo,* he perdido la referencia; *Hinés, Doc. Carrizo,* vol. I, doc. de 1240, § 226, p. 247, *Doc. Salamanca,* doc. de 1255, § 284, p. 374; *he* 'y' en un documento leonés en el que el resultado de lat. ET se representa también *ye, Doc. Carrizo,* doc. de 1259, § 340, p. 366 (también doc. de 1249, § 251, p. 273); *he* 'es', *Doc. Carrizo,* vol. II, doc. de 1291, § 559, p. 229; *herno* 'yerno', *Doc. Carrizo,* vol. II, doc. de 1251, § 282, p. 305; *herro* 'hierro': «vna carga de herro», Arancel del portazgo de Mieres, Valladolid, 1496, transcrito por J. I. RUIZ DE LA PEÑA, «Aranceles de portazgo en las rutas del comercio astur-leonés a finales de la Edad Media», *Les Espagnes Médiévales. Aspects Économiques et Sociaux,* Mél. off. à Jean Gautier Dalché (Niza: Les Belles Lettres, 1984, 356); *herba* [*Herba mora,* a la vez que *hiema* en M. V. AMASUNO, *Un texto médico astrológico del siglo XV: Eclipse de sol de Diego de Torres* (Salamanca, 1972), 81 y 83]. Hay bastantes casos de *h* por el sonido [y] en situación interior: *Ricobaho,* doc. de 135, *Cortes de León y Castilla...,* t. II, *cit.,* 25; *Pelai de Sahago,* 1208, *Tumbo Menor de León,* libro III, § 28, 188, transcripción mecanográfica de JOSÉ LUIS MARTÍN MARTÍN; *mahor, Doc. Carrizo,* doc. de 1274, § 449, 88, 89. Sin embargo, la *y* se pierde en este tipo de casos en algunos territorios hispánicos [vid. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Orígenes del español* (Madrid: Espasa Calpe, 1956), 262; y R. LAPESA, *Estudios de historia lingüística española* (Madrid: Paraninfo, 1985), 164: parece que los mozárabes toledanos suprimían también este sonido, cf. *saal* en el Fuero de Madrid]. Se trata de un rasgo que en el Siglo de Oro es propio del castellano vulgar, particularmente de las zonas de Castilla la Vieja y del antiguo dominio leonés, cf. aquí nota 15): *moo* 'moyo', *maoral* 'mayoral' en *Doc. Carrizo,* vol. I, doc. de 1252, § 285, pp. 307, 308; *caa* 'caya. i.e. caiga', *Doc. Carrizo,* vol. II, doc. de 1274, § 448, p. 88; *maordomo, Doc. de Zamora,* doc. de 1261, § 173, p. 144, *Doc. Villaverde,* doc. de 1242, § 67, p. 121; *alfaate, Doc. Zamora,* doc. de h. 1164, § 17, p. 21; *Pelao, Doc. Villaverde,* doc. de 1242 y 1248 § 66 y § 68, pp. 119 y 123

Pero también se encuentran casos de *h* para el sonido [ž]: *Ahones,* en doc. de 1320 de *Santa Clara* de Huesca, que A. IRIGOYEN, *Sobre toponimia del País Vasco Norpirenaico* (Bilbao, 1990), 17, n. 15, interpreta como *Aiones; Maha, Doc. Salamanca,* doc. de 1255, § 284, 374; *Miaha, Doc. Carrizo,* vol. I, doc. de 1234, § 195, 212 (junto a *Miaia, Doc. Carrizo,* vol. I, § 200, 219, y *Miaa, Doc. Carrizo,* vol. I, doc. de 1238, § 212, 232). Por lo que respecta al *Alhama* del *Fuero de Cáceres,* cuya *h* los autores del *DECH,* s.v. *alhama,* no han sabido explicar, no crea ningún problema si partimos de que esta grafía puede también representar una palatal, cf. ESTHER GONZÁLEZ CRESPO *Colección Diplomática de Alfonso XI* (Madrid, 1985), *ahama,* 274 y *aliama,* 265.

[65] Abunda en los textos del Siglo de Oro: tengo en mis fichas un ejemplo de *El Cántico espiritual,* de San Juan de la Cruz (Madrid: Espasa Calpe, 1936), 113.20 (el editor asegura que respeta las grafías del manuscrito de Jaén). Cf. J. A. FRAGO, «Valor histórico de las alternancias grafémicas en los fonemas del orden velar», *RFE,* LXV (1985), 291, nota 54, para quien la *h* de *Herusalen* en la *Lozana Andaluza* refleja la pronunciación velar /x/. La idea de que la *h* se emplea sólo para el sonido velar, nos llevaría a suponer que el Licenciado Vidriera, al decir en latín: «Filiae Hierusalem, plorate super vos, et super filios vestros», pronunciaría *Hierusalem* como [xierúsalen] (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares,* t. II, ed. de J. B. AVALLE ARCE, Madrid: Castalia, 1982, 119) o que en *Los pliegos poéticos de Thomas Groft,* tantas veces citados, en el «Auto llamado Luzero...», tendría esta curiosa pronunciación no sólo la *h* de *Hierusalen* que aparece en el título, sino también el nombre del examinador *Hieronimo Ferrer* (157 del facsímile).

[66] A pesar que existen razones históricas del uso de la *h* en una gran cantidad de casos del español, vid. la opinión que le merecían estas posibilidades a don Miguel de Unamuno, «Eruditos, heruditos, hheruditos (sin hache, con hache muda y con hache aspirada)», en *Obras Completas,* VI, ed. de M. GARCÍA BLANCO (Madrid: Afrodisio Aguado, 1958), 595-599.

riamente) una forma emparentada que comience por *yé-*[67] (cf. *yermo* vs. *hermar*; *yerno* y ejemplos citados en notas 57 y 67), y hasta servir como signo de aspiración, como ocurre con algunas variantes de la voz *arrayan* en la Edad Media[68]. Se entenderá por ello la dificultad que tenemos para interpretar unívocamente una *h* en un ejemplo aislado como es el de *hentil*, a principios del siglo XVI. Si el cambio de la [š] ([š], [ž])en [x] fue un fenómeno de difusión lenta, que se realizó a lo largo del siglo XVI, es imprescindible seguirlo a través de los textos, comprobándolo al principio en su marginalidad social y siguiendo luego su generalización, hasta que llegó a suplantar totalmente a la antigua palatal[69].

Los ejemplos anteriores, de un modo particular el último, en el que me he visto obligado a detenerme más de lo prudente, muestran las dificultades que pueden presentarse en algunos casos concretos, para modernizar las formas con que nos topamos en los textos; con los que voy a mostrar a continuación trato exclusivamente de indicar que cuando disponemos de autógrafos, una actitud modernizadora que no se lleve a cabo con muchísimo cuidado, puede originar la pérdida de rasgos importantes de la lengua de un escritor. Los propios editores antiguos no sentían ni la necesidad ni el escrúpulo de mantener los signos gráficos con que se topaban en los manuscritos; pero, a diferencia de las nuestras, aquellas ediciones no tenían la pretensión de ser críticas. Yo no dudaría en el caso de una edición crítica de Santa Teresa, en mantener las formas propias de su escritura, sin prescindir además de sus propias inseguridades. Por ello no sustituiría las formas *colesio, rrelisión, rrelisiosas, tojico, abjortas*, que emplea la santa en sus autógrafos, por *colegio, religiosas, toxico o tosico, tosigo, absortas*, fiándonos de las elecciones de los impresos de Évora y del que editó Fray Luis de León[70], que coinciden con nuestros pro-

[67] Es una posibilidad que ha aprovechado en alguna medida la norma gráfica actual en casos como *yelo - helar;* aunque a veces se extendió esta diferencia entre [yé-] vs. [e'-] iniciales, a la situación interior, cf. *cayera* vs. *cahen,* Santillana, *Proverbios,* estrofa 4, según el ms. 2420 de la B.U.S., fol. 164 r. De todas formas, en situación interior se presentan otros problemas que sería inoportuno abordar aquí; no obstante son bastantes las ocasiones en que una *h* puede ser interpretada como palatal: *sehelada* y *sehelle, Doc. Carrizo,* vol. II, doc. de 1262, §412, pp. 50, 51 (cf. *sello* ahí mismo, pero también *seyello*); *seha, Doc. Carrizo,* vol. I, doc. de 1259, § 342, p. 368, vol. II, doc. de 1274, § 448, p. 87, doc. de 1274, § 449, pp. 88 y 89.

[68] *Arrahan* está en el *Tesoro de los Remedios, ed. cit.,* fols. 7 v° y 8 r° y en la *General Estoria* de Alfonso el Sabio, 1ª parte, ed. de A. G. Solalinde (Madrid, 1930), 690 a; *arrayhan* en Don Juan Manuel, *Libro del cauallero et del escudero,* en *Obras completas,* t. I, ed. de J. M. Blecua (Madrid: Gredos, 1981), 101, y en la *Magna cirugía* de Lafranco, vid. Guadalupe Albi Moreno, *Lanfranco de Milán en España* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1988), 289.

[69] Así, todavía en 1596, en un impreso sevillano que tiene rasgos sayagueses [«Obra del Santíssimo nascimiento de nuestro Señor...», *Pliegos sueltos de Thomas Croft (S. XVI),* ed. de P. M. Cátedra y V. Infantes (Valencia: Albatros, 1983), 147, 150] entre éstos aparecen formas como *dehadme* junto a *huerte,* que son un indicio precioso para no confundir el comienzo de un cambio con su generalización y su conversión en norma.

[70] Vid. L. García Macho y J. A. Pascual, «Sobre la lengua...», nota 52 y p. 5 y «La utilización...». Preferimos allí explicar estos hechos como debidos a distintas posibilidades de pronunciación, caracterizadoras de algunos estratos sociales existentes en Castilla la vieja desde la Edad Media. La elección menos formal la conservaron también los grupos judeo-españoles, vid. Max Leopold Wagner, *Caracteres generales del judeo-español de Oriente* (Madrid: Anejos de la Revista de Filología Española, 1930), 16. A los ejemplos de trueques de las antiguas sibilantes (y de sus resultados posteriores) que dimos en el *art. cit.,* añádanse ahora: *eclejastico,* precisamente en un texto judaico, vid. Yolanda Moreno Koch, *De iure hispano-hebraico. Las Taqqanot de Valladolid de 1432. Un estatuto comunal renovador.* Fontes Iudaeo-

pios usos modernos, pues esas grafías aparentemente aberrantes adquieren pleno valor cuando las interpretamos a través de la opinión que le merece a Valdés el trueque entre *s* y *j*, que no suele darse entre «personas discretas, nacidas y criadas en el reino de Toledo o en la corte, si ya no fuese por descuido»[71]; con lo que los usos teresianos reflejan, por encima del hecho de la lección gráfica, una pronunciación marcada social o regionalmente, que no parece inoportuno tomarla en consideración en una edición crítica, para comprender mejor la propia obra de la santa carmelita.

Por ello, no tendría ninguna duda en adoptar las formas *propio, unido, aora, ulana, enriedos, perfeçionar/perfiçionar, sentiría, vírjenes, confesión, siguras, sigún, siguir, tiniendo, mormuren, mormuración, dispusición, puniendo*, que leemos en los autógrafos teresianos; en lugar de *proprio, uñido, agora, fulana, enredos, perficionar, sintiría, vírgines, confissión, seguras, según, seguir, teniendo, murmuren, murmuración, disposición y poniendo*, que aparecen en algunos manuscritos e impresos que modernizan las grafías teresianas. No baso estas elecciones gráficas en razones ajenas al texto mismo, como lo es la comodidad del lector, sino en la importancia que tienen las formas que presentan los autógrafos teresianos para comprender la propia lengua de la santa, actitud que incidentalmente no creo que pueda considerarse de fetichismo de la letra. Si para una gran parte de los editores resulta indiferente que la escritora emplease *ulana* o *fulana*, *aora* o *agora*, no se justifica por ello que perdamos estas diferencias; aunque sólo sea para que alguien algún día pueda dar una cumplida explicación de ellas.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

No quisiera que parezcan un recurso retórico estos pies de plomo con que he querido terminar el párrafo anterior, pues me los he calzado para mostrar mi idea de que al teorizar sobre los textos del pasado, no debemos llegar a creer los filólogos que tenemos un carisma especial para comprender todo lo que aparece en ellos. Son muchas las cosas que desconocemos, muchos hapax que no sabemos si valorar como pequeños descubrimientos o explicar como meros errores; pues nuestras tareas son pequeños pasos –equivocados unos, acertados otros– en el conocimiento progresivo –pero nunca definitivo– de las obras del pasado. De ahí que la modernización a que podamos someter los textos antiguos no sea una tarea sencilla y mucho menos mecánica: exige en muchos casos una discusión de problemas lingüísticos cuya solución puede tener que permanecer en suspenso.

rum Regni Castellae (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, Universidad de Granada, 1987), 51.8; *colesial* en la primera edición del *Galateo Español* de Luis Gracián Dantisco, ed. de M. MORREALE (Madrid: CSIC, 1968), 145; *regidente* 'residente', *Cancionero de Palacio,* S. XV, fol. 26 v°, ed. de ANA ÁLVEREZ PELLITERO, en prensa; *Masada* 'majada' (participio del verbo *majar*), *Flor de Cirugía,* atribuida a Fernando de Córdoba, ms. 3383 de la BNM [de principios del S. XVI], fol. 190 v° b; *bejarse* 'besarse', en el ms. B del *Cántico* de San Juan de la Cruz, *ed. cit.* de E. PACHO, p. 906.122; *hijo* 'hiço', en el ms. V2 del *Cántico, ed. cit.*, p. 926.150; *gerta* 'cierta' en *La Comedia erudita* de Sepúlveda, *ed. cit.*, p. 120. El *Libro de los gatos,* ed. de B. DARBORD (Paris: Klincksieck, 1984), está plagado de este tipo de confusiones: *gujano, igleja, eclegiastico, quijeredes, quijo, quegiste, lijonjas.*

[71] *Diálogo de la Lengua,* ed. de J. F. MONTESINOS (Madrid: Clásicos Castellanos, 1969), 77.

Si me he detenido en algunos ejemplos que pueden resultar enojosos para muchos lectores interesados exclusivamente en el lado literario de lo filológico, como el problema que presenta *hentil* en *La Carajicomedia* o *jau* en *La Propalladia*, es porque, tratándose de asuntos ya muy estudiados, cuya solución ha aceptado además la mayor parte de los lingüistas, muestran que incluso en terrenos aparentemente seguros pueden mantenerse durante mucho tiempo las discrepancias. En estas condiciones, ¿qué hemos de hacer en una edición crítica en la que el límite que coloquemos a la modernización sea el respeto a la pronunciación? A mí, al menos, se me presentarían muchas dificultades para tomar una decisión.

Modernizar no es, pues, tarea sencilla, que pueda realizarse sin un fuerte bagaje de conocimientos lingüísticos. Ciertamente el desarrollo de la Lingüística histórica influyó notablemente en el de la crítica textual[72]; pero no es menos cierto que las posibilidades que brindaban los conocimientos lingüísticos no nos han llevado a estudiar previamente los textos que sometemos a comparación para construir un estema, por más que ese proceder pudiera evitar enojosas ristras de datos en los aparatos críticos, que habría que despachar en un estudio lingüístico previo[73]. No me hago la ilusión de que este tipo de esfuerzo se vaya a realizar en el futuro, máxime cuando nos vamos separando cada vez más en nuestras tareas, los filólogos de la rama lingüística y los de la literaria (como por otra parte, era imprescindible que ocurriera). Si los textos presentan graves problemas gráficos y muchos de ellos son de difícil solución, incluso para los lingüistas, ¿no es prudente cambiar la idea de una prudente modernización por la de un conservadurismo prudente? En apariencia se trata de lo mismo, pero en este nuestro mundo de consignas, esta manera de plantear las cosas puede evitar algún desastre y hasta puede servir para que todos podamos beneficiarnos de las ediciones críticas: los lingüistas también.

De todas formas, no se concibe en una literatura como la nuestra, que cada obra antigua deba quedarse reducida a una edición crítica; y ello por dos motivos: el primero, porque cualquier trabajo científico –y una edición crítica pertenece a este dominio– es perfectible; el segundo, porque las propias necesidades del mercado lector obligan a que se multipliquen las ediciones, al menos para determinadas obras. Para no comenzar la casa por el tejado, la primera edición crítica de cualquier texto debería responder más que a ningún otro criterio, a las necesidades de todos los filólogos (quienes, por lo demás, somos los únicos lectores de gran parte de ellas), para seguir después colmando las apetencias de un público que ojalá sea cada vez mayor, y que pueda llegar a acercarse a los textos del Siglo de Oro con el mismo entusiasmo con que ahora lee a Raymond Chandler, a Ed McBain o a Robert Ludlum, y con la misma falta de necesidad de disponer de ediciones críticas que tenemos los lectores de novelas policíacas.

Creo, para terminar, que con respecto a la edición de textos tenemos los hispanistas más puntos en común que discrepancias. Me gustaría que lo expuesto hubiera servido pa-

[72] Lo que A. TOVAR señala para el latín, es igualmente aplicable a las lenguas romances: «si se compara un comentario moderno a la *Eneida*, por ejemplo, con el de Heyne, se reconoce enseguida cuán profunda ha sido la influencia de los comparatistas», «Interpretación y lingüística en el latín», *Euphrosyne*, V (1972), 403.

[73] Del mismo modo que tampoco se han aprovechado los aparatos críticos, para seguir a través de las sustituciones de los distintos copistas e impresores los cambios de nivel social, de registro o histórico que se perciben en ellos.

ra hacer algunas matizaciones sobre una idea con la que, en líneas generales, estoy de acuerdo y –esto es lo más importante– de la que participa la mayor parte de los filólogos. Es éste uno de los casos en que no sentiría ningún placer en cumplir lo que nos recuerda Gonzalo de Correas: «hablar como los más, sentir como los menos»[74], pues desearía que mis pequeñas matizaciones a la modernización de los textos áureos pudieran servir para llevarnos a un mayor acuerdo. Para propiciarlo, quiero hacer mías las palabras de Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, que citaba al principio: «a ustedes les corresponde ahora completar la discusión de los problemas planteados».

[74] *Arte de la lengua española castellana (1625),* ed. de EMILIO ALARCOS GARCÍA (Madrid: CSIC, 1954), 365.

Barroco: categoría, sistema e historia literaria

Víctor García de la Concha
Universidad de Salamanca

Hace más de cuarenta años que René Wellek sentó la fecunda hipótesis metodológica de que para que el uso del término *barroco* resulte útil en la construcción de una historia literaria, es imprescindible que pueda aplicarse conjuntamente a la ideología y al estilo[1]. A pesar de no pocos esfuerzos, nos vemos todavía obligados a suscribir la confesión con que Bruce Wardroper iniciaba su introducción al volumen tercero de *Historia y crítica:* «hay que empezar por reconocer que la palabra *barroco* ha dado origen a tanta confusión como luz ha aportado»[2] (Lo que, en fácil glosa nominalista, podría contrahacerse diciendo: el marbete de *barroco* ha sido y es semánticamente barroco).

En su *Diccionario de la música* (1767) Rousseau definía como barroca aquella música «cuya harmonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, el canto duro y poco natural y el movimiento forzado». Ese sentido, de clara connotación peyorativa, persistirá largo tiempo. Basta pensar en Croce, para quien «lo que es verdaderamente arte no es nunca barroco y lo que es barroco no es arte»; «el barroco –añade– es un pecado estético, por más que, como todos los pecados humanos, sea un pecado universal y perpetuo»[3]. No hace falta explicitar que al fondo de la depreciación croceana late una concepción formalista. Convendrá, sin embargo, recordar que por esa vía del formalismo iba a venir también la reivindicación valorativa. Hablo, naturalmente de Heinrich Wölflin, quien, en *Los conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), cambia el punto de vista del estudio: porque no se trata, según él, de analizar la belleza sino el elemento en el que un determinado tipo de belleza ha tomado forma. A partir de ahí elabora un método que, analizando las formas elementales de una serie de obras, permite esbozar la existencia de un estilo *abstracto,* un conjunto de opciones posibles que se bifurcan en la do-

[1] R. WELLEK, «The concept of Baroque in literary scholarship», *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* V (1946), 77-109.

[2] B. WARDROPER, *Historia y Crítica de la Literatura Española,* III. *Siglos de oro: Barroco* (Barcelona: Grijalbo, 1983), 6.

[3] B. CROCE, *Storia dell'etá barocca in Italia* (Bari: Laterza, 1929).

ble dirección *clásica* y *barroca:* lineal / pictórico; superficie / profundidad; forma cerrada / forma abierta; unidad / multiplicidad; a la par de éste discurrirá un estilo *histórico,* que no es otra cosa que el conjunto de modos de concreción formal que se da en una determinada época y que se traduce en unas determinadas figuras.

En un libro tan sugerente como discutible[4], Omar Calabrese ha reclamado recientemente la atención sobre el anclaje historicista de la tesis wölfliniana, con frecuencia leída en clave metafísica o metahistórica en la línea de las teorizaciones de Henri Focillon y Eugenio D'Ors. En *La vida de las formas*[5] elaboraba aquél, en analogía con los sistemas biológicos, un esquema de transformaciones morfológicas –generación, exactitud, perfeccionismo, degeneración– mientras que, avanzando por la vía formalista metahistórica, D'Ors llegará a concebir el barroco como una categoría del espíritu formado por «eones», un género que, al modo de Linneo, llega a clasificar en veintidós especies[6].

He comenzado por recordar un artículo de Wellek –«El concepto de barroco en la cultura literaria»– y no ha sido por caso. Apoyándose en él y en la aportación de Pierre Francastel («Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du Baroque»), Luciano Anceschi ha ido elaborando en una serie de estudios, hoy agrupados en el volumen *L'idea del barocco*[7], una consideración del mismo como sistema cultural integrado por una serie de invariantes formales, pero un *sistema* que, como construcción, se configura a partir de una descripción histórica bien ceñida al espacio y al tiempo. Aun aceptando como válido el método propuesto por Anceschi, que, en efecto, permite maridar ideología y estilo contemplando las formas enraizadas en un contexto histórico, Calabrese formula otra propuesta sustentada en el concepto de «recurrencia» o «recaída» avanzado por Severo Sarduy[8] (*Barroco,* 1975). Analizando aspectos de la ciencia y el arte, Sarduy advertía que la forma subyacente a la teoria keplereana de la órbita elíptica de los planetas es análoga a la que articula los poemas de Góngora, los cuadros de Caravaggio o la arquitectura de Borromini, y llegaba a la conclusión de que esta recurrencia se produce con un dinamismo preciso que va de la ciencia al arte y que se enmarca en estos cuatro conceptos: juego, pérdida, desprecio y placer.

Rebajando tal categorización, Calabrese se dispone a verificar la distinta manifestación histórica de morfologías pertenecientes al mismo plano estructural y construye la tesis de que «muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo [literarios, musicales, arquitectónicos; filmes, canciones, «comics», televisión...] están marcados por una *forma* interna específica que puede evocar el barroco»[9]. No dice que esté retornando el *barroco* porque no cree en la tesis determinista de *corsi* y *ricorsi* («uno no se baña dos veces en el mismo río», recuerda), y, en última instancia, entiende *barroco* no como una categoría del espíritu sino como una categoría de la forma en el doble plano del contenido y de la expresión.

4 O. CALABRESE, *La era neobarroca* (Madrid: Cátedra, 1989).
5 H. FOCILLON, *La vie des formes* (París: Flammarion, 1934).
6 E. D'ORS, *Lo Barroco* (Madrid, 1933).
7 L. ANCESCHI, *L'idea del barocco* (Bolonia: Nuova Alfa Editoriale, 1984).
8 S. SARDUY, *Barroco* (París: Seuil, 1975).
9 *Op. cit.* 31.

He anticipado que el libro me parece tan sugerente como discutible. A raíz de un encuentro sobre el fenómeno del Neobarroco, celebrado en Madrid en Junio de 1990, un periodista resumía:

> Si a partir de ahora sigue usted definiendo a la contemporaneidad como *posmodernidad,* denotará falta de rigor. Las autoridades culturales advierten que *posmodernismo* y *posmoderno* se han comportado como etiquetas perezosas que designaron novedades heterogéneas... Para entender adecuadamente la situación socio-cultural la palabra mágica es hoy *neobarroco.*
> En qué consiste el neobarroco –explica Calabrese, que aprovecha ideas de Gillo Dorfles[10]– se dice rápidamente: consiste en la búsqueda de formas –y en su valorización– en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada y en el auge, en cambio, de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad [...]. Si estamos en condiciones de advertir «semejanzas» y «diferencias» entre fenómenos que tienen, por otra parte, una apariencia lejanísima [...], esto quiere decir que «hay algo por debajo» [...] que permite las comparaciones y las afinidades. Una forma. Es decir, un principio de organización abstraído de los fenómenos, y que preside un sistema interno de relaciones [...].

Lo que a mí me resulta sugerente –debo ya especificarlo– son, precisamente, los análisis de esas formas recurrentes: del ritmo y las repeticiones; de las geometrías del límite y del exceso en los sistemas centrados y excéntricos; del exceso y de sus antídotos; de la semántica del detalle y de los fragmentos; de los monstruos y las formas informes; de las inestabilidades generadas en los videojuegos y de otras inestabilidades; de la belleza del caos como arte; de las imágenes de la complejidad y de los nudos y laberintos como estructuras; del placer del extravío y del enigma; de lo impreciso y de lo oscuro, de lo vago e indefinido... Y, recordando que *La condición posmodera,* de Lyotard[11], fue en su origen un informe al Consejo de Estado de Quebec sobre el desarrollo del saber en las sociedades occidentales avanzadas, no deja de seducirme el diseño que Calabrese realiza de una Geometría no euclidiana de la cultura y de la *ciudad barroca* sustentada en *El nombre de la rosa*(Eco sostiene que no hay allí una sola palabra suya y Góngora podría decir lo mismo de su *Polifemo* o de sus *Soledades*) y en Stephen Spielberg que, en la misma línea, hace en su obra *En busca del arca perdida* trescientas cincuenta remisiones a otras obras. El mero enunciado de análisis suscita otras varias referencias mentales de conexión con obras del barroco, con las que el propio Calabrese jalona su discurso.

Pero, por más que él se cure en salud declarando que sólo le interesa captar un aspecto de la cultura de nuestra sociedad y un cierto «aire del tiempo», es, también, la categorización histórica que realiza lo que me suscita más reservas. Y ello a causa de una deficiente consideración del proceso literario de nuestro tiempo y de su relación con el tiempo histórico-literario del Siglo de Oro. Enseguida volveré sobre ello. Antes debo evocar la trayectoria de la reivindicación del Barroco –en este caso del Barroco español de aquel tiempo– por la vía de la historia: de la historia de la literatura, de la historia de las mentalidades y otros caminos paralelos aunque no tan específicamente sistematizados.

10 G. DORFLES, *Elogio della disarmonía* (Milán: Garzanti, 1986).
11 J.-F. LYOTARD, *La condition postmoderne* (París: Minuit, 1979).

En la Introducción ya citada alude Wardroper al desfase que en ese ámbito se advierte en España respecto a Europa.

> En una época –dice– en la que el conjunto de Europa ha aprendido de nuevo a apreciar el Barroco en pintura, arquitectura, música y literatura, los españoles de hoy a menudo aún tienden a mantenerse recelosamente en guardia respecto a gran parte de su herencia barroca: gran parte de la responsabilidad [de este recelo] incumbe a la generación de 1898». Y cita Wardroper al propósito al «alter ego» de Machado, Juan de Mairena, quien define al Barroco en poesía «como un tránsito de lo vivo a lo artificial, de lo intuitivo a lo conceptual, de la temporalidad psíquica al plano intemporal, como un *piêtinement sur place* del pensamiento. [Según Mairena –continúo citando a Wardroper–] el tan decantado dinamismo de lo barroco es más aparente que real, y, más que la expresión de una fuerza actuante, es el gesto hinchado que sobrevive a un esfuerzo extinguido.

Al testimonio de don Antonio añade los de Valle-Inclán y Pérez de Ayala que se burlan de Calderón, el de Ortega que declara no evocar el nombre de Calderón cuando oye la palabra España, y a los institucionistas a quienes ve como «víctimas de la misma trampa en que cayó Américo Castro...». Indicando, como de paso, que «afortunadamente los escritores barrocos que en sus obras aparecen menos relacionados con la Iglesia, el Estado y la corte han incitado admiración entre los intelectuales españoles de nuestro siglo», aduce la estimación general de las comedias de Lope y describe la primera reacción generalizada de valoración positiva en la Generación de 1927, que reivindica sobre todo a Góngora, pero también a Villamediana y Quevedo.

Todo esto reclama bastantes precisiones y complementos y, lo que importa más a nuestro propósito, –es decir, al de la historia literaria–, necesita un replanteamiento sustancial. No es exacto, por ejemplo, que Machado identifique, sin más, el dinamismo del Barroco con un dinamismo aparente o de teatro. Lo justo sería recordar que don Antonio distingue dentro del Barroco, un dinamismo profundo –el del Greco– que viene de Miguel Angel, y otro, teatral, que es el que Calderón «representa mejor que nadie»[12].

Como distingue dos trayectorias barrocas, la de Lope –«el poeta de las ramas verdes»– y la de Calderón, «el poeta de las virutas» a quien, sin embargo, aconseja leer porque «es un final, un final magnífico, la catedral de estilo jesuita del barroco literario español». Sin ocultar su preferencia por Lope, por lo que Lope ha significado, Machado sabe muy bien que una y otra trayectoria están imbricadas y propone preguntas bien sugestivas: «¿Por qué el verso "Respóndate, retórico, el silencio" sería de Calderón aunque Calderón no lo hubiera escrito? O ¿por qué estos versos, "Entre unos álamos verde, / una mujer de buen aire", que recuerdan a Lope son, sin embargo, de Calderón?». Pero me importa mucho más reclamar la atención sobre el colofón que cierra esos ejercicios: «*A nosotros sólo nos interesa el hecho literario, que suele escapar a los investigadores de nuestra literatura*»[13].

[12] JUAN DE MAIRENA, XII, en *Poesías Completas,* ed. de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini (Madrid: Espasa-Calpe, 1989), 195.

[13] JUAN DE MAIRENA, XXXIV, *ed. cit.,* 2045 y s.; otro ejemplo de contraposición de estilo en *Juan de Mairena,* V, 1929.

Así ha sido. Y así es. En su fundamental ensayo «Sobre el objeto del cambio literario» Claudio Guillén empieza por reconocer que

> los principios básicos de toda *historia* literaria, como tal historia, como disciplina intelectual, siguen apareciendo, digámoslo en honor de la verdad, bastante oscuros [...]. La cuestión que permanece en pie es la que interroga la provincia? misma, el deslinde de la historia literaria. ¿Cuál es el objeto de sus investigaciones y en qué difiere del de *otros* historiadores? Tal vez hayamos empezado a desbrozar el camino al postular desde un principio que el estudioso de la literatura es un historiador como otros historiadores, *entre otros historiadores*[14].

No hace falta decir que Claudio Guillén no está repitiendo la antigua interrogación acerca de la relación existente entre Literatura e Historia, sino planteando la *especificidad* de la historia literaria, que, natuaralmente, no puede ser autónoma respecto de otras *historias* –la historia social, la historia política, la historia económica, etc.–, y que, al igual que éstas tienen como objeto el *cambio* que se va produciendo en cada uno de sus campos, ha de estudiar el *cambio literario.*

Al afrontar el esbozo de la trayectoria de la reivindicación valorativa del barroco por la vía de la historia, he aludido a la historia de la literatura, a la historia de las mentalidades y a otros caminos que, aunque no específicamente sistematizados, son paralelos. No deja de resultar sintomático que la mayor parte de los historiadores generales de los que podríamos considerar clásicos o *seniores* de la Literatura en este campo –Valbuena, Casalduero, Orozco, Hatzfeld...– hayan planteado sus estudios sobre esquemas de comparatismo, implícito o explícito, con las artes plásticas. En ese ámbito han realizado aportaciones decisivas para la elaboración de una estética general de época. Pero no resulta difícil adivinar que al fondo de sus trabajos alienta, también, la preocupación última por apresar la cosmovisión subyacente. Es lo mismo que, por la vía de la estilística, han perseguido Spitzer o Dámaso Alonso, el cual termina por categorizar al hombre del barroco español como producto de una tensa y compleja «coincidentia oppositorum». No trato de hacer una historia de la crítica sino de apuntar que la historia de la Literatura, en vez de contraerse a un campo específico, se ha contagiado en este punto del objeto –se ha hecho a sí misma barroca– y que, en aras de la heteronomía, acaso ha traicionado, o, por lo menos, no ha enfatizado su especificidad. Por supuesto que no olvido las numerosas investigaciones realizadas sobre las formas literarias específicas –de Alexander Parker a Fernando Lázaro Carreter por cifrarlo en dos visiones contrapuestas–, sobre la teoría poética y sobre la retórica, sobre las fuentes, sobre los modelos, sobre las escuelas y sobre los géneros.

No hablo de eso. Digo que la construcción histórico-literaria del Barroco ha gravitado con exceso hacia el campo de la historia de las ideas. A ello ha contribuído no poco el hecho de que otras historias –en concreto, la historia de las mentalidades y la historia social, como no podía menos de ocurrir dado el peculiar estatuto de la producción literaria en el Siglo de Oro español– hayan echado mano del material literario. (No pueden faltar aquí las menciones de nombres venerados: Marcel Bataillon, José Antonio Maravall, Noel Salomon...). No trato de ofrecer aquí, por supuesto, una alternativa detallada de

[14] C. GUILLÉN, *Teorías de la historia literaria,* Madrid: Austral, 1989, 205.

construcción específica. Mi propósito es bien modesto. Vuelvo a Claudio Guillén: «Ningún historiador se ciñe a colocar un espejo ante una «realidad» pretérita, conveniente y cómodamente estructurada por otros; todos sabemos hoy que la historiografía es inevitablemente constructora. Conforme el estudioso de la literatura se aleja de la obra de arte única y se encara con los espacios más vastos de la historiografía, la selección de un principio constructor se vuelve cada vez más necesario» (204). Más necesario, sí, pero también más difícil. En este caso, renunciando ya –lo que es mucho renunciar– a la perspectiva europea, que nos plantearía de inmediato problemas graves de definición cronológica, y aun ciñéndonos al espacio español –muy *convencionalmente* jalonado entre 1580 y 1680–, nos toparíamos con la dificultad de la fijación del corpus básico. Todos sabemos que el canon que hoy tenemos fijado como representativo de la literatura áurea tiene poco que ver en su correspondencia con el favor que a esas y a otras obras hoy desconocidas u olvidadas prestaban los lectores o el público del siglo XVII. «No debe preocuparnos este hecho –advierte Wardroper– ya que la obra de arte literaria es a un tiempo ella misma y la aportación de siglos de lectura crítica».

Pues bien, entre la abundantísima lectura crítica que, desde los más variadas y hasta opuestas perspectivas, ha ido constituyendo una «enciclopedia» de la cultura artística del Barroco, conviene aislar la que ha realizado la propia literatura. En su *Tratado general de Literatura,* proponía Francisco Rico este ejercicio: «Redáctese un trabajo de unas cinco holandesas (mecanografiado) sobre la influencia de César Vallejo en los sonetos de Quevedo, cuenta habida de que la crítica literaria es siempre válida si es válida literariamente»[15].

Es preciso, todavía, seguir acotando. Porque la creación literaria ha entroncado con la literatura barroca en muchos niveles y con distintos propósitos: desde la mera repetición de temas en formas que nada tienen que ver con el barroco a ejercicios de artificioso *contrafactum* técnico que, coincidiendo en la forma externa, no encarnan para nada lo que es sustancial, la forma interna. Contrayéndonos a la poesía, debemos atender, por el contrario, a obras que a primera vista pueden parecer desconectadas del sistema literario barroco y que, incluso, han sido presentadas como opuestas al mismo. Presenta Wardroper a Machado como antibarroco. Podría haber añadido en la misma línea a Unamuno, quien arremetió del mismo modo contra el barroco contrarreformista español, que, según él, no produjo aquí más que tristes y cejijuntos místicos encerrados en su castillo interior frente a la herejía y el mundo; pero recordemos que, al mismo tiempo, su poética –«piensa el sentimiento / siente el pensamiento»[16]– recibe todo su impulso del sistema barroco, y que su retórica, que le conduce al conceptismo hasta la logomaquia, –«la palabra me tortura y no hay cura»–, lleva el cuño barroco. Por supuesto que habría que añadir a Juan Ramón, enemigo, según sus propias palabras, de «la excepción, el capricho, la gracia, lo bizarro» –¿qué tendrá que ver él, tan puro, con lo que se ha definido como extremoso?–, pero que en su persecución de la realidad mágica se apoya en una palabra liberada que brota del mismo sistema. Y tenía, en fin, que citar –y cita– Wardroper a Azorín «cuyos ensayos sobre literatura –dice– revelan una acusada preferencia por el Renacimiento e incluso por

15 F. Rico, *Primera cuarentena,* Barcelona..., 142.
16 «Credo poético», en *Poesías* (1907).

el pálido siglo XVIII español sobre el Barroco». Pero, ¿cómo se puede olvidar que en su clásica definición de la Generación del 98 aduce como señas de identidad, a más de su filiación romántica, el redescubrimiento de Góngora y la devoción por el Greco?[17].

En el mismo capítulo XXXIV del *Juan de Mairena,* en el que Machado opone, en la línea ya apuntada, a Lope y Calderón, añade don Antonio una frase que puede pasar desapercibida: «Cuando hayáis leído –dice– unas cien comedias de estos dos portentos de nuestra dramática, comprenderéis cómo una gran literatura tiene derecho a descansar, *y os explicaréis el gran barranco poético del siglo XVIII, lo específicamente español de este barranco*»[18]. Quiere esto decir que Machado enlazaba, en construcción histórico-literaria, la lírica del siglo XVII con la de la segunda mitad del XIX, la lírica de la modernidad. Joseph Pérez ha remarcado el carácter todavía indeciso que presenta el estatuto del arte en el Renacimiento[19]. Subordinado todavía a valores superiores, los artistas luchan por su emancipación. Basta recordar los reproches que Alonso García de Cartagena hacía a Leonardo Bruni por haber realizado una traducción de la *Ética* de Arístoteles en la que la voluntad de belleza de la forma traicionaba o, al menos no servía, como ancilla a la literalidad. Leonardo Bruni distinguía bien dos tipos de poética: la del «ingenio agitado y conmovido por algún vigor interior y escondido, el cual se llama furor y desvelo de la mente» –el cual, dice, genera «la máxima y más perfecta especie de poesía»– y otro que actúa «por ciencia, disciplina, arte y prudencia». En la batalla por desvincular al arte de la técnica artesana Leonardo sostenía que la «pittura è cosa mentale» y Miguel Angel confirmaba que «si dipinge non colle mani ma col cervello». Según eso, el poeta es, más que un versificador, un sabio que reclama, como Garcilaso al Brocense, glosa escolar. En las postrimerías del siglo XVI Alonso López Pinciano consagrará en su *Filosofía antigua poética*(1596) la autonomía de la literatura y del arte: su interés no consiste ya sólo principalmente en las lecciones que ofrece sino en sus calidades estéticas.

Este proceso de autonomización lleva aparejado otro de no menor importancia: la atención se va a desplazando desde la *Poética* de Arístoteles y de su núcleo central, la mímesis, a la *Retórica* y, sobre todo, al Libro III de ella. Evocaba Antonio Tovar el poder de seducción que en el mundo clásico greco-latino ejerció desde antiguo la retórica. Los griegos habían siempre amado la palabra, hasta el punto de que los héroes homéricos recibían la calificación de eduepés «el de las bellas palabras»[20]. Más tarde, Cicerón comparará, en su *Brutus* al orador –retor por excelencia– con el músico y juzgará su calidad por el sonido de las cuerdas de su lira. Nada extraño, según eso, que el viejo Platón advirtiera de los peligros de la Retórica para el buen gobierno de la República y le negara la condición de arte.

Weinberg ha evidenciado cómo a lo largo del siglo XVI la *Poética* de Arístoteles es releída con frecuencia desde perspectivas no aristotélicas, en un contexto neoplatónico u

17 «La Generación de 1898 [...] da aire al fervor por el Greco [...] y publica, dedicado al pintor cretense el número único de un periódico –*Mercurio*–; rehabilita a Góngora...» («La Generación de 1898», en *Clásicos y modernos, Obras Completas,* vol. II: Madrid, 1947, 914.

18 *Ed. cit.,* 2046.

19 J. PÉREZ, «Arte y sociedad en el Renacimiento». Ponencia de la VIII *Academia Literaria Renacentista,* en curso de publicación.

20 «Introducción» a la ed. de la *Retórica* de Aristóteles (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1953), V.

horaciano[21]. Así, por ejemplo, la *Poética* de Robertello (1548) se doblega ya al efectismo placentero en el público, y Salviati (1564) sitúa la causa formal del arte en la invención. La asimilación conjunta de esas tendencias teóricas italianas terminará por producir el desplazamiento: la atención ya no se fijará en el referente –la realidad que la literatura anterior se proponía imitar– sino que se contrae a la propia superficie del discurso.: *«Todo el arte de la Retórica se refiere a la apariencia»,* sentencia Aristóteles (III,1); «todo es cosa de imaginacion», añade.

Si entre todos los elementos que integran la literariedad barroca hubiera que destacar uno como emergente, por su poder de excitación en el interior del sistema, sin duda ha de ser éste que viene a constituirse en base estructural y en molde activo del mismo. Creo, en consecuencia, que sobre él ha de alzarse la construcción de la historia del sistema literario. Claro que en el sistema persisten cantidad de elementos del sistema precedente, y que incluso podría hablarse de una nueva flexibilización del sistema renacentista. Pero hay un decisivo cambio cualitativo y el proceso de autonomización de la Literatura llega, con él, a su punto culminante. Todo lo demás –incluso el *concepto,* frecuentemente señalado por la crítica como la novedad clave y que, sin duda, representa un elemento primordial– vendrá después por añadidura. Porque todo es posible en la página en blanco definida como autosuficiente en sí misma, sin necesidad de referente externo, ideológico o factual.

Al servicio de esta Retórica de la apariencia se supedita todo: la selección de las palabras, las metáforas, los epítetos. No es caso de detenerse a comprobar hasta qué punto las concretas enseñanzas de ese tercer libro prestan pauta a la concreción de los recursos expresivos de la escritura barroca, que pudiera ser definida con toda justicia como una *escritura en libertad, en una obra abierta.* En efecto, posibilitada por la definición de ese espacio superficial activo, la liberación de la palabra implica la destrucción de los cánones establecidos. No cabe ignorar, desde luego, que en la configuración de nuevos géneros o en la hibridación de los mismos concurren causas sociológicas: tal, por ejemplo, la prohibición que la castellana Junta de Reformación hace de publicar «libros de comedias, novelas ni otros de este género», lo que, entre 1625 y 1634, lleva a algunos autores a forzar la invención. Pero aun esto era posible porque previamente estaba justificada la libertad de inventar: «todo es cosa de imaginación».

En la misma línea se supera la teoría de los estilos. No cabe hablar, con rigor, de un estilo barroco si no es como estilo de estilos: la referencia más erudita puede convertirse en frase coloquial y lo popular transformarse en emblema estético. Góngora lo expresó de modo impecable:

> ...Lo artificioso que admira, / y lo dulce que consuela, / no es de aquel violín que vuela / ni desotra inquieta lira:/ otro instrumento es quien tira / de los sentidos mejores.

Protestaba Fernando Lázaro Carreter contra los intentos de subordinación interpretativa del *Buscón* a esquemas previos generales o totalizadores[22], y extendiendo el juicio a

[21] B. WEIMBERG, *A History of Literary Criticism in the Italiam Renaissance* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961) I, 140-143.

[22] «Originalidad del *Buscón*», en *Homenaje a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, vol. III, 1961). Recogido en *Estilo barroco y personalidad creadora,* (Madrid: Anaya, 1966), 109-141.

un estudio general sobre «Quevedo y el concepto retórico de la literatura»[23], Claudio Guillén concluye que don Francisco supedita la literatura a la escritura. Es verdad, y verdad, a su vez, extensible a todas las escritores del barroco que, autorizados po la conquistada autonomía de la literatura, relativizan la literatura misma. Pero pienso que hay que ir más allá: porque no es sólo que la literatura se haya hecho escritura sino que la escritura se ha hecho palabra. «Verbum caro factum», decía Spitzer[24] atendiendo a la carnosidad, a la plasticidad del concepto. Sin contradecirlo, en coincidentia oppositorum, debe también decirse «Caro verbum facta», porque, en verdad, la palabra se vuelve todopoderosa. Cabe preguntarse –añade Claudio Guillén a propósito de los juegos– si la acentuación de tal actitud en Quevedo no presagia la modernidad que Michel Foucault perfila en *Les Mots et les choses* (1966) [...]. El lenguaje se interroga a sí mismo, se glosa a sí mismo, arranca de sí mismo» (258).

Nada tiene de extraño que el primer teórico literario italiano del barroco, Emmanuele Tesauro conciba entonces al poeta como un dios y al mundo como un poema metafísico compuesto por un poeta metafísico que se expresa en metáforas y a Dios, en fin, como el supremo verbalista que comunica sus altísimos conceptos a los ángeles y a los hombres por medio de sutiles «empresas» y figuraciones simbólicas. Volvemos así, a la idea del mundo como libro en el que hay que leer los secretos[25]. Y en sentido ascendente imaginaba Pallavicino la cadena homérica al establecer que no hay en el mundo ningún objeto tan suelto, que, asediado y conducido por el laberinto de la filosofía, no nos facilite un «aureo filo» que nos permita llegar a cualquier otro, por lejano e independiente que pueda parecer. El «salto ecuestre» del que García Lorca habla a propósito de la imagen gongorina, va, en definitiva, guiada por ese hilo.

Bestiarios, sylvas, poliantheas, cornucopias, Thesaurus... proporcionarán al escritor guías para establecer las correspondencias de sentido. La cavilación retórica (Tesauro), la agudeza y arte de ingenio servirán de instrumento para la producción del concepto. Rotas todas las barreras, hecha la literatura escritura y la escritura palabra, ésta tratará de incorporar la fuerza creadora del resto de las artes. Aristóteles preconizaba la necesidad de buscar en la palabra la riqueza musical y la fuerza plástica. No bastaba la sonoridad fónica: «otro instrumento es quien tira / de los sentidos mejores». Tira hacia el *concepto* entendido como polifonía de una misma palabra y armonía o disharmonía de los sentidos que esa palabra genera. Por lo que hace a la fuerza plástica, Aristóteles la condensa en una concreta recomendación, «poner ante los ojos», aclarando, de inmediato: «llamo poner ante los ojos algo a representarlo en acción» (III,1). No hace falta explicar que ahí está la raíz y el soporte técnico del dinamismo verbal del barroco y de su energía de teatralidad.

Puede ser, en cambio, oportuno recordar que el resto de las artes vivían procesos paralelos. Así, por ejemplo, al tiempo que la literatura se hace escritura, las pinturas se ha-

[23] Presentado como ponencia en la *II Academia Literaria Renacentista* de Salamanca (1984), fue ampliado después en la versión ofrecida en el libro del mismo autor *El primer Siglo de Oro* (Barcelona: Crítica, 1988), 234-267.

[24] L. SPITZER, «El Barroco español», *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, Buenos Aires, XXVIII (1943-1944), 12-30.

[25] Alanus de Insulis lo cifró en su bien conocido adagio: «Omnis mundi creatura / tanquam liber et pictura / nobis est et speculum».

cen, también, pintura. Es lo que ocurre en Velázquez, como ya señaló Machado por boca de Juan de Mairena: «He aquí el secreto de la serena grandeza de Velázquez:... sus cuadros no sólo son pinturas, sino la pintura». Y otra cosa que conviene precisar: no es sólo que la literatura avasalle el terreno de las otras artes. Cada una de ellas experimenta esa tensión: la arquitectura se hace escultura, la escultura de los retablos se continúa en las pinturas de las bóvedas. Por no hablar de la dinamización y de la gravitación de todas las artes hacia lo teatral: el oratorio musical, por ejemplo, que nace ligado a textos bíblicos incorpora pronto materiales profanos y se despliega en dobles coros que a veces buscan con su diversa ubicación producir efectos de espacialidad teatral. Si tuviera que resumir en un solo ejemplo literario todo ese espíritu, no dudaría en aducir el poema calderoniano *Psalle et Sile.* He ahí una meditación que se hace sermón, una voz silenciosa, de solista en un coro, que es la del poeta, la de su mecenas y la del sujeto poético; que construye el gran espacio catedralicio del silencio y lo decora con todos los colores retóricos.

Todo eso hizo posible en la literatura el desplazamiento del eje estructural desde la Poética hacia la Retórica.

Y bien, hasta el siglo XVIII la iglesia había logrado encauzar en la escritura mística todas las interiores inquietudes compulsivas al tiempo que, en un proceso en cierto modo paralelo, Góngora o Soto de Rojas recreaban, en su jardín cerrado, una suerte de cábala secreta. Pero a lo largo del siglo XVIII se acentúa un proceso de secularización ideológica. En la dimensión que aquí nos importa los enciclopedistas abren brecha en el frente de la racionalidad ilustrada. Es Rousseau, que, remarcando la oposición entre el tiempo exterior mecánico cuyo símbolo es el reloj –el odiado reloj que después encontraremos en la poesía machadiana[26]– y el tiempo interior, enfatiza el valor de la fantasía: «El país de la ilusión –dirá en *La nouvelle Heloïse*– es el único que merece ser habitado». O Diderot, exaltador en sus *Salons* del valor estético de lo atmosférico y que apremia a los poetas a «lanzarse hasta los extremos transportados en un habla emblemática»[27].

Quedaba así franqueado el camino –el *barranco* de que habla Machado– al romanticismo. No pretendo equiparar su sustento ideológico con el del Barroco. Afirmo, sin embargo, la continuidad de las coordenadas del sistema. La concepción de la poesía como «un arma de defensa contra lo cotidiano» que ha de lanzarnos al espacio de la fantasía; el gusto por lo fragmentario; la supeditación de la claridad del discurso al valor penetrativo de la facultad visionaria; la preferencia del mito sobre la teoría; el rechazo de la poesía como gramática de los buenos sentimientos; y, en fin y sobre todo, la primacía otorgada a las palabras son otros tantos puntos de apoyo: «la palabra –pontificará Hugo– es un ser viviente mucho más poderoso que aquél que la usa; nacida de la oscuridad, crea el sentido que quiere; la palabra es mucho más todavía de lo que el pensamiento, la vista y el tacto externos pueden dar: es color, noche, alegría, sueño, amargura, océano, infinito; es el *logos* de Dios».

El estado de espíritu desvelado por el Romanticismo iba a cristalizar a fines del siglo XIX en el Simbolismo. «Es el perfecto uso del misterio –proclama Mallarmé– lo que constituye el símbolo: evocar en tanteos un objeto para mostrar un estado de alma o, in-

[26] «Pero ¿tu hora es la mía? / ¿Tu tiempo, reloj, el mío...?», pregunta en «Poema de un día», CXXVIII de sus *Poesías.*

[27] Vid. H. FRIEDRICH, *Estructura de la lírica moderna,* [1954] (Barcelona: Seix Barral, 1974), 31-40.

versamente, escoger un objeto y, mediante una serie de desciframientos, deducir un estado de alma». Y he aquí de nuevo a la imaginación convertida en instrumento clave. Ella descompondrá, una vez más, la realidad creada y, estableciendo, con los materiales fragmentarios, analogías sustentadas en lo subjetivo, creará un mundo nuevo. Apoyándose en Swedemborg, rescata Baudelaire, en su teoría de las «Correspondences» la cadena homérica de Pallavicino. Vuelven a caer las divisiones entre los géneros establecidos por la Preceptiva Neoclásica y, derribadas las fronteras entre las artes, la supremacía es otorgada a la música. En su *Heinrich von Ofterdingen,* introducido en España –y el dato es bien significativo– por Joan Maragall, Novalis presenta al poeta como un sacerdote-mago «que nos desvela con sus palabras un mundo milagroso y desconocido; oímos de él palabras extrañas y, sin embargo, comprendemos lo que quiere decir».

La devoción de la Generación del 98 por el Greco –que certificaba Azorín– ha sido echada del lado de la interpretación castellanista, del Volksgeist o casticismo español. Pero es el caso que la rehabilitación del Greco se debe precisamente a los simbolistas franceses, promotores de una exposición reivindicativa y afanosos coleccionistas de sus cuadros. ¿Qué veían en él? Manuel Bartolomé Cossío, cuya monografía de 1908 sirve de base a la tan difundida interpretación casticista, vio claro, sin embargo, su raíz neoplatónica. «El Greco –dice– era un soñador, y lo que aspiraba a pintar no eran las cosas reales que dan los sentidos sino los ensueños. Y en ese extremo radica sobre todo la razón fundamental de por qué *vive* intensamente como fuerza inspiradora en nuestros días»[28]. Fernando Marías y Agustín Bustamante han analizado por menudo ese neoplatonismo en su estudio *Las ideas artísticas del Greco,* y concluyen con una afirmación claramente aplicable a la modernidad en su conjunto: «visión subjetiva y pictórica, casi un impresionismo fenoménico del mundo natural; representación alegórica [...] de lo sobrenatural, descorporeizado, embellecido, hiperpictórico...»[29].

Siguiendo la consigna de Diderot –«poetas sed obscuros y lanzáos hasta los extremos transportados en un habla emblemática»– los poetas de la modernidad –los simbolistas franceses, los primeros– tomaron como modelo a Góngora. Azorín –queda ya dicho– registra como actitud propia del 98 tal empeño: «rehabilita a Góngora –escribe– uno de cuyos versos sirve de epígrafe a Verlaine, que creía conocer al poeta cordobés». Bromita reticente aparte, es un hecho que los simbolistas franceses se interesaron en su lectura. Si don Manuel de Faria y Sousa llamó al Greco «Estacio y Góngora de los poetas para los ojos», en su *Fuente de Aganipe*(1646), no puede extrañar que conjugaran ambas devociones.

Cuando Rubén Darío llega, al filo del nuevo siglo, a España y se produce un encuentro poético que, en atención a su fecundidad, ha sido justamente homologado al de Boscán y Navaggero, Miguel de Unamuno precisa en su artículo «Hay que ser bueno y justo, Rubén»: «Rubén no venía de París, sino de Góngora». No se trataba de una afirmación chauvinista (o antichauvinista), era una pura verdad que después ha analizado con detalle en su ensayo *El caracol y la sirena* un crítico tan buen conocedor del barroco como Octavio Paz.

28 *El Greco* (Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral, 1983), 16.
29 *Las ideas artísticas de El Greco* (Madrid: Cátedra), 191 y s.

Entre las coordenadas del sistema literario barroco se mueven, según acabo de recordar, muchos estilos. Quien se limite al cotejo de uno de ellos en un tracto determinado –pongamos, el jesuítico calderoniano de *La vida es sueño*– con el de este o aquel poeta de la modernidad hispánica –digamos Antonio Machado o Rubén en este o aquel período de su escritura–, corre en primer lugar, el riesgo de no hallar las claves más profundas de la significación de un texto; pero, además, equivocará fatalmente la construcción de una historia del sistema literario. No hay aquí espacio para desarrollar el análisis. Me limito, por ello, a indicar tan sólo algunas muestras de la conexión de sistemas: tal, la neutralización de los géneros que en el primer cuarto de siglo produce, por ejemplo, el nacimiento de una novela lírica; o la desarticulación del lenguaje de que hablaba Azorín y de la que su prosa –pautada sobre modelos barrocos, según ha demostrado Valverde– es muestra cumplida; la congiguración de un jardín cerrado para muchos y abierto para pocos en la poesía del modernismo simbolista, con su tópico de fuentes y estatuas, con su bestiario y su flora particular; el mundo hermético al que Valle-Inclán nos guía con *La lámpara maravillosa,* donde, por cierto, anticipando algo que Lorca repetirá más tarde, se da la definición, tan barroca, de poesía como juntar dos palabras que nunca se pensó que pudieran relacionarse.

Habría que hablar aquí de la Retórica orteguiana, de su dinámica teatralizadora y de la fuerza creadora de su perspectivismo. El propio Ortega nos hace el guiño que indica la pista al explicar el cambio que supone aquel retrato del Parmigianino en que una mano que pasa a primer plano nos descubre espacios de significación insospechados. Por una vía paralela, de las cenizas del modernismo simbolista surgían las vanguardias, con Ramón Gómez de la Serna a la cabeza. No hace falta explicar, más allá de su pasión por Quevedo o, ceñidos a la teoría, más allá de su discurso de 1909 sobre «La nueva Literatura», hasta qué punto entronca Ramón en el sistema barroco. La greguería, base y fuente de la nueva imagen poética, nace –sobre la pauta del concepto– de una percepción perspectivista instantánea como obra del logos que es la palabra. Y con la greguería fabrica Ramón un mundo en el que las cosas se desplazan de su entorno real y producen relaciones nuevas.

En 1918 llega a España Vicente Huidobro y se produce otro encuentro fecundador como el de Rubén. Venía de París. Pero cuando en enero de 1919, en el número 1 de la revista *Cosmópolis* el pontífice de la vanguardia R. Cansinos Assens da cuenta del acontecimiento, dice: «trae consigo a Mallarmé y a Góngora». De nuevo queda así patente la unidad de la escritura de la modernidad por encima del «barranco del siglo XVIII» de que hablaba Machado. Góngora venía con los simbolistas franceses, con Rubén, y, ahora con el creacionista Huidobro, que en *Vientos contrarios* dirá: «Los señores que creen representar la España moderna han tomado la moda de reirse de Rubén Darío; como si de Góngora a nosotros hubiese otra cosa fuera de Rubén». Al margen de la mayor o menor exactitud de juicio crítico, estos testimonios de los propios creadores literarios tiene el valor de reflejo de su conciencia teórica y, lo que vale más a nuestro propósito, de su conciencia de posición histórico literaria. En tal sentido no cabe pasar por alto el significado de la autodefinición del Creacionismo: de nuevo se enfatiza el valor primordial de crear –«hagamos nuestro génesis»– y se hace indicando el parentesco barroco. Por lo demás, éste resulta obvio en la persecución de una nueva imagen que se define como «todo superficie», sin meollo alguno, creada en el espacio autónomo del poema por la palabra

más libre[30]. La mera evocación del nombre de Juan Larrea basta para avalar la dimensión metafísica del intento, como el simple recuerdo de *Altazor* certifica el alcance de la aplicación de los procedimientos retóricos de la elocutio. Por si fuera poco, un artículo de 1923, en el que Gerardo Diego pretende categorizar la trayectoria –de dónde viene y adónde va– la lírica nueva, comienza por señalar de forma expresa la raíz de entronque en ese cambio de eje estructural que se produce a fines del siglo XVI[31].

El estudio de Elsa Dehennin[32] me exime de extenderme en la significaión barroca de la llamada Generación del 27. Debe añadirse ahora la riquísima documentación del epistolario de sus protagonistas con José María de Cossío, exhumado por Javier San José. Allí se ve cómo a lo largo de los años veinte, de la mano de Cossío, van conociendo a los principales autores del barroco: Soto de Rojas, Pedro de Medina, etc.[33]. En 1923 escribía Lorca a Pepín Ciria: «Ahora más que nunca las palabras se me aparecen iluminadas por una luz fosfórica y llena de misteriosos sentidos y sonidos». «El canto quiere ser luz», añadirá poco más tarde. Era precisamente ese valor que buscaban en el neopopularismo: de nuevo lo popular se elevaba a emblema trascendente. La conferencia de Lorca sobre la imagen poética en don Luis de Góngora terminará resumiendo de manera perfecta los motivos de la fascinación: por su fuerte imaginación –«todo es imaginación»–, desde luego; por lo que Lorca llama «nuevo modelo del idioma», también, pero, sobre todo, –y es algo que nunca se señala– por «el divino sentido del valor emocional de la palabra»[34].

Por extraño que parezca, el surrealismo, consecuencia inevitable de la vanguardia, representa en la generación de los años veinte y treinta, hasta la Guerra civil, un tracto de la modernidad. Como los aventureros de la primera etapa de ésta, los surrealistas tratan de recuperar lo que la mímesis literaria –mil veces renacida en el realismo burgués y en la reproductividad técnica– había arrebatado a la cultura: el encanto seductor de lo misterioso. La apertura de la obra literaria pretende borrar distancias entre el yo, el lenguaje y las cosas. Inútil empeño, porque el lenguaje sólo se produce en la distancia; pero la liberación del eros, el éxtasis de los objetos, la fragmentación del cuerpo humano y su hibridación con las cosas son otros tantos emblemas de la modernidad.

Paralelamente a la aventura surrealista, el trabajo creador y crítico de los hombres del 27 sobre el sistema literario barroco, iba a fructificar en el Miguel Hernández del *Silbo* y el Auto sacramental. Muy pronto el alzamiento militar iba a necesitar arroparse de ideología y, sobre la pauta del fascismo italiano, volvió los ojos al Siglo de Oro. Retornarán entonces los autos sacramentales y toda la parafernalia barroca. De manera paradójica, la multiplicación de tantos ecos del barroco –miles de sonetos a Cristos ensangrentados y a

30 «Imagen múltiple. No reflejo de algo, sino apariencia, ilusión de sí propia. Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo. Y, sin embargo, nada de esqueleto, nada de entrañas. Todo superficie, porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica: Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo», Introducción a *Imagen,* en G. DIEGO, *Poesía de creación* (Barcelona: Seix Barral, 1974), 45.

31 «Retórica y Poesía», *Revista de Occidente,* V (1924), 280-286.

32 E. DEHENNIN. *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927* (París: Didier, 1962).

33 «Una clave decisiva de la *Generación del 27:* José María de Cossío (Cartas y documentos inéditos de Miguel Artigas, Gerardo Diego, Jorge Guillén y Rafael Alberti)», *Insula,* n. 545, mayo 1992, 9-13 y 16-20.

34 *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1962), 65-88.

Amarilis, liras sanjuanistas y décimas calderonianas– ahogaron la voz poética de la modernidad que, sin embargo, circulaba soterrada en los jóvenes poetas del círculo de Dámaso Alonso, en el grupo de Luis Rosales o, poco más tarde, del grupo cordobés *Cántico.*

El estímulo de la lectura de los metafísicos ingleses, de Eliot y Auden propiciará, a partir de los años cincuenta, un rebrote de la escritura sobre el sistema de la modernidad, patente en Carlos Barral –cuyos diarios poéticos revelan bien el modelo barroco– y, en la dirección metafísica, en José Angel Valente; pero perceptible, también, en la poesía de José Hierro y de Carlos Bousoño. Un paso más, el último, y la visión barroca lucirá en todo su esplendor en los llamados novísimos y en buena parte de la poesía actual. No hace falta que Pedro Gimferrer declare sus primeras ejercitaciones en la *Antología de la poesía barroca* publicada por Alberti en Buenos Aires, para percibir el modelo del sistema en un libro, por desgracia inédito, *Malienus,* en *Arde el mar* y en *La muerte de Beverly Hills.* Allí está la preocupacion aristotélica por visualizar y dramatizar, allí la aplicación riquísima del arte de la memoria y el ensayo de hibridación de metros para conseguir el concepto de las palabras. Tampoco haría falta que Guillermo Carnero mencionara las clases de José Manuel Blecua sobre poesía barroca como su primera escuela poética, porque desde su primer libro, *Dibujo de la muerte,* al recién nacido, *Divisibilidad indefinida*(1991), todo cuenta –y Carlos Bousoño lo ha explicado en un ensayo fundamental[35]– sobre el esquema retórico barroco. Y así, en Félix de Azúa, en Antonio Martínez Sarrión cuya galería de retratos en un libro de título tan barroco como *Teatro de operaciones* tiene bastante que ver con técnicas de Arcimboldo y Quevedo: allí aparece, por ejemplo, un niño como «purísimo sonetón» o una pareja de niños «sin casa y con reloj»[36]. De la poesía del silencio en Jaime Siles y en Andrés Sánchez Robayna han escrito Fernando Rodríguez de la Flor, Aurora Egido y Amparo Amorós que, recogiendo toda la bibliografía precedente, rastrea en su tesis doctoral la evolución del tema demostrando la continuidad de ese elemento del sistema[37]. No pueden faltar en la mención, Antonio Carvajal y Justo Navarro, excelentes poetas y, con el último Guillermo Carnero, los más ceñidos a la pauta expresiva.

Un poema de Antonio López Luna ilustra muy bien el fenómeno de esta actual versión barroca. Se titula significativamente «Palabras para Góngora» y dice así:

> Valladolid, Madrid, el azor castellano
> que se llevó tus ojos, la niebla que mentía
> cuando te hacía ver espejismos de agua,
> el Pisuerga doncel, el niño Manzanares,
> todo .....
> ¿qué fueron sino sombras sin cuerpo, un traje puesto en
> pie, mas sin persona, imágenes sin rostro,

35 «La poesía de Guillermo Carnero», Estudio preliminar a *Ensayo de una teoría de la visión* (Poesía 1966-1977) (Madrid: Hiperión, 1979), 11-68.

36 He estudiado la significación neobarroca de la poesía novísima en mi artículo «La renovación estética de los años sesenta», en *El estado de las poesías,* Oviedo: Monografías de *Los Cuadernos del Norte,* n. 3, 1986, 10-23.

37 *La palabra del silencio. La función del silencio en la poesía española posterior a 1969,* 3 vols., Universidad Complutense de Madrid, 1990. Parcialmente publicada en un volumen por la misma Universidad en 1991.

apariencias de un mundo que sólo consistía
en tu necesidad de poblar el vacío,
de ser tú aquellos seres, pues saliste de ti
con miedo y desamparo.

Al final de este recorrido y antes de esbozar lo que no pueden ser más que premisas para una posible construcción histórico-literaria, cabría preguntar qué causas motivaron la implantación y consolidación de esta estructura básica de sistema. Algo he dicho referente a las causas que podríamos denominar internas, las producidas por la propia evolución de la reflexión teórica en la segunda mitad del siglo XVI. Pero en este punto inciden todo un haz de causas, digamos, externas, procedentes de otros sistemas: artísticos, ideológicos y sociales. Los versos de López Luna que acabo de citar apuntan a una crisis de identidad que, de hecho, ha sido señalada como base de esa actitud creadora que hace al poeta crear en otro sujeto poético que vive en los espejismos del agua, es decir, en los espacios creados por la imaginación. Y esto vale –aunque de distinta manera y por diversas causas que corresponde explicar a la historia social y a la historia de las mentalidades– para Góngora, para Machado/Mairena, para Jaime Gil/Jaime Gil de Biedma o para Gimferrer veneciano y Carnero florentino. Quiero, sin embargo, hacer notar que todos esos distintos momentos de escritura sobre la pauta retórica barroca, tienen como denominador común el rechazo del tiempo histórico concreto y la trasposición y el refugio del tiempo psicológico que imaginariamente puede ser, en Machado, por ejemplo, el siglo XIX; en los novísimos, la Venecia o Florencia del renacimiento; y en el caso más complejo de los poetas del 50 –de Gil de Biedma, en concreto– su propio tiempo real visto, en cambio, como tiempo histórico imaginario.

Alguien podría decir que lo hasta aquí expuesto reclama como título más preciso de mi intervención el «Pervivencia –o flujos y reflujos– de la poética de la modernidad». Y, sin embargo, pretendo ir más allá. Sé muy bien que entre el Scila y Caribdis en que ha de moverse la construcción de una historia literaria –el atomismo y el reduccionismo o el pluralismo y monismo al fin, siempre, Heráclito y Parménides– mi propuesta puede ser acusada de pecar de reduccionismo. ¿Es que, en verdad, cabe, se me dirá, plantear la historia de la Literatura sobre esquemas de tan larga duración y, a la vez, tan contraídos a un sólo elemento por rico que éste sea?

Juego –no lo oculto– con las cartas marcadas. Y hago decir *larga duración* para darme pie a mí a explicar que pienso que la aplicación del método de construcción histórica elaborado por Braudel sobre la base de la conjugación de la consideración de largas duraciones, duraciones medias y duraciones cortas, tal vez podría resultar fecundo en orden a construir una historia *específicamente* literaria. Porque es claro que el método de las generaciones –mal definido y peor aplicado en el ámbito hispánico– y el de las escuelas, nos impiden ver el bosque, al igual que el concepto de período «como continente y contenido a la vez», ya no resiste un análisis.

La conjugación de esta triple perspectiva temporal braudeliana nos permitiría ver en el plano de la corta duración, las tensiones concretas que dentro del sistema literario producen las «quaestiones internas disputatae» –valgan, por ejemplo, en la primera parte del siglo XVII, las disputas gongorinas que, sin duda, matizan la versión poética del molde básico estructural– y las tensiones que el sistema literario sufre por la incidencia de otros

sistemas: pongamos por caso las modificaciones que en el género teatral producen determinadas exigencias sociales en la actualidad. Atendiendo siempre a lo específicamente literario, contemplaríamos en el plano de media duración –entre 10 y 50 años– mutaciones de mayor envergadura, atingentes ya a los cambios en la configuración misma de un género por efecto interno de un perfeccionamiento formal ya, inversamente, de su agotamiento a causa de mutaciones ideológicas y sociales de mayor entidad social. Por servirnos del mismo ejemplo, absolutamente provisional, en ese plano tendrían su lugar de consideración todas las motivaciones derivadas de la Contrarreforma o del dirigismo cultural absolutista, que Maravall ha categorizado como peculiares de la sociedad española del barroco. En la perspectiva de la larga duración se percibirían, en fin, las estructuras invariantes de tipo multisecular.

Me he fijado aquí en una sola cuyo valor emergente de función de excitación me parece indiscutible. La he perseguido en el análisis de un género, porque creo que es en los géneros donde mejor se aprecia la dialéctica de cambio, base de toda apreciación histórica. Las puntuales referencias que he hecho a otros géneros autorizan a pensar que un análisis detallado nos llevaría a la misma conclusión. Y si buscamos el apoyo del contraste en la relación con otros sistemas, no nos maravillaría tanto ver inscritas anchas franjas de la escritura de la modernidad en la retórica abierta a fines del siglo XVI, si pensamos que desde entonces hasta hace bien poco en España la pauta de enseñanza fue, con contadas excepciones, la jesuítica Ratio Studiorum y el pan nuestro de cada día el catecismo de Trento. Sin duda hay más causas extrínsecas de la historia social o de la historia de las ideas que hacen contrapunto a la pervivencia. Y, en fin, en todo ello influye, desde dentro del sistema, la gran fuerza de las obras geniales de los escritores barrocos.

Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola

Lía Schwartz Lerner
Dartmouth College

Las poéticas y las retóricas clásicas conceptualizaban la creación literaria como el proceso de construcción de un texto a partir de la imitación de modelos. Gran parte del programa estético de nuestros escritores renacentistas se desarrolló, pues, en torno a la problemática de la *imitatio*, su función en las partes del discurso –*inventio*, *dispositio* y *elocutio*–, el canon de ejemplos a imitar según los géneros escogidos, la adaptación de modelos pre-cristianos a la redescripción de una realidad cristiana, cuestiones de decoro y otras anejas a esta noción del arte como *tejne*. Las prácticas artísticas estaban, por lo tanto, fuertemente regimentadas y funcionaban en la dialéctica de imitación e innovación. Las obras así producidas, sin embargo, se nos presentan como producto de circunstancias históricas claramente definibles. El mundo representado en ellas y los códigos empleados en su composición pertenecen a la cultura española de los siglos XVI y XVII y sólo pueden ser cabalmente comprendidas en su historicidad. ¿Cómo se relacionan, pues, los modelos imitados con el *modelo del mundo* que estos textos ofrecen? Utilizo esta vez el término *modelo* en el sentido que tiene en la teoría semiótica de J. M. Lotman y en la semiótica filológica de C. Segre[1]. En estas teorías los textos literarios son siste-

[1] Para la noción de *modelo*, el concepto de cultura y el de sistema de modelización, me baso en los trabajos clásicos sobre el tema: de J. M. Lotman, además de su *La estructura del texto artístico* (Madrid: Istmo, 1975), *Tipología della cultura* (Milano: Bompiani, 1975), *Semiótica de la cultura* (Madrid: Cátedra, 1979), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (Venezia: Marsilio, 1985). De Cesare Segre, véanse *Semiotica, storia e cultura* (Padova: Liviana, 1977), *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali* (Torino: Einaudi, 1979) y *Principios de análisis del texto literario* (Barcelona: Crítica, 1985), en el que recoge materiales desarrollados en artículos y contribuciones anteriores e «Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», en *La Parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, ed. de C. Girolamo e I. Paccagnella (Palermo: Sellerio, 1982) y, además, de Giovanni Pozzi, «Codici, stereotipi, topoi e fonti letteraria», en A.A.V.V., *Intorno al Codice*, Atti del III Convegno della Associazione Italiana di Studi Semiotici (Firenze: La Nuova Italia, 1976), 37-76.

mas modelizadores secundarios; representan el mundo mediante los códigos o lenguajes artísticos, culturales, que están disponibles en la cultura histórica a la que pertenecen. Las culturas históricas dan sentido al mundo, designándolo, describiéndolo e interpretándolo. ¿Qué función tienen, por lo tanto, los modelos imitados?

Me interesa estudiar, en esta ocasión, el problema de la relación que existe entre *fuentes* y modelos del mundo en un género literario particular, la sátira, y su realización en textos áureos que se construyeron primordialmente en la imitación de las obras de Luciano de Samosata. Y digo *primordialmente*, porque la sátira áurea se caracteriza por una marcada intertextualidad, es decir, por estar construida con fragmentos de discurso que imitan fuentes provenientes de diferentes obras del canon clásico de la *satura*, o de sátiras neolatinas o romances, contemporáneas al texto, o del pasado inmediato[2]. Dentro del conjunto de obras satíricas que imitaron textos de Luciano, quisiera reconsiderar los diálogos satíricos de Bartolomé Leonardo de Argensola (1561-1631), en relación con una serie de textos construidos según las mismas convenciones genéricas y escritos desde alrededor de 1530 hasta mediados del siglo XVII. Mi propósito es situarlos en un momento preciso del desarrollo del género, las últimas décadas del siglo XVI, comparándolos con realizaciones como el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* y *El Crotalón*, escritos entre 1530 y 1555, y versiones posteriores como las de los *Sueños* y el *Discurso de todos los diablos* de Quevedo, compuestos entre 1605 y 1627. Concomitantemente, me importa replantear, desde la perspectiva teórica mencionada, conclusiones sobre el *valor* de las sátiras de Argensola, formuladas en estudios de la influencia de Luciano de corte historicista tradicional.

La adhesión de Bartolomé Leonardo a los clásicos, a los *antiqui auctores*, en cuya frecuentación los humanistas hallaron nuevas formas para redescribir al hombre y la realidad, ha sido puntualizada por J. M. Blecua en varias ocasiones[3]. Para Argensola, como

[2] Utilizo el término sátira como designación genérica y no modal. Me he ocupado de ello en varios trabajos: «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y los *Sueños* de Quevedo», *Lexis*, IX (1985), 209-277; «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro*, VI (1987), 215-234 y «Golden Age Satire: Transformations of Genre», *MLN*, 105 (1990), 260-287. Muchos trabajos sobre la sátira en la literatura áurea se apoyan en la definición modal o mezclan indiscriminadamente ambas caracterizaciones; *vid.* un caso reciente en el estudio de ANTHONY CLOSE, «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes», *NRFH*, XXXVIII, 1990, 493-511: «La sátira es una corriente que fluye difusa en la mayoría de las obras de Cervantes, asomándose en algunas como aspecto dominante, pero nunca fácil de separar de otros aspectos afines, como son la agudeza apotegmática, el didactismo moral, etc.» (493), frente a: «Antes de seguir adelante, debo aclarar mi concepción del género, que se basa en los criterios de la época» (501). Recuperar la designación genérica para todo un *corpus* de textos satíricos, apoyándome en las concepciones de la época es, precisamente, una de mis propuestas centrales. Pero entiendo, además, *género* en el sentido en el que se lo define en las teorías semióticas de LOTMAN Y SEGRE, y en las de la recepción: véanse los artículos de W. D. STEMPEL, y otros, recogidos y traducidos recientemente en la antología *Teoría de los géneros literarios*, ed. de M. A. GARRIDO GALLARDO (Madrid: Arcos, 1989) y JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Ou'est-ce qu'un genre littéraire* (Paris: Seuil, 1989).

[3] Véanse sus prólogos a las ediciones de las *Rimas* de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola (Zaragoza: CSIC, 1950) y a las *Rimas* de Bartolomé Leonardo (Madrid: Espasa Calpe, 1974), en dos tomos, parcialmente reproducido en FRANCISCO RICO, *Historia y crítica de la literatura española* (Barcelona: Crítica, 1983), tomo III, 705-710. Sobre el clasicismo de los Argensola en el contexto de la estética barroca del XVII, *vid.* AURORA EGIDO, *La Poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)* (Zaragoza, 1979), 38, 208 y *passim.*

para el autor de *El Crotalón*, para Alfonso de Valdés o para Quevedo, el quehacer poético era la búsqueda de una voz personal en la imitatio de varios modelos que se disponían en cambiantes combinaciones. El poeta libaba en muchas flores o escuchaba las voces de sus *auctores*, con los que dialogaba en la soledad y recogimiento de su biblioteca. Petrarca hizo famosas las dos imágenes clásicas en sus cartas: el *topos* senequista «apes ut aiunt debemus imitari» (*Ad Luc.*, XII,2) en el conocido *dictum*: «Nulla quidem esset apibus gloria, nisi in aliud et in melius inventa convertirent» (*Ad fam.*, I,8); el escribir como conversación con los clásicos, de origen ciceroniano (Ad Att., I,9), en la afirmación: «de me autem quid mereantur in solitudine quaedam voces familiares ac notae non modo corde conceptae, sed etiam ore prolatae, quibus dormitantem animum excitare soleo...» (*Ad fam.*, I,7).

Quevedo se identificó con la figura del Petrarca-humanista en la recreación de este segundo *topos*, fuente, creo, de un famoso cuarteto, el primero del soneto 131:

> Retirado en la paz de estos desiertos,
> con pocos, pero doctos libros juntos,
> vivo en conversación con los difuntos
> y escucho con mis ojos a los muertos[4].

Argensola, en cambio, recurrió al primero en su sátira 43 («Estos consejos das, Euterpe mía»), vv. 94-99:

> Y cuando entre más cultos escritores,
> transformado en abeja, en nuestro monte
> te pluguiere pacer sus varias flores,
> Píndaro, Lino, Orfeo, Anacreonte,
> y los Homeros andarán contigo,
> que Arquíloco refiere y Jenofonte;

Sus autores preferidos fueron Horacio, Persio, Juvenal y Marcial, Virgilio y Cicerón. Los cita en sus obras poéticas, los comenta y apela a su autoridad en textos meta-poéticos. El género satírico le era, evidentemente, muy afín. Lo practicó en numerosas composiciones en verso: sátiras en tercetos, epístolas asermonadas, sonetos y composiciones en versos de arte menor, en las que imita la forma del epigrama satírico[5]. Su interés por Luciano se manifiesta especialmente en tres diálogos que llevan los títulos: *Menipo liti-*

[4] PETRARCA, *Epistolae de rebus familiaribus et variae*, ed. de J. FRACASSETTI (Florencia, 1859-63), en tres tomos. Cito el soneto de Quevedo por el texto de las ediciones de J. M. BLECUA, *Poesía original* (Barcelona: Planeta, 1968) y *Obra Poética* (Madrid: Castalia, 1969-1981). ELIAS R. RIVERS estudió este soneto en «Language and Reality in Quevedo's sonnets», *Quevedo in Perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial*, ed. por J. IFFLAND, Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1982, 17-32. La imagen sigue siendo eficaz en el discurso crítico de nuestros días; la hace suya FRANCISCO RICO al recordar la función de la imitación en las estéticas clásicas: «A decir verdad, en los trechos más largos de su recorrido, la literatura de Europa ha sido por definición un arte de conjugar reminiscencias, apuntar afinidades, incorporar matices, en un inacabable diálogo con los maestros y los cofrades». Véase su *Breve biblioteca de autores españoles* (Barcelona: Seix Barral, 1990), 281.

[5] Las sátiras en verso de Bartolomé llevan los números 43 a 104 en el tomo II de la edición de J. M. BLECUA, *Rimas*, citada. La práctica del género en dos formas emparentadas, sátiras o *sermones* y epístolas, estaba generalizada en la época: *vid.* CLAUDIO GUILLÉN, «Sátira y poética en Garcilaso», recogido y publicado nuevamente en *El Primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos* (Barcelona: Crítica, 1988), 15-48.

gante, *Demócrito* y *Dédalo*, publicados por el Conde de la Viñaza en 1887 y 1889. Argensola sabía indudablemente griego, aunque no hay que olvidar, de todos modos, que circulaban muchas traducciones de Luciano al latín, las de Erasmo, en primer lugar, que existían ya en su época traducciones al español y, además que no hacía falta ser helenista para leer a Luciano en el original, ya que un grupo de sus obras escogidas funcionaba como texto para el aprendizaje del griego, según lo indican varias *rationes studiorum* de colegios jesuitas de la época[6].

En un conocido artículo en el que se ocupaba de las fuentes lucianescas de estos diálogos, Otis H. Green señaló que, además, Argensola había imitado en el *Demócrito* las cartas apócrifas de Hipócrates. En el *Dédalo*, en cambio, había reelaborado documentos históricos de la época, según anticipaba ya Pellicer, quien conectó el diálogo con las *Relaciones* de Antonio Pérez, cuya huida a Aragón había sido comentada en Zaragoza en una sátira anónima de esquema lucianesco, el *Pasquín del Infierno*, texto citado ya por Lupercio Leonardo, en su *Información de los sucesos de Aragón*[7]. El *terminus a quo* del *Dédalo* sería, por lo tanto, 1594. En 1628 Argensola indicaba aún su deseo de reformarlo «un día destos, porque algo de misterioso que hay en él, ya no es tiempo»[8].

En el *Demócrito*, el personaje Hipócrates le describe a su interlocutor, Damageto, una visita médica a Demócrito, realizada a pedido de los abderitas, quienes estaban convencidos de que aquél había perdido el juicio. Pero Hipócrates descubre, aún antes de examinar al enfermo, que, en verdad, son los abderitas los locos, ya que la risa del filósofo es la única respuesta sensata a la corrupción del hombre y a los males irremediables de la vida en sociedad. A lo largo de esta segunda sección del diálogo, Demócrito expone los errores del mundo *persuasivamente*, es decir, según el esquema de la argumentación retórica, de lo general a lo particular. Por ello, reconfirma su exposición con el *exemplum* de los comportamientos humanos en la corte del rey Artajerjes, donde había visto multiplicados los males de Abdera. La ambición de poder de los persas, en todos los estados, y el quebrantamiento de las leyes morales, «siniestros sucesos del hombre» que «en él no son forzosos sino voluntarios», prueban que los hombres, «de indignos de la compasión se hacen dignos de la risa» (156-157). Luciano se refiere frecuentemente a los persas en todas sus sátiras pero las descripciones de Argensola modelan instituciones y la estructura social de su época.

Green, que elogiaba la imitación cuidadosa de las cartas apócrifas de Hipócrates, con la que se construye la primera sección del diálogo, consideró al *Demócrito*, lucianesco

[6] Véanse LEONARDO Y ARGENSOLA, *Algunas obras satíricas inéditas de Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola* (Zaragoza, 1887) y *Obras sueltas* de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas e ilustradas por el Conde de la Viñaza (Madrid, 1889); las citas de los diálogos corresponderán a esta segunda edición. Sobre las traducciones de Luciano en el siglo XVI, consúltense el estudio de A. VIVES COLL, *Luciano de Samosata en España* (Valladolid, 1959) y los trabajos de MICHAEL ZAPPALA, «Luciano español», *NRFH*, XXI (1982), 25-43; «Una edición desconocida del Luciano de Erasmo en Valencia: Juan Francisco Mas y los *Dialogi Luciani* de 1551», *Bulletin Hispanique*, 86, 1984, 452-465 y su reciente *Lucian of Samosata in the Two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation* (Potomac: Scripta Humanistica, 1990).

[7] Véanse sus «Notes on the Lucianesque Dialogues of Bartolomé Leonardo de Argensola», *Hispanic Review*, 3 (1935), 275-293 y «The Literary Court of the Lemos at Naples», *Hispanic Review*, 1, 1933, 230-308; en este último, Green trata de la actuación de los Argensola en Italia y la creación de la *Academia de los Ociosos*.

[8] Cf. GREEN, «Notes...», *cit.*, 285.

sólo en su forma. Creo, sin embargo, que el procedimiento de composición no difiere del que se observa en los dos diálogos restantes. Argensola no imita la *lexis* de Luciano en ninguno de ellos. Escoge sí uno o más motivos lucianescos en su aspecto semántico y los combina con elementos procedentes de otras fuentes que se desconstruyen así en el juego de la *contaminatio*. El motivo central del *Demócrito* es la figura del filósofo-sabio como *persona* satírica. Demócrito vive una doctrina. Retirado en su casa, «pegada al muro», «sentado debajo de las ramas extendidas y sombrías de un plátano: un vestido grosero le caía desde los hombros; solo, descalzo...» (138-139), y con un libro sobre las rodillas, es la imagen del filósofo ideal que practica lo que predica. El personaje se define, pues, *en antítesis* de los falsos filósofos de Luciano, que sólo buscan medrar.

Por otra parte, la selección misma de la figura de Demócrito se apoya en la desconstrucción de un *topos* muy difundido en la época, *Democritus ridens et Heraclitus flens*, recreado asiduamente en textos filosóficos y satíricos y en la literatura emblemática. Alciato lo representa, por ejemplo, en el emblema CLI, «In vitam humanam», en cuya *pictura* aparecen los dos filósofos enfrentados. La *subscriptio* expresa, en sus versos finales, el conflicto de las dos actitudes: «Mientras más miro, más con vos barrunto / Cómo podré reír y llorar junto»[9]. El comentario del adagio cifra la interpretación de la risa en nuestro diálogo: «Democritus eadem de causa ridebat effusius, quod humanas actiones ludicras et stultas conspiceret».

Las versiones más antiguas del *topos*, según Blüher, provienen de Séneca (*De tranquillitate animae*, XV,2-3 y De ira, II,X,2), de la sátira X, vv. 28-35 de Juvenal y de dos obras de Luciano[10]. En el diálogo *Vitarum auctio*, 13-14, de Luciano, se ponen en venta diversas formas de vida filosófica y, entre ellas, la de Demócrito. El personaje lucianesco declara que se ríe porque los asuntos de los hombres y los hombres mismos son ridículos. En cambio, en un tratado burlesco compuesto a la manera de la diatriba cínica, *De sacrificiis*, la denuncia satírica final incorpora el *topos* para acentuar retóricamente la tontería recalcitrante de los seres humanos[11]. Así es como justifica su risa el Demócrito de Argensola, en diálogo con Luciano:

> Él entonces, como teniendo las riendas a la risa, comenzó la defensa della diciendo: «Tú ¡oh Hipócrates! piensas que dos cosas son la materia de mi risa, o lo bueno o lo malo, y que a lo primero ha de corresponder el gozo y a lo segundo la piedad; pero no niegas que

[9] En la edición española de los *Emblemas* (Madrid: Editora Nacional, 1975), 347; cito los comentarios al adagio, a continuación, por la edición, *Omnia Andreae Alciati V.C. Emblemata. Cum Commentariis, quibus emblematum detecta origine, dubia omnia, et obscura illustrantur*, Parisiis, 1602; cf. la página 702. Bartolomé recreó el *topos* en un conocido soneto [A un cuadro en que estaban retratados Heráclito y Demócrito], 104, en el que afirma su afinidad con la risa del segundo: «De los dos sabios son estos retratos,/Nuño, que con igual filosofía/ lloraba el uno, el otro se reía/ del vano error del mundo y de sus tratos./ Mirando el cuadro, pienso algunos ratos,/ si hubiese de dejar mi medianía,/ a cuál de los extremos seguiría/ destos dos celebrados mentecatos./ Tú, que de gravedad eres amigo,/ juzgarás que es mejor juntarse al coro/ que a lágrimas provoca en la tragedia./ Pero yo, como sé que nunca el lloro/ nos restituye el bien, ni el mal remedia,/ con tu licencia el de la risa sigo». ANGEL GARCÍA GÓMEZ ha estudiado esta recreación de la figura de Demócrito, así como su fuente principal en Argensola: la correspondiente del pseudo-Hipócrates; *vid. The legend of the Laughing Philosopher and Its Presence in Spanish Literature (1500-1700)* (Córdoba: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1984), 154-168.

[10] KARL A. BLÜHER, *Séneca en España* (Madrid: Gredos, 1983), 511-512.

[11] Para los textos de Luciano, cito por la edición de las obras completas en *Lucian*, ed. de A. M. HARMON (Cambridge: Harvard, 1961), tomos I al VIII.

> el mundo anda de manera que o nos habemos de lastimar de sus cosas o reirnos dellas. Quiero, pues, que ahora, ansí indistintamente, sepas que yo destos dos afectos escogí el de la risa, y que solamente del hombre me río. Del hombre, porque lo veo lleno de locura y vacío de acciones justas, gobernándose puerilmente en todos sus consejos, tomando sobre sí trabajos inútiles, como si naciera sin ningunos. Verásle penetrar los senos y fines de la tierra para sacar oro y plata sin reposar jamás, ni en la última vejez, de las ansias de adquirir... (143-144)

La crítica de la conducta insensata de los hombres se desarrolla, en una sección central del diálogo, en torno de una serie de preguntas retóricas –«¿Quién guarda leyes? ¿Quién pone límite a sus deseos?» (145)– que recrean vicios del presente del sujeto de la enunciación, pero estos resultan atemporales en su formulación. El discurso utópico horaciano genera entonces la figura del labrador Timocaris, vecino de Demócrito, que explica por qué abandonó los negocios de su padre y se recogió en el campo:

> Porque cuando yo me hallara dueño de tantas perlas y piedras, cuya estimación consiste sólo en las opiniones, tuve miedo no amaneciesen un día cuerdos todos lo hombres y yo me quedase pobre (158).

Se entrelazan con estos motivos, de reiterada aparición en la literatura áurea, otros *topoi* de presencia casi obligatoria en textos satíricos: el de la locura del mundo, el del sueño, que también deriva de Luciano, etc.[12] Hipócrates, por ejemplo, descubre la verdad sobre la condición de Demócrito en un sueño premonitorio, que correspondería al tipo del *oraculum* en la clasificación tan difundida de Macrobio. Se le aparecen en ese sueño, Esculapio, conduciendo de la mano a Verdad, y Opinión. Al interpretarlo, Hipócrates confirma «la costumbre (del vulgo) de interpretar con error las acciones de varones insignes» (135).

La sátira de Argensola se organiza así, en el plano semántico, en oposiciones binarias, características del género, de Horacio a Luciano: el sabio frente al vulgo, la vida retirada frente a la corte, los cuerdos frente a los locos, el dominio de los afectos frente a la desmesura del deseo, que revelan perspectivas ideológicas estoicas o que se mantienen, como afirma Blüher, «dentro de las coordenadas de una sabiduría vital ecléctica clásico-romana»[13].

El *Dédalo* y el *Menipo litigante* de Argensola se complementan temáticamente. En ambos se desarrolla el tema de la justicia en dos dimensiones: como virtud y como designación del sistema judicial de la época. En el *Dédalo* se critica la justicia real, en particular *la razón de estado*, por la cual Dédalo fuera encarcelado aún antes de pronunciarse su sentencia. En *Menipo litigante*, la crítica está dirigida a los jueces, que se ocupan de las causas civiles y criminales «de gente menor», y a sus ministros.

[12] Véanse mi «Golden Age Satire», *cit.*, 273 y ss., AURORA EGIDO, «Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la cueva de Montesinos», en *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer* (Barcelona: Quaderns Crema, 1988), 305-341 y J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel, 1975), 309 y ss.

[13] Cf. *ob. cit.*, 302.

El *Dédalo* comienza, como los otros diálogos, *medias in res*. El personaje de este nombre presenta su caso a Polites que, en palabras de Pellicer, «cifra las prisiones de Antonio Pérez»[14]. Argensola utilizó fuentes no literarias para desarrollarlo, las *Relaciones* ya mencionadas, como Alfonso de Valdés utilizara documentos históricos en su *Diálogo de Mercurio y Carón* para interpretar los hechos de la vida del Emperador, desde antes de la batalla de Pavía hasta después del desafío al rey de Francia. Del mismo modo, el autor de *El Crotalón*, en los cantos V y VI, se basa en relaciones históricas, según lo ha señalado Ana Vian, para relatar las victorias de Carlos V, desde Pavía hasta la batalla de Mühlberg en 1547, representadas en una pintura profética que la bella Saxe le muestra al mancebo seducido en su casa[15].

El género, definido ya como híbrido por Horacio en uno de sus sermones metasatíricos, se caracteriza por combinar motivos literarios con referencias a sucesos ocurridos históricamente, mezclando universales poéticos con particulares históricos[16]. Lo cual tampoco lo hace equivalente al discurso histórico per se. En efecto, el caso de Dédalo, en el diálogo de Argensola, es examinado *sub specie saturae*, es decir, como otro *exemplum* de la injusticia que reina en el mundo. De allí el interés por reelaborar el motivo lucianesco del ascenso o viaje por los aires del *Icaromenipo*. Esta estructura imaginaria permitía contraponer la tierra al cielo, por un lado, y fundir la crítica al sistema judicial con el *topos* de la huida de Astrea, argumento mitológico con el que se documentaba la ausencia de *iustitia* en los juicios humanos. En efecto, después de atravesar las nubes, que le recuerdan a Dédalo «un príncipe de los que yo había tratado acá abajo, abultados y pomposos, pero penetrables y gofos como ellas» (179), llega al cielo, donde ve con sus propios ojos a Astrea, que en la versión ovidiana, huyendo de la crueldad de los mortales, se había refugiado en el Zodíaco[17]. La diosa, muy hermosa, ostenta un rostro impasible: «ni le tenía alegre ni triste, tan exento está de nuestros afectos». Explica su ausencia de la tierra con argumentos tópicos: «¿Qué mayor justicia tengo de hacer en ellos que dejarlos vivir sin justicia?» (185). Reprocha además a los mortales que hayan usurpado su nombre para designar dos sillas que ocupan los tiranos que la desterraron. Uno es villano, «el que maneja todas las causas civiles y criminales de gente de menos poder»; el otro tirano:

> que se precia de noble, porque se arroga las causas de los que lo son, y de los monarcas y reyes muy venerables, con mis ropas talares, que también me usurpa el nombre, del mismo linaje es que el otro, y osa llamarse razón de estado y competir conmigo en la calidad (185).

[14] Cf. GREEN, «Notes», *cit.*, 284.

[15] Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. de ROSA NAVARRO DURÁN (Barcelona: Planeta, 1987), *passim*, y *vid.*, además, el prólogo a la edición de JOSÉ F. MONTESINOS (Madrid: Espasa Calpe, 1971); *El Crotalón*, ed. de A. RALLO (Madrid: Cátedra, 1982), 183 y ss. y la edición crítica y anotada de ANA VIÁN, *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón: Estudio literario, edición y notas*, Tesis doctoral (Madrid, Universidad Complutense, 1982), tomo III, 155 y ss.

[16] Cf. sus *Sermones*, I,4, 39-40: «Primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis excerpam numero.» El autor de *saturae*, dice Horacio, no debe ser incluido en el número de los poetas, ya que compone obras de otra naturaleza.

[17] Cf. *Metamorfosis*, I, vv. 149-150. Trato la reelaboración de este topos en los *Sueños* en mi *Quevedo: discurso y representación* (Pamplona: EUNSA, 1988), 97 y ss.

El pasaje de Argensola dialoga con el párrafo que cierra la recreación de la parábola de la huida de Astrea en *El alguacil endemoniado* de Quevedo[18]:

> Subióse al cielo y apenas dejó acá pisadas. Los hombres, que esto vieron, bautizaron con su nombre algunas varas que, fuera de las cruces, arden algunas muy bien allá (sc. en el infierno); y acá sólo tienen nombre de justicia ellas y los que las traen.

La acusación satírica denuncia siempre esta transgresión de las leyes de la *justicia natural* (171).

Argensola imita el motivo lucianesco del viaje aéreo, que procede del *Icaromenipo* de Luciano, 15-19, en la sección en la que Dédalo observa la tierra desde las alturas (178-179). Su versión *resume* la fuente, aprovechando básicamente la imagen de la ínfima dimensión de la tierra en el contexto del cosmos: «¿Podría ser, por dicha, que no abrazasen la paz, viendo que todo ese globo que yo miro es tan pequeño que ya casi no lo diviso? ¡Oh ambición de reinar!». Las ambiciones humanas resultan ridículas cuando Dédalo, en imitación de Icaromenipo, descubre que la tierra es un objeto diminuto. Luciano varía la imagen unas cuantas veces; Argensola reduce la variación a dos y recupera una frase, en particular, del *Icaromenipo*, 18, «me reí de los que reñían por los límites de la tierra», que imita en *amplificatio*[19]:

> Acordéme entonces de algunos griegos que la fama celebra por tan amigos de sus patrias, que se dejaron hacer pedazos por adelantar un mojón de los términos dellas un palmo, reíme de buena gana (178).

La estructura del viaje, en cambio, resulta de la imitación del relato mitológico del vuelo de Dédalo, desarrollado en el libro VIII, vv. 183-236 de las *Metamorfosis*, que Pérez de Moya parafrasea, por ejemplo, en su *Philosophia secreta*[20]. De Ovidio provienen los nombres de los personajes, así como la mención de la prisión compartida con Icaro, la construcción de las alas con plumas pegadas con cera –en el *Icaromenipo*, Menipo adapta las de un buitre y un águila–, la muerte de Icaro y su caída al mar.

La comparación del *Dédalo* con los cantos XII a XIV de *El Crotalón*, que siguen también el *Icaromenipo*, revela diferencias en cuanto al *tipo* de imitación practicado por ambos autores. Por un lado, el autor de *El Crotalón* incluye un mayor número de elementos constitutivos del relato en su versión. Se conserva, por ejemplo, la motivación del viaje del personaje. Icaromenipo emprende su vuelo para descubrir cómo es el universo, ya que las teorías de los filósofos que había consultado eran poco convincentes y contradictorias entre sí. Desde la luna, la tierra le parece una *lenteja* –traducción literal del griego φακοῦ[21]. En el *Dédalo*, en cambio, parece «una pequeña bola de cera de dos colores con las manchas desiguales», y desde mayor altura, un punto o un átomo. Sin embargo, la reproducción del dato minucioso no es siempre consistente en *El Crotalón*, ya que a veces se omiten elementos singulares de la fuente: las alas de Menipo, por ejemplo, que,

18 F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos*, ed. de F.R.C. MALDONADO (Madrid: Castalia, 1972), 99.

19 Esta es la traducción literal del griego: «Μάλιστα δὲ ἐπ' ἐκεινοις ἐπηει μοι γελᾶν τοῖς περὶ γῆς ὅρων ἐρίζουσι».

20 *Philosophia secreta* (Madrid: Los clásicos olvidados, 1928), libro IV, cap. XXVII.

21 Cf. *Icaromenipo*, 18 y *El Crotalón*, 307.

en este diálogo, viaja guiado por un ángel o genio. La selección de este recurso corresponde a la convención de suplir información sobre modelos del mundo cristiano, como para neutralizar una visión que entra en conflicto con los contextos religiosos de la época. Así, a pesar de la *fidelidad* al *Icaromenipo* griego, se incluye una descripción extensa del universo, que se basa en fuentes religiosas, y que termina por modificar considerablemente la recepción del motivo lucianesco[22]. En la obra de Luciano, el personaje confirma en su viaje la visión imaginaria del universo forjada por los poetas clásicos, que, irónicamente, se perpetuó en lugares comunes de la opinión popular, frente a teorías cosmológicas más refinadas de la cultura griega. En *El Crotalón*, las ficciones paganas preludian sólo la auténtica visión cristiana. Tres o cuatro décadas más tarde, Argensola no parece sentir la necesidad de validar cuestiones de doctrina. Concluye en cambio su diálogo con un comentario irónico sobre la trivialización de los relatos mitológicos en su época, más a tono con el tratamiento lucianesco de la visión desde arriba, que la descripción *cum amplificatione* del empíreo, en *El Crotalón*, en el que se halla el trono de Dios[23]. A propósito de la fama de Icaro, que dio nombre a uno de los mares de Grecia, dice Dédalo:

> –¡Oh Polites! que en descuento desa gloria no habrá poetilla ni pedagogo retórico que no lo traiga de aquí adelante por ejemplo de los que con poca suficiencia (que la compararán a sus alas de cera) emprendieren cosas grandes; y vendremos a ser Icaro y yo uno de los lugares comunes de que usan en sus pláticas los ingenios ordinarios (187).

En el *Menipo litigante*, la crítica de la justicia civil se organiza en torno a la imitación de dos motivos lucianescos. El primero es el de la herencia y el testador, recurrente en los *Diálogos de los muertos*, y característico de la *satura* romana, que *El Crotalón* recrea en un episodio del canto XVI y que Quevedo rehace, por ejemplo, en el monólogo del testador, del *Discurso de todos los diablos*[24]. El segundo motivo es el del descenso al Hades, desarrollado en el *Menipo* de Luciano, que *El Crotalón* también imita en los cantos XV y XVI. El motivo de la herencia era de doble filiación: retórica, como *topos* obligado de la oratoria forense, y filosófica, donde constituía, especialmente en la diatriba cínica, un rasgo definitorio de la vanidad de las actividades humanas. Quevedo rehace el motivo en esta segunda dimensión. Cuando el testamento de su personaje es hecho público, suscita la avaricia de todos los futuros herederos y dice en el *Discurso*:

> Maldito sea yo, dezía vn testador, que me veo desta suerte por mi culpa. Voto a N. dezía (y llamaua a todos) que si sé hazer testamento, que estoy viuo ahora... La enfermedad más peligrosa después del Doctor, es el testamento... al instante que firmé el testamento, la tierra a quien mandé el cuerpo, tuuo gana de comer, mi hijo de heredar, mi muger de mongil, mi criado de lágrimas y vestidos, mi amigo de acordarse y todos andauan dados al diablo... (56-58)

[22] Cf. *Icaromenipo*, *ed. cit.*, vol. II, 319 y ss. y en la ed. de ANA VIAN, tomo III, 301, quien indica sus fuentes en la *Summa Theologica*, de Santo Tomás.

[23] Cf. en la edición de A. RALLO, *cit.*, 318-322.

[24] *Discurso de todos los diablos*, ed. crítica de J. WAHL, Tesis doctoral de la Universidad de Bochum (1975), 56-58; corresponde a las p. 213b y ss. de la edición de ASTRANA MARÍN, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1932), *Prosa*. Este monólogo del testador se relaciona, por otra parte, con el tipo del padre que se condena por dejar rico a su hijo, del *Sueño del infierno*, *ob. cit.*, 126.

Argensola, en cambio, se centra en la denuncia de abogados y jueces que se enriquecen con la prolongación de litigios y causas, despojando a los herederos de lo que les corresponde por legítimo derecho. A propósito del extraño caso de Erostrato, que «acordó de no escribir testamento, sino que ... entregó toda aquella abundante hacienda» .... a los abogados, a cuyas manos habría ido a parar, de todos modos, si lo hubiera escrito, Menipo relata su propio *caso*. Víctima de jueces y abogados, había perdido la herencia recibida. Ya pobre y sin recursos se vio obligado a emprender varias peregrinaciones, para sobrevivir. Entre ellas –y Argensola rectifica así las andanzas fabulosas del personaje de Luciano– Menipo decidió descender al Hades a entrevistarse con su bisabuelo Alitias, para conseguir un documento con la firma de Radamanto, que refrendase su derecho a la herencia. Los esfuerzos son inútiles, por supuesto, y al final del diálogo, los personajes entran a la ciudad, mientras Arsites exclama ciceronianamente: «¡Oh siglo! ¡Oh costumbres!».

La imitación de las fuentes está regida por el principio de selección y resumen que ya mencionamos; también se caracteriza por juegos intertextuales con otros textos que tratan el motivo. En el Hades, Menipo conversa con Platón y Aristóteles, como Luciano hace hablar a personajes históricos, recurso desarrollado por Quevedo en el *Sueño del infierno* y en el *Discurso de todos los diablos*, donde se destacan los discursos de los tiranos Alejandro, Nerón y Tiberio y los de su privados, Clito, Séneca y Seyano. Pero Argensola se distancia irónicamente de sus fuentes en los comentarios que adscribe a su personaje, Menipo; comentarios que los independizan, por así decirlo, de Luciano, como cuando le confiesa a Arsites que: «cuando referí a Luciano Samosateno éste mi viaje, adrede le callé el haber visto a Platón (porque me lo rogó él mismo), por el odio grande que Luciano siempre tuvo a los filósofos»(118). Pero, nuevamente, en una instancia, rehace el castigo asignado a los ricos en una sección del *Menipo* de Luciano, imitada por *El Crotalón* y el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*[25]. En ella se indica que la pena infligida es que sus almas retornen al mundo para meterse en cuerpos de asnos. En *Menipo litigante*, son las almas de los jurisconsultos las condenadas a encarnarse en cuerpos de animales predatorios:

> (Platón recomendaba, por consejo de Sócrates) que sus almas... quedasen relegadas entre los litigantes para castigo de los que quieren pleitear, y que se entrasen en cuerpos de zorras, y de lobos y de otros animales que viven de sus robos (119).

En el universo satírico de Quevedo será ya convención esta fórmula doctrinal del castigo inherente a la culpa, que, aunque presente en la *República* de Platón, sólo se institucionaliza en el contexto cristiano con Miguel Paleólogo, a partir del Concilio de Lyon de 1274[26].

[25] Cf. *El Crotalón*, 372 y 373 y el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*,en *Orígenes de la novela*, ed. de M. MENÉNDEZ PELAYO (Madrid, 1907), vol. II, 99-119. ANA VIÁN ha estudiado los paralelos entre ambos diálogos: véanse sus trabajos «El diálogo de las transformaciones y el problema de su autoría», *Dicenda*, 3 (1984), 117-140 y « El diálogo de las transformaciones: hallazgo y descripción del manuscrito», *Criticón*, 31 (1985), 142-152.

[26] Lo recuerda CESARE SEGRE en «L'invenzione dell'altro mondo», *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà* (Torino: Einaudi, 1990), 21 y ss.

Las sátiras de Bartolomé Leonardo de Argensola no despertaron mucho entusiasmo en los estudios sobre la influencia de Luciano en Europa de A. Vives Coll y C. Robinson. El primero las definió como «tres escritos con ribetes lucianescos, expresados en estilo ciceroniano, que no disimulan la preocupación del sacerdote por la vida de ultratumba y su pesimismo a la vista de la sociedad que le rodea.» Robinson las relacionó con imitaciones bizantinas –el diálogo *Philopatris*, del siglo XI, o las obras de Teodoro Prodromos del siglo XII o las de Manuel Philes, del siglo XIII. Argensola, como los bizantinos, afirma Robinson, parecería «haber vaciado los diálogos de sus aspectos esenciales para usar sólo la cáscara»[27]. La descripción superficial de las técnicas compositivas de Argensola se completa, en ambos estudios, con una evaluación, explícita o implícita, de la capacidad del escritor para atenerse a los modelos imitados. La mejor imitación es la que es *fiel* a su fuente. Quevedo es mejor que Argensola, el autor de *El Crotalón* es mejor que Argensola. Me parece, sin embargo, que la noción de *valor* empleada por ambos estudiosos requiere cuidadoso examen. ¿Qué se evalúa y dentro de qué parámetros? De adoptar los de la filología clásica del siglo XX, llegaríamos a juicios de valor paradójicamente ahistóricos. ¿Qué significa *fiel*, por otra parte?

En primer lugar, seguir de cerca una fuente no asegura que el texto imitado reproduzca la *lexis* del modelo, ni el tono ni el *espíritu* de aquélla; valga el ejemplo de *El Crotalón*, fidelísimo a Luciano en muchos pasajes. En segundo lugar, la voluntad de imitar la *lexis*, el estilo, o el tono de una fuente, en vez de imitar sólo motivos determinados, no depende sólo del talento de un escritor, sino de las convenciones históricas que un autor ha internalizado o hecho suyas en su entrenamiento escolar o artístico. En otras palabras, la *recepción* de Luciano no se mantuvo estable en el período áureo y, a su vez, difiere considerablemente de nuestra recepción de sus sátiras. Habría que replantear, creo, las conclusiones de estudios que se manejan con generalizaciones y esquemas abarcadores, aplicando a la historia literaria de nuestro período áureo las observaciones de Eugenio Garín sobre la historiografía renacentista[28]. Al consignar y evaluar las imitaciones de un modelo en un período de larga duración –casi dos siglos– perdemos de vista la historicidad de las imitaciones de Luciano. Para detectar o reconstruir etapas diferenciadas de las transformaciones históricas de nuestra cultura, debemos centrar la atención en períodos de corta duración. Así podremos recuperar analíticamente cambios en ciertos códigos de evolución mas rápida o en ciertos subconjuntos de la cultura.

27. A. Vives Coll, *Luciano de Samosata en España* (Valladolid, 1959), 137 y ss. y Christopher Robinson, *Lucian and His Influence in Europe* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979), 128 y ss.

28 Eugenio Garín, «Edades oscuras y Renacimiento», en *La revolución cultural del Renacimiento* (Barcelona: Crítica, 1984). Me han servido siempre de ejemplo, en el ámbito hispánico, las investigaciones sistemáticas realizadas por Augustin Redondo, y por el equipo del CNRS que dirige, sobre cuestiones históricas e ideológicas y sistemas de representación en textos literarios y populares; *vid.* entre otros muchos ejemplos, que no puedo citar por problemas de espacio, «L'emprise idéologique de l'église dans l'Espagne du XVIe siècle, a travers les 'Manuels de Confesseurs'», en *Les groupes dominants et leur(s) discours* (Paris: Sorbonne, 1984), 75-90; «Le discours d'opposition des groupes ruraux face au pouvoir ecclésiastique dans la Castille du XVIe siècle. Analyse de quelques exemples», en *Le discours des groupes dominés* (Paris: Sorbonne, 1985), 37-47 y «Les *Relaciones de sucesos* dans l'Espagne du Siede d'Or: un moyen priviligié de transmission culturelle», en *Les médiations culturelles* (Paris: Sorbonne, 1989), 55-67.

Parece ocioso recordar aquí que las prácticas de la *imitatio* no permanecieron estáticas durante estos siglos. Por el contrario, la *praxis* artística que la mantuvo como mecanismo privilegiado de la producción de textos literarios, fue modificando su realización, en diálogo con disciplinas tan influyentes para la poética como la retórica y la dialéctica. Las poéticas y las retóricas renacentistas registraron estas alteraciones del concepto en el ámbito europeo, de Petrarca a Bembo y Poliziano, de Erasmo a Ramus, de Vives al Brocense, de los Escalígero a Justo Lipsio. Hoy contamos, además, con estudios que trazan los vaivenes de estos cambios y reajustes del concepto de *imitatio* en relación con los contextos ideológicos del Renacimiento. Basta recordar, por ejemplo, los trabajos de Hermann Gmelin, de Ferrucio Ulivi, de Bernard Weinberg o de Marc Fumaroli[29].

Algo semejante ocurre con la comprensión de las formas genéricas de la *satura* clásica, que los humanistas se propusieron recrear, más o menos al margen de las formas satíricas autóctonas que circulaban en nuestra cultura áurea. La sátira en hexámetros o la menipea operaban con un modelo del hombre que podía asimilarse a la reconceptualización de la experiencia moral desarrollada en la cultura renacentista. El género se constituyó en Roma a partir de presupuestos ideológicos que derivaban de la filosofía helenística: la diatriba cínica, el estoicismo, elementos particulares del pensamiento epicúreo, etc. La vida en sociedad, con sus locuras y excesos, generaba *vitia*, defectos, que constituían una desviación de los preceptos de la moderación y el justo medio propugnado por esos sistemas. El hombre se definía como la antítesis, por naturaleza, de los *desiderata* éticos que el autor de sátiras, su voz, su persona satírica, se veía obligado a criticar. Las sátiras de Luciano rehicieron, en el siglo II de nuestra era, los mismos motivos cínicos que denunciaban la corrupción innata del hombre, la vanidad de los deseos humanos y aun la futilidad de las doctrinas filosóficas. Luciano compartía con la *satura* latina por lo menos una fuente común: las diatribas cínicas de Menipo de Gádara, cuyo nombre aparece en la designación misma de la variante de la menipea.

Quienes recrearon la *satura* clásica y el modelo de Luciano en el Siglo de Oro también representaron la vida del hombre en sociedad como desviación de conductas éticas sancionadas por los códigos religiosos y éticos contemporáneos, éstos últimos de filiación clásica reconocida y ya estudiados, en relación con autores determinados, por K. A. Blüher, H. Ettinghausen y A. Rothe[30]. Ahora bien, mientras que los sistemas éticos que informaron las sátiras de Horacio, Persio, Juvenal, Séneca o Luciano se mantuvieron considerablemente estables en la cultura occidental, otros sub-conjuntos culturales, los discursos o estilos literarios, las normas poéticas, se modificaron con mayor velocidad o según tiempos distintos. Retomo aquí, nuevamente, nociones desarrolladas por Lotman sobre la conformación de las culturas: en toda cultura existen diferentes niveles y sub-

[29] Véanse, entre otros títulos, HERMANN GMELIN, «Das Prinzip der *Imitatio* in den romanischen Literaturen der Renaissance», *Romanische Forschungen*, 46 (1932), 83-173, FERRUCIO ULIVI, *L'imitazione nella Poetica del Rinascimento* (Milano: Marzorati, 1959), BERNARD WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (Chicago: Midway Reprint, 1974), MARC FUMAROLI, *L'age de l'éloquence. Rhétorique et res litteraria de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (Géneve: Droz, 1980).

[30] Véanse los estudios ya clásicos de BLÜHER, *ob. cit.*, HENRY ETTINGHAUSEN, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement* (Oxford, 1972) y ARNOLD ROTHE, *Quevedo und Seneca: Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos*, Kölner romanistische Arbeiten, 31 (Geneva/Paris, 1965).

conjuntos que poseen estructuración propia y duración diferente[31]. Desarrollando las ideas de Lotman sobre el mecanismo semiótico de la cultura, Segre ha descrito su funcionamiento como una especie de depósito, en el que se han conservado textos muy antiguos, conformados según diferentes concepciones del mundo. Este es el caso, entre muchos otros, de los textos satíricos clásicos que, olvidados o marginalizados en los siglos medios, vuelven a leerse a partir de los estereotipos renacentistas y áureos. Erasmo, el autor de *El Crotalón*, Argensola o Quevedo, interpretan sus fuentes desde *sus* contextos culturales. El modelo de la *satura*, transhistórico en sus rasgos esenciales, fue acogido y resemantizado en la imitación. El universo imaginario que aquellas imitaciones construyeron se transformó en nuevo modelo de la realidad, construido con los discursos ideológicos de una cultura diferente. No es posible, por ello, postular una fusión total entre fuentes y nueva obra, ni siquiera en casos en los que la imitación se acerca a la traducción de pasajes enteros de obras clásicas.

Se ha venido designando este fenómeno de resemantización como la «cristianización de las fuentes clásicas». Margherita Morreale, por ejemplo, se refiere a él en tres artículos sobre *El Crotalón* ya famosos[32]. Sin duda, los humanistas y escritores renacentistas racionalizaban la utilización de modelos paganos mediante argumentos semejantes de «sustitución» de figuras o circunstancias imaginarias clásicas por sus equivalentes cristianos. Erasmo enseñó a los autores satíricos cómo la crítica lucianesca a los sofistas podía aplicarse a la de los teólogos o a la de los escolásticos, por ejemplo. La tradición alegórica coadyuvaba a mantener esta técnica de la adaptación. Pérez de Moya, entre otros autores de manuales mitográficos, sigue ofreciendo interpretaciones morales de los relatos mitológicos que faciliten su aplicación. El autor de *El Crotalón*, por ejemplo, preludia su imitación del descenso a los infiernos de Menipo, en el canto XIVI de este modo:

> Pero primero quiero que sepas que no hay allá aquel Plutón, Proserpina, Aeaco y Cancerbero, ni Minos ni Rhodamante, juezes infernales; ni las lagunas ni ríos que los poetas antiguos fingieron con su infidelidad: Flegeton, Cociton, Stigie y Letheo.... ni la barca de Acheron (sic) que passa las almas a la otra ribera... Todo esto Micilo, cree que es mentira y fición de fabulosos poetas y historiadores de la falsa gentilidad... aunque quiero que sepas que esto que estos poetas fingieron no carece del todo de misterio algo dello, porque aunque todo fue fición, dieron debajo de aquellas fábulas y poesías a entender gran parte de la verdad (336-337).

La oración final de este pasaje retoma ideas de Erasmo sobre el valor de los textos clásicos como fragmentos de piedras vivas que remiten a una *philosophia perennis*, cuya fuente original es la primera Revelación, y por ello, pueden adaptarse a las enseñanzas de la segunda[33]. Así racionalizaban los erasmistas su «cristianización» de las fuentes. Ar-

31 Véanse su *Tipología della cultura y Semiótica de la cultura*, citadas en la primer nota.

32 «Imitación de Luciano y sátira social en el cuarto canto del *Crotalón*», *Bulletin Hispanique*, LIII (1951), 301-317, «Luciano y las invectivas "antiescolásticas" en *El Scholastico* y *El Crotalón*», *Bulletin Hispanique*, LIV (1952), 370-385 y «Luciano y *El Crotalón*. La visión del más allá», *Bulletin Hispanique*, LVI (1954), 388-395.

33 Cf. FUMAROLI, *ob. cit.*, 93 y ss.

gensola, en cambio, cuando establece distancia ideológica entre las fuentes que imita y la verdad cristiana, no construye frases admonitorias que enseñen al lector a interpretar la literatura y la mitología antiguas, sino que recurre a la ironía, lo cual revela una fase diferente de la recepción de los modelos y de su «cristianización». Cuando Arsites, en el *Menipo litigante*, le pregunta cómo descubrió el camino del infierno, Menipo le responde: «¿Cómo? Porque lo que dél nos dijeron Homero y sus imitadores» (116). Y construye la descripción de la *nekya* imitando el canto XI de la *Odisea*, y el canto VI de la *Eneida*, en *contaminatio* con el *Menipo* de Luciano[34]. Con el mismo tono irónico, Quevedo hace que su *persona* satírica constate discrepancias entre las representaciones literarias del Hades y la realidad del infierno cristiano:

> Y doy fe de que en todo el infierno no hay árbol ninguno, chico ni grande, y que mintió Virgilio en decir que había mirtos en el lugar de los amantes, porque yo no vi selva ninguna, sino en el cuartel que dije de los zapateros, que estaba todo lleno de bojes, que no se gasta otra madera en los edificios (120).

Evidentemente, el concepto de cristianización de las fuentes había variado a fines del XVI. También se habían modificado las prácticas de la *imitatio*; de allí el peligro de utilizar el criterio de *fidelidad* al modelo como evidencia de una buena o mala imitación renacentista. Lo mismo podría decirse de la idea de reducir la fidelidad a la capacidad personal del escritor, con lo cual estaríamos proyectando criterios de valoración que derivan de una concepción decimonónica del arte, como expresión de un sujeto individual, a obras que fueron compuestas según normas esencialmente diferentes.

El autor del *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* o el de *El Crotalón* funcionan según las normas desarrolladas en la controversia entre ciceronianos y erasmistas en la tercera década del XVI y en años posteriores a la publicación del *Ciceronianus* de Erasmo, en 1528. En este diálogo satírico, compuesto a imitación del *Lexiphanes* de Luciano, Erasmo parte de la caricatura de un aticista para desarrollar la figura ridícula de su ciceroniano Nosopomus. El extenso diálogo de Erasmo combina la *reductio ad absurdum* de los principios defendidos por Longueil con la exposición de una doctrina de la *imitatio* que, oponiéndose a las tendencias puristas de Bembo, rehace, con modificaciones, el ideal de Poliziano de una imitación ecléctica que combine un tejido de fuentes para emularlas en su recreación. Erasmo rechaza así la intención estetizante del programa ciceroniano, recordando el compromiso ético del escritor cristiano[35]. El erasmismo ideológico del autor de *El Crotalón*, puntualizado por Marcel Bataillon y nuevamente analizado por Ana Vian, Asunción Rallo y ahora Jesús Gómez, es evidente para cualquier lector competente. También proviene del ejemplo de Erasmo la selección del modelo

[34] Bartolomé recrea los *topoi* tradicionales: arrojar «una sopa amasada con cosas que dan sueño a Cancerbero», como en la *Eneida*, VI, vv. 419-421: «cui vates horrere videns iam colla colubris / melle soporatam et medicatis frugibus offam / obicit.», o se refiere a los castigos canónicos de Sísifo, Tántalo, Xiones y Ticios.

[35] *Ciceronianus*, en *Collected Works of Erasmus* (Toronto: University of Toronto Press, 1986), tomo 28. FUMAROLI analiza los principios de Erasmo en su *L'Age de l'éloquence, cit.*, 100-109, puntualizando la función de la imitación en el ámbito de la *inventio*, según lo desarrollara en el *Ciceronianus* y en otras obras, como *De duplici copia verborum et rerum*.

lucianesco para recrear la sátira menipea. Como Erasmo en su *Ciceronianus*, el autor de *El Crotalón* afirma en su prólogo que:

> contrahaze el estilo y invención de Luciano... en el su *Gallo*, donde reprehendió los vicios de su tiempo... Y es de notar que por no ser tradución a la letra ni al sentido le llama contrahecho, porque solamente imita el estilo (84).

Estilo e invención: los términos remiten al *Ciceronianus*, nuevamente, o al *De duplici copia verborum et rerum*, de 1514, en el que Erasmo realza la importancia de las fuentes antiguas en el ámbito de la *inventio*[36]. El autor de *El Crotalón* produce un trabajo de montaje que incluye fragmentos imitados de diversas fuentes pero no conserva el sentido total de las obras de las que provienen. Por ello, insiste en que su obra no es traducción a la letra ni al sentido, sino sólo imitación del estilo de Luciano, es decir, de su código satírico, cuya convención básica era «la reprehensión de vicios». Con ello, el autor de este diálogo se adhiere a las normas desarrolladas por Erasmo en sus cartas y en sus escritos de retórica, normas practicadas en sus obras satíricas. Erasmo recomendaba precisamente superar el sentido de un texto pagano para que se adecuara a la verdad cristiana. La crítica del *Tullianus stylus* refleja el temor de que la *renovatio litterarum* se apartara de la *renovatio spiritus*. Así dramatizaba jocosamente en su coloquio *Echo*, de 1526, esta dialéctica de las *ponae literae* y la *pietas* y hacía preguntar al personaje: «Fuerone beatus si persevero in bonis literis?»[37].

Argensola, en cambio, trata sus fuentes según convenciones de composición diferentes. Aunque los diálogos no pueden fecharse con exactitud, lo que sabemos de la educación de Bartolomé, puede proporcionarnos puntos de referencia para considerar el *tipo* de imitación practicado. J. M. Blecua indicaba en su prólogo a las *Rimas* que, en Salamanca, donde estudió derecho canónico desde 1581 a 1584, Argensola pudo conocer a Fray Luis, al Brocense y a otros intelectuales de su tiempo[38]. El Brocense expuso sus ideas sobre la *imitatio*, indirectamente, en su *De autoribus interpretandis*, de 1581, por ejemplo, o en el *Organum dialecticum et rhetoricum*, de 1586 y en el prólogo a la segunda edición de las *Anotaciones* de Garcilaso, de las que se han ocupado Eugenio Asensio y Pedro Ruiz Pérez[39]. Asensio puntualizó el interés suscitado en Salamanca por la obra de Ramus

36 Véase la interpretación de GMELIN, *art. cit.*, 237 y ss. que anticipaba los comentarios de Fumaroli, señalados en la nota anterior.

37 *The Colloquies of Erasmus*, tr. de C. R. THOMPSON (Chicago: The University of Chicago Press, 1965), 373 y ss.

38 Cf., el prólogo, en *ed. cit.*, viii.

39 Véanse EUGENIO ASENSIO, «Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)», *Revue de Littérature Comparée*, (1958), 1-20 y «El ramismo y la crítica textual en el círculo de Fray Luis de León», en *Academia Literaria Renacentista*, I, *Fray Luis de León* (Salamanca: Universidad, 1981), 47-76 y Pedro RUIZ PÉREZ, «Las *Anotaciones* del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas», *RILCE*, IV (1988), 73-98. Consúltense, además, el breve tratado de poética, *DE / AVTORIBVS INTERPRETANDIS, / SIVE/ De Exercitatione,/ FRANCISCI SANCTII BRO-/censis in inclyta Salmanticensi / Academia Rheto-/ rices professoris./* Antverpiae,/ Ex officina Christophori Plantini, / Architypographi Regij. / M.D. LXXXI y otros escritos retóricos, en traducción, en la edición de sus *Obras* (Cáceres: Institución Cultural «El Brocense». 1984), tomos I y II. También reconoce la filiación ramista del *Organum*, A. MARTÍ, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1972), 62-83. W. ONG indica que el primer país al que emigró el ramismo fue España, y aunque

entre 1560 y 1562 y su influencia en la reestructuración de la retórica efectuada por el Brocense. La filiación ramista del *Organum* es obvia: en ambas teorías la dialéctica abarca el estudio de la *inventio* y la *dispositio* y la retórica queda restringida al estudio de la *elocutio*, de la que sólo se ocupó, por ejemplo, un manual como la *Elocuencia española en arte* del maestro Bartolomé Ximénez Patón, discípulo del Brocense[40]. En ambas teorías, la *imitatio* no se focaliza en el ámbito de la *elocutio* sino en el de la *inventio*, con lo que se retoman y expanden los preceptos de Erasmo. Para construir un nuevo texto, el escritor debe seleccionar sus *argumenta* en fuentes clásicas con el criterio ecléctico postulado por Poliziano y Erasmo. Pero Ramus, por ejemplo, insiste en que lo importante en el trabajo de la imitación no es la recreación del aspecto verbal de una fuente, sino los rasgos generales del modelo: «Haec autem similitudo nec in singulis verbis erat, nec in eorum phrasi sed in genere elocutionis et actionis, acumine inventionis iudiciique». Retomando el ya citado símil de la abeja que liba en muchas flores, Ramus defiende el valor de la imitación ecléctica, pero *limita*, en su *Ciceronianus*, la libertad del escritor en la selección de estilos de la *elocutio*, indicando que, en la estilización de la *lexis* clásica, se debe recrear la norma lingüística del latín escrito por los contemporáneos de Cicerón: Terencio, Varrón, Salustio y César[41].

El Brocense, por su parte, que se había situado en la línea anticiceroniana inicialmente bajo la influencia de Erasmo, se acerca a Ramus en las obras de madurez. Sitúa así la práctica de la *imitatio* en la *inventio*, regida ahora por la dialéctica. La literatura se define así en su «armazón lógica» o, como diría Argensola en su *Carta sobre el estilo de la sátira*, la poesía es «una facultad lógica»[42]. La selección del estilo, ornato del discurso, no dependía ya de las fuentes imitadas, probablemente porque se veía difícil la estilización en romance de las *lexis* diferentes que ofrecían textos escritos por autores griegos y latinos, combinados eclécticamente en la imitación. Propugnaban, por ello, la norma de un estilo clásico que estilizara el latín de la República tardía y de los primeros años del Imperio. Su recreación en romance se basaba en esquemas semejantes de la *collocatio verborum*, en juegos paralelos de simetrías y disimetrías, de proporciones y de gradaciones, en la búsqueda de «lo apto». La alianza de ramismo y ciceronianismo en los años posteriores a 1560 generó, según Asensio, una revaloración de la obra de Cicerón y expandió el interés por el *Tullianus stylus*, propagado ahora por «dignatarios eclesiásticos y jesuitas que estaban en contacto con Italia[43]». Este clasicismo en el que se formó Argensola y

su influencia parece haber sido de corta duración, por cuestiones de ortodoxia, se hace notar en la obra del Brocense: *Ramus, Method and the Decay of Dialogue, from the Art of Discourse to the Art of Reason* (Cambridge: Mass., 1958), 305.

40 B. JIMÉNEZ PATÓN, *Elocuencia española en arte,* introducción, notas e índice de términos, de GIANNA CARLA MARRAS (Madrid, 1987). ANTONIO VILANOVA estudia las teorías del Brocense y de su discípulo en «Preceptistas de los siglos XVI y XVII», *Historia general de las literaturas hispánicas* (Barcelona, 1953, tomo III), 571 y 662 y ss.

41 Las citas proceden del *Ciceronianus*, de P. Ramus (1515-1572), que data de 1556: «Atque ut apes e variis variorum arborum floribus mellificant, sic a poetarum, historicorum, oratorum, omninoque bene loquentium hominum dictis et scriptis sermonis copiam et elegantiam comparabit.»; GMELIN analiza estas ideas en el contexto de las preocupaciones pedagógicas de la Ramée, *art. cit.*, 340-341.

42 Cf. la Carta al Conde de Lemos, *Del estilo propio de la sátira*, publicada en las *Obras sueltas, cit.*, 295-301.

43 Véase su trabajo «Ciceronianos...», *cit.*, 18-20.

al que permaneció fiel hasta el final de su vida es el que informa el estilo en sus diálogos satíricos, tan poco lucianescos para Vives Coll. Del mismo modo, su práctica de la *imitatio* se define en la selección de motivos lucianescos en su aspecto semántico, *argumenta* satíricos para redescribir la conducta de los hombres en su sociedad según los presupuestos del género.

En la carta sobre el estilo de la sátira, dirigida al Conde de Lemos, publicada también por el Conde de la Viñaza en 1887, Argensola explicita su visión de la creación poética –esforzado ejercicio intelectual– y cuestiona la correspondencia tradicional entre géneros y estilos en lo que respecta a la sátira. Este sistema de correspondencias, afirma Bartolomé, se fue modificando con el tiempo, ya que las reglas poéticas son como la ley que rige la práctica de las virtudes, la *epiqueya*. La ἐπιείκεια, que Aristóteles expuso en sus *Topica*, no es una ley severa e inapelable sino «moderada y prudente, según las circunstancias del tiempo, lugar, ocasión y persona.» (*Aut.*)[44]:

> Yo, señor, toda la vida he respetado estas leyes por ser justas y por la autoridad de sus autores; pero he procurado que éste mi respeto no llegue a superstición, porque... algunas veces el buen escritor debe contravenir a la ley o subirse sobre ella, como en las acciones y ejercicio de las virtudes lo suele hacer la de la epiqueya, y más en estas facultades lógicas, cuyas leyes se fundan en la autoridad o consentimiento de varones sabios y ellas prescriben con el uso; pero como éste suele ser el tirano de la república, al paso de las alteraciones de los tiempos altera él sus preceptos...

Para Argensola, el ejemplo de la sátira demuestra el carácter convencional de la relación género-estilo. Argensola se refiere, por supuesto, a las prácticas del *sermo humilis* y del tono cómico en textos satíricos. Parafraseando a Aristóteles continúa:

> y cuanto a la sátira, que en sus principios se ejercitó en yambos, él confiesa que se dijeron ansí de la voz griega ἰαμβίζειν, que quiere decir denostar; de manera que correspondía a las matracas de ahora. Mire, pues, V.E. qué buena estuviera la sátira reducida a las pullas y apodos y a las injurias descorteses de la matraca. Este fue su principio, y poco a poco, de la manera que un río que nace pequeño, pero en alejándose, *vires adquiret eundo*, ha cobrado la sátira tanta autoridad, que por ser reprensión de costumbres es la poesía que más provecho puede hacer en la república.

Argensola alude aquí al pasaje de la *Poética* (1448b 32-33), en el que Aristóteles da como antecedentes de la comedia las invectivas escritas en yambos, en las que dos individuos se dirigían burlas y denuestos, el ἰαμβίζειν, citado. Retomando el argumento aristotélico de la evolución de las formas literarias –la invectiva *generó* la comedia, parece decir Aristóteles– Argensola relaciona y separa analógicamente la sátira popular de la literaria, reforzando con el proverbio virgiliano (*Eneida*, IV, 175) la trayectoria ascendente del género, que ilustra luego con ejemplos de Horacio, Persio, Juvenal, Ariosto y Ronsard[45].

[44] Cf. la *Carta*, 296-7.

[45] Cf., 297-300; para la cita de Aristóteles, véanse la ed. trilingue de la *Poética*, de V. García Yebra (Madrid: Gredos, 1974) y la ed. de R. Dupont-Roc y J. Lallot, *La Poétique* (Paris: Seuil, 1980). Según Aristóteles, el verbo derivaría del nombre del pie métrico empleado y también la composición, ἰαμβεῖον, aunque, en verdad, la derivación siguió el camino opuesto.

La carta de Argensola confirma una conciencia de género en la época, refrendada ya en algunos estudios sobre la poesía del XVI, que convendría examinar aun en lo que respecta a textos satíricos adscriptos a otras formas genéricas por la historia literaria tradicional[46]. En efecto, en la época áurea se escribían sátiras populares o paraliterarias y variantes de la *satura* clásica en sus dos formas: *sermo* en verso y menipea, producidas en la imitación de textos del género. Ciertos subgéneros menores del XVI –los apodos, las matracas, las ordenanzas burlescas, las cartas en apodos y refranes– así como otras formas de poesía marginal y política del XVII gravitaban hacia lo que podría llamarse el ámbito de la sátira *qua* género. Este acervo de sátiras anónimas, que circularon en manuscritos o que fueron recogidas en florestas y repertorios, funcionó también como fuente de sátiras cultas, las escritas por Góngora o Quevedo, por ejemplo, y de figuras retóricas en la literatura conceptista[47]. Las relaciones dialógicas entre sátiras cultas y populares fue constante y la influencia mutua. Por ello, la distinción jerárquica impuesta por Bartolomé debe ser interpretada como manifestación de tendencias poéticas específicas con las que se identificaba, ya que un gran número de sátiras cultas áureas, las de Quevedo, por ejemplo, se compusieron en variaciones del *sermo humilis*, que permitían el diálogo con textos populares y se proponían estilizar dialectos sociales y recursos creadores de comicidad.

[46] Esta conciencia de género se manifiesta no sólo en las poéticas áureas (ver *supra* n. 2), sino también en los diccionarios que definen el término en su sentido específico y en los traslaticios; cf., por ejemplo, Covarrubias, *s.v.*: «Es un género de verso picante, el qual reprehende los vicios y desórdenes de los hombres...» y *Aut.*, *s.v. satyra*: «La obra en que se motejan y censuran las costumbres, u operaciones, u del Público,u de algún particular. Escríbese regularmente en verso. Por extensión, se toma por qualquier dicho agudo, picante y mordaz». JUAN MONTERO recupera así la definición genérica para una obra de Francisco Pacheco, cuyas fuentes italianas y clásicas estudia en la comunicación leída en este congreso «La *Sátira contra la mala Poesía* del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria». Estos ataques contra los poetrastos están relacionados, además, con la tradición de visitas o viajes al Parnaso, estudiada por ELIAS RIVERS en el contexto de la sátira menipea, en el prólogo de su edición de esta obra cervantina próxima a aparecer, y examinada también por FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA en «El retorno del Parnaso», *NRFH*, XXXVIII (1990), 693-732.

[47] MAXIME CHEVALIER se ha ocupado de estas relaciones en numerosos trabajos; además de sus conocidas antologías de cuentos y cuentecillos populares, véanse, en particular, «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo. Contribución a una historia del conceptismo», *NRFH*, XXV (1976), 17-44, «Pour une définition du *Buscón*», *Bulletin Hispanique*, LXXXIX, 1987, 119-130, «Le Gentilhomme et le Galant. A propos de Quevedo et de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII (1986), 6-46. AUGUSTIN REDONDO estudió las relaciones entre discursos populares y narrativos cultos en «Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento. De Pedro de Urdemalas al 'Viaje de Turquía' y al 'Lazarillo de Tormes'», en *Actas del IX Congreso de la AIH* (Franfurt: Vervuert Verlag, 1989), 65-88.

Desde una perspectiva diferente y otra concepción de la sátira, MONIQUE JOLY, por su parte, que ha explorado el vocabulario de la risa y las facecias en *La bourle et son interprétation* (Lille, 1982), y en numerosos otros artículos, las relaciones entre textos cultos y populares, ha contribuido a sugerir, involuntariamente, la posibilidad de una conexión entre las sátiras de estos dos ámbitos. Para la difusión de otras formas populares que comparten ciertos recursos con los de estos textos satíricos, *vid.* MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, *Sociedad y Poesía de cordel en el Barroco* (Madrid: Taurus, 1973) y JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, «Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano», *HR*, 51, 1983, 371-392 y para la sátira política, considerada como género, TEÓFANES EGIDO, *Sátiras políticas de la España Moderna* (Madrid: Alianza, 1973) y MERCEDES ETREROS, *La sátira política en el siglo XVII* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983).

La imitacion de Luciano que practica Quevedo es, sin duda, diferente de la de Argensola, ya que su ideal de estilo es diferente y su recepción de la menipea debe haberlo sido también. Recreada inicialmente en la imitación de textos de Luciano, difundidos por Erasmo a partir de 1506, se afianza luego en la imitación del *Apocolocyntosis* de Séneca, como ya he señalado en otra ocasión, y de sátiras neolatinas como el *Somnium. Lusus in nostri aevi criticos* de Justo Lipsio o las *Sardi Venales*, de Petrus Cunaeus[48]. Blüher ya ha estudiado las conexiones ideológicas de Quevedo con el programa del humanismo contrarreformista de Lipsio, así como la relación que une ciertos rasgos de su práctica estilística con la de aquél, expuestas, por ejemplo, en su *Epistolica Institutio* de 1591[49]. Quevedo compartía con Lipsio el ideal del erudito laico, ortodoxo, sabio y artista, para el que reclamaba una posición eminente en la nueva república de las letras y en la monarquía, que no fuera inferior a la del teólogo o a la del predicador. Quevedo también habría aprendido a leer a muchos autores clásicos de manera distinta gracias a la labor de humanista de Lipsio. En verdad, la serie de nuevas ediciones de los clásicos preparadas en la segunda mitad del XVI por los Escalígero, por Isaac Casaubon y por Lipsio mismo, que Quevedo conocía, había modificado la comprensión de muchos autores y, en nuestro caso en particular, de muchos textos satíricos. En 1605, precisamente, Isaac Casaubon publicó su *De satyrica Graecorum Poesi, et Romanorum satira*, obra en la que evaluaba las convenciones del género satírico con criterios modernos que rigen aún hoy[50].

Nuevas ediciones, nuevos estudios y las prácticas neolatinas, con las que siempre dialogaron nuestras sátiras cultas en romance, desde el *Moriae Encomium* y los *Colloquia* de Erasmo, hasta el *De bello turcico* y el *Somnium* de Vives, el *Somnium* de Juan Maldonado y el *Somnium* de Lipsio, fueron cambiando la recepción de los *antiqui auctores* y la producción de textos en su imitación. Creo, por ello, que las recreaciones de Luciano no pueden ser juzgadas con criterios atemporales, o tal vez convenga decir, con criterios derivados de teorías modernas que se presentan como universales de las prácticas literarias. Los diálogos de Argensola fueron compuestos según normas perfectamente recuperables y el éxito del intento debe apreciarse en la reconstrucción de las expectativas de recepción y de producción del clasicismo conservador de su autor.

[48] Véase la edición de estas dos sátiras en *Two Neo-Latin Menippean Satires. Justus Lipsius: Somnium. Petrus Cunaeus: Sardi Venales*, ed. de C. MATHEEUSSEN y C. L. HEESAKKERS (Leiden: Brill, 1980). En mi «Golden Age Satire» *cit.*, establezco otras conexiones con la menipea latina, y doy la bibliografía correspondiente.

[49] Cf. Blüher, *ob. cit.*, 405 y ss. También mencionó esta relación LUISA LÓPEZ GRIGERA, «Lengua y retórica en la prosa de Quevedo», en *Homenaje a Quevedo* (Salamanca, Universidad 1982), 405-416 y «La prosa de Quevedo y los sistemas elocutivos de su época», en *Quevedo in perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial* (Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1982), 81-100.

[50] Remito nuevamente a mi «Golden Age Satire», *cit.*, 281-282; *vid. Isaaci Casauboni de satyrica Graecorum poesi, et romanorum satira libri duo* (Parisiis, 1605), de la que hay una edición facsímile que lleva una introducción de Peter E. MEDINA (New York: Delmar, 1973). Para un análisis de los nuevos criterios filológicos aplicados por los editores de la segunda mitad del XVI, y la transformación del humanismo erudito de la primera mitad del siglo en investigación «crítica», véase JEAN JEHASSE, *La Renaissance de la Critique: l'essor de l'Humanisme erudit de 1560 à 1614* (Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1980).

Texto literario y contexto histórico-social: del *Lazarillo* al *Quijote*

Augustin Redondo
Université de la Sorbonne Nouvelle –Paris

El trabajo que vamos a presentar se sitúa dentro del campo que se ha definido bajo el lema de «Literatura y sociedad». Hablar de este «binomio» es hablar de una relación evidente y al mismo tiempo no siempre fácil de definir.

Además, el concepto de «literatura» no queda claro a pesar de los trabajos sobre literariedad. En primer lugar, porque no siempre ha significado lo mismo. Basta con recordar que Alfonso de Palencia emplea la palabra con el sentido de «apócope»[1] y que Covarrubias ni siquiera la registra[2]. Por otra parte, el término *letras* –que podría ser equivalente– corresponde en el Siglo de Oro a todas las formas del saber que utilizan un soporte escrito, particularizándose las *buenas letras* como *letras de humanidad*[3], lo que remite al ámbito de la gramática y la retórica. Conforme lo ha subrayado Raymond Williams, tiene que aparecer «un desplazamiento del concepto de saber al de gusto y sensibilidad» para que surja la noción de literatura como «concepto social generalizado que expresa (...) una categoría aparentemente objetiva de libros impresos de *cierta calidad*»[4].

En efecto, la crítica ha considerado de manera constante como literatura, únicamente lo que leían círculos selectos[5], o sea una minoría, excelsa sí, pero una minoría, de manera que los criterios de inclusión o de exclusión han sido dictados por los preceptos y los gustos de un grupo reducido aunque dominante. Hay que añadir que la noción misma de «gusto» o de «calidad» ha sufrido muchos cambios con el fluir del tiempo y ha ocasiona-

[1] Véase *«Universal Vocabulario» de Alfonso de Palencia. Registro de voces españolas internas* (ed. de JOHN M. HILL, Madrid: Real Academia Española, 1957), 108a, artículo «litteratura».

[2] Utilizamos la ed. siguiente: SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. de MARTÍN DE RIQUER, Barcelona: Horta, 1943).

[3] El mismo COVARRUBIAS lo recalca: «Hombre de buenas letras, el que es versado en buenos autores, cuyo estudio llaman por otro nombre letras de humanidad» (art. «letra», 763b).

[4] Véase *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1980), 61.

[5] Véase FRANCISCO YNDURÁIN, «Sociología y literatura» (en *De lector a lector*, Madrid: Escelicer, 1973), 281.

do múltiples rectificaciones. Recuérdese, por ejemplo, que en el siglo XV, el marqués de Santillana se refería a los romances como a obras de que gustaban sólo «las gentes de baxa e servil condición»[6]. Pero bastó con que un impresor sagaz, Martín Nucio, tuviera la idea de reunir unos cuantos en un cancionero impreso para que, al dignificarlos la letra de molde y el libro, penetraran definitivamente en los ámbitos cortesanos y se cantaran entre los aristócratas[7]. De la misma manera, ¿qué decir de la acogida reservada por los doctos al *Lazarillo de Tormes,* esa «obrilla de burla»[8], o al *Quijote*, esa «obra de entretenimiento»?[9]

La delimitación de lo que es literatura, aun siguiendo los cánones elitistas de la crítica al uso, plantea pues muchos problemas. Por añadidura, en las fronteras están todas esas producciones calificadas muchas veces, con un matiz despectivo, de «infraliteratura» o «paraliteratura», es decir todas esas obras situadas al margen de la Literatura por las historias del mismo nombre. No obstante, alcanzaron amplia difusión y llegaron a los sectores más humildes de la población: relaciones y cuentos en pliegos sueltos, pero también enigmas, adivinanzas, canciones, romances de ciego, etc., esa lírica estudiada últimamente con tanto acierto por Margit Frenk[10]. Todo lo que María Cruz García de Enterría ha llamado atinadamente «literatura marginada»[11] ha de reinsertarse en el campo global de la literatura y estudiarse como tal, lo que supone no atenerse exclusivamente a los preceptos de ínfimas minorías, relacionados con la ideología dominante[12].

Por ello, preferimos utilizar la noción de texto –en el sentido amplio de la palabra– ya que está en el centro de la reflexión que los investigadores más conscientes de los problemas anteriormente evocados están llevando a cabo. Dentro de la pluralidad de posibilidades relacionadas con el texto –caracterizado éste por su unidad estructural, cualquiera que sea el soporte– hemos escogido pues el texto literario[13]. Sin embargo, como lo implica lo que precede, empleamos este concepto con un valor social global, de manera que se

6 En su famoso *Prohemio* (véase RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1968², 86).

7 Recuérdese que todos los que, en el siglo XVI, escriben acerca del arte de la vihuela, desde LUIS MILÁN –con su *Libro de vihuela de mano* de los años 1535-1536– en adelante (Mudarra, Narváez, Valderrábano, etc.), se apoyan en romances.

8 Véase por ejemplo lo que decían Jerónimo de Zurita en 1563, fray Tomás Quixada en 1577 y Bartolomé Jiménez Patón en 1604: cf. AUGUSTIN REDONDO, «Folklore y literatura en el *Lazarillo de Tormes*: un planteamiento nuevo (el «caso» de los tres primeros tratados)» (en *Mitos, folklore y literatura,* Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1987 [79-110], 81).

9 Sobre la acogida del *Quijote* en el siglo XVII, véase por ejemplo ALBERTO NAVARRO, *El Quijote español del siglo XVII* (Madrid: Rialp, 1964). Baste con recordar los desdenes de Lope.

10 Véase MARGIT FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987).

11 Véase MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, *Literaturas marginadas* (Madrid: Playor, 1983).

12 La literatura «de cordel» ya empieza a considerarse con otros ojos. Véanse los estudios de JULIO CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid: Taurus, 1969); MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco* (Madrid: Taurus, 1973); Id., *Literaturas marginadas, op. cit.*; JOAQUÍN MARCO, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX,* 2 vols. (Madrid: Taurus, 1977).

13 La noción de «texto» puede ser muy amplia y extenderse a todo lo que permite comunicar, abarcando por ejemplo a los *ex-voto.* Sobre este punto, véase: RENÉ CREUX, *Les «ex-voto» racontent* (Paris: Fontainemore-Flammarion, 1979).

aplica tanto al *Lazarillo* o al *Quijote* –las dos obras que enmarcan *grosso modo* el periodo considerado– como al teatro, tanto a la llamada «literatura oral» (cuentos, canciones, romances, refranes, acertijos, oraciones, conjuros, etc.)[14] como a la «literatura de cordel» (la que corresponde a pliegos sueltos)[15].

De tal modo, el texto literario es inseparable de su contexto. En primer lugar porque el discurso que ilustra supone un emisor (individual o colectivo) y un receptor (lector u oyente). En la mayoría de los casos, además, se tratará de una pluralidad de lectores y oyentes pues no hay que perder de vista la importancia de la oralidad y de la lectura colectiva, en alta voz, en el Siglo de Oro, como bien lo ha demostrado Margit Frenk[16]. De todas formas, el texto no es una unidad autónoma, sino que constituye un auténtico acto de comunicación, o sea que sólo puede existir cuando alcanza a su destinatario: el público. Y éste –así lo recordaba hace poco Ricardo Senabre– «no es mero receptor pasivo de la obra, sino que, con cierta frecuencia, al menos, desempeña un papel concreto en la producción literaria»[17]. En otros términos, y con palabras recientes de José Carlos Mainer, se trata de un conjunto de «ecos y reciprocidades» en el que late «la vivencia y la temperatura de un tiempo histórico»[18].

Bien se habían dado cuenta de ello el Lope de Vega que crea la comedia nueva y escribe el *Arte Nuevo*[19] y el Cervantes que, en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijo-*

[14] Sobre la noción de «literatura oral», véanse los volúmenes siguientes: *Tradition orale et identité culturelle. Problèmes et méthodes* (Paris: C.N.R.S., 1980); DANIEL FABRE y JACQUES LACROIX, *La tradition orale du conte occitan*, 2 vols. (Paris: P.U.F., 1973-1974); *Le conte. Pourquoi? Comment?* (Paris: C.N.R.S., 1984); *D'un conte ... à l'autre. La variabilité dans la littérature orale* (Paris: C.N.R.S., 1990); *Cahiers de Littérature Orale* (varios números publicados, a partir de 1976, Paris: Publications Orientalistes de France), etc. –Por lo que hace a España, se ha hecho sobre todo un trabajo de campo (véanse por ejemplo las colecciones de cuentos y cuentecillos reunidos por Aurelio Espinosa –padre e hijo–, y por Maxime Chevalier o las canciones y refranes acopiados por Francisco Rodríguez Marín o, asimismo, los romances compilados por Ramón Menéndez Pidal y el Seminario correspondiente, o, por fin, los ensalmos y conjuros recogidos por Sebastián Cirac Estopañán). Sin embargo, existen diversos trabajos notables, en que se examinan algunos aspectos teóricos, publicados en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* y en la revista *Folklore*, aun cuando no se utiliza el concepto de «literatura oral». Véanse además las obras citadas en las notas 6, 10 y 12 y unas cuantas aportaciones significativas en el volumen colectivo *La literatura oral* (Madrid: Universidad Autónoma, 1988; *Edad de Oro*, VII). –Acerca de la nueva manera de orientar los estudios con relación a la «literatura oral», véase el caso revelador de los conjuros y los ensalmos: JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, «Conjuros, oraciones, ensalmos ...: formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro» (en *Bulletin Hispanique*, LXXXVII (1985), 47-87); AUGUSTIN REDONDO, «Gayferos: de caballero a demonio (o del romance al conjuro en los años 1570)» (en *N.R.F.H.*, XXXVI (1988), 997-1009).

[15] Véase *supra* nota 12.

[16] Véanse los trabajos siguientes de MARGIT FRENK: «Lectores y oidores: la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro» (en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de GIUSEPPE BELLINI, 2 vols., Roma: Bulzoni, 1982, I, 101-123); «Ver, oír, leer» (en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, ed. de LIA SCHWARTZ LERNER e ISAÍAS LERNER, Madrid: Castalia, 1984, 235-240).

[17] Véase *Literatura y público* (Madrid: Paraninfo, 1987), 15.

[18] Véase *Historia, literatura, sociedad* (Madrid: Instituto de España-Espasa-Calpe, 1988), 40 y 41.

[19] Recuérdese lo que, entre burlas y veras, Lope escribe en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

«Y escrivo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (vv. 45-48; cito por la ed. de JUANA DE JOSÉ PRADES, Madrid: C.S.I.C., 1971, 285). Un admirador del «Fénix de los ingenios», RICARDO DE TURIA, en

te, introduce unas apreciaciones críticas acerca de la fórmula teatral lopesca en que relaciona la estructura y el contenido de las obras representadas con el gusto de los oyentes[20]. Es el mismo Cervantes, penetrado de los vínculos existentes entre el texto y los lectores, quien pide la activa colaboración de éstos en el prólogo a dicha primera parte e inserta las opiniones de esos lectores al principio de la segunda, valiéndose de los propios personajes[21] y adelantándose así, genialmente, a varios intentos posteriores, y en particular a los de Pirandello[22].

Ya estamos llegando a la tan controvertida y polifacética *sociología de la literatura.* Verdad es que las características básicas del texto como objeto y acto de comunicación conducen a un obligatorio intercambio, fundamento de todas las relaciones sociales y de la sociedad ella misma.

* * *

Sin embargo, el público no es uniforme: no todos leen ni oyen un texto de la misma manera y bien lo sabían un Lope o un Cervantes, así como los demás escritores y dramaturgos de la época, al distinguir a los diversos núcleos de receptores, especialmente a las élites (los *discretos*) y a la «masa» (el *vulgo*)[23]. Y es que la percepción del texto depende de la pertenencia de cada cual a un grupo social determinado con sus peculiaridades culturales. De ahí que algunos estudiosos del siglo XX, como Escarpit y sus discípulos, se hayan interesado por los diversos circuitos de lectura[24]. Con todo, la distinción entre los

su *Apologético de las comedias españolas* (1616), escribe significativamente lo siguiente: «... dando por constante una máxima que no se puede negar y es que los que escriven es a fin de satisfazer el gusto para quien escriven ...» (citamos por el texto reproducido por ALFRED MOREL-FATIO en el *Bulletin Hispanique*, IV (1902), 47-51; cf. 49).

20 Se trata de las famosas disquisiciones del cura acerca de las comedias al uso, en que aparece esa característica apreciación: «... como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide» (utilizamos la ed. de Luis MURILLO, 2 vols., Madrid: Castalia, 1973; I, cap. XLVIII, 571).

21 Por lo que hace al prólogo de la primera parte, he aquí lo que el autor dice en él, dirigiéndose al lector: «... tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado [...] y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere ...» (51). –Acerca de la opinión de los lectores de la 1ª parte, al principio de la 2ª, valiéndose de la mediación de los personajes, no hay que olvidar lo que don Quijote le pregunta a Sancho: « ... dime, Sancho amigo: ¿qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros?» (II, cap. II, 55). Sancho y Sansón Carrasco han de satisfacer la curiosidad del Manchego.

22 Nos referimos, claro está, a la obra teatral de PIRANDELLO titulada *Seis personajes en busca de autor.*

23 Como es de suponer, pensamos especialmente en *El arte nuevo de hacer comedias* ... y en los capítulos finales del primer *Quijote* en que se barajan los problemas de preceptiva literaria y de recepción de las obras. –Téngase presente, asimismo, que un escritor como Mateo Alemán no vacila en escribir dos prólogos para la primera parte de su *Guzmán de Alfarache*, el uno dirigido «Al vulgo» y el otro «Del mismo al discreto lector» (utilizamos la ed. de FRANCISCO RICO, Barcelona: Planeta, 1983; col. «Clásicos Universales Planeta»; véanse respectivamente 91 y 93).

24 Véanse los trabajos siguientes: ROBERT ESCARPIT, *Sociologie de la littérature* (Paris: P.U.F., 1958); *id. et al., Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature* (Paris: Flammarion, 1970). –Véase además, aunque los autores no pertenezcan al grupo de Escarpit: JACQUES LEENHARDT y P. JÓZSA, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture* (Paris: Le Sycomore, 1982).

sectores eruditos y populares, más allá de las particularidades de los diferentes grupos sociales, peca por su radicalismo, porque lo que domina es la interacción, la geminación cultural[25]. Por ello, Hans Robert Jauss ha insistido sobre la lectura real de las obras y ha valorado el concepto de recepción, dándole importancia a la noción de horizonte de expectación colectiva, el cual corresponde a la espera de tal tipo de obra, de tal tipo de planteamiento o de creación artística, en relación con un momento histórico determinado[26].

Bien podría venir al caso, desde este punto de vista, el problema tan discutido de la popularidad de los libros de caballerías en la época de la cual nos ocupamos. El éxito editorial es incuestionable a lo largo del siglo XVI, a pesar de un declive después de los años 1550, que se acentúa a partir de 1590[27]. Pero el precio alto de estos libros parece indicar que sus lectores pertenecían a las clases privilegiadas de la sociedad y más directamente a los grupos aristocráticos, ya que el universo que se manifiesta en dichas obras es el suyo[28]. Habría que tomar pues con mucha cautela los testimonios suministrados por el *Quijote* que, como obra de arte, no puede ser fiel trasunto de la realidad, aunque en él tanto el primer ventero como Maritornes y la hija de la ventera por ejemplo demuestren un buen conocimiento de esa literatura, y afirme el segundo ventero en un trozo muy conocido:

> ...tengo ahí dos o tres dellos [libros de caballerias], con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aqui, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas...[29]

Sin embargo, es necesario formular varias observaciones sobre el particular. Lo primero que hay que decir es que los críticos que han negado la popularidad de los libros de caballerías han confundido compra y lectura de una obra, operaciones que pueden no coincidir en absoluto. Por otra parte, si bien el índice de analfabetismo es muy importante en la Espana de los Austrias (como en toda Europa) no hay que olvidar los progresos de la alfabetización en el siglo XVI, especialmente entre las capas medias en constante desarrollo en un país en plena expansión económica y demógrafica durante el reinado de Carlos V y una buena parte del de Felipe II[30]. Sabemos además que los libros circulaban,

25 Véanse en particular: *Les intermédiaires culturels* (Aix-en-Provence: Ed. de l'Université de Provence, 1981); *Les médiations culturelles (domaine ibérique et latino-américain)* (Paris: Publications de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1989).

26 Véanse: HANS ROBERT JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* (Paris: Gallimard, 1978); *Id.*, *La literatura como provocación* (Barcelona: Península, 1976). Véase además el volumen colectivo: *Estética de la recepción* (ed. de JUAN ANTONIO MAYORAL, Madrid: Arco/Libros, 1987).

27 Véase MAXIME CHEVALIER, *Sur le public du roman de chevalerie* (Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines, 1968), 2-4.

28 *Ibid.*, 10-14.

29 I, cap. XXXII, 393.

30 Acerca de los progresos de la alfabetización en el Siglo de Oro, véase BARTOLOMÉ BENNASSAR, «Les résistances mentales» (en el volumen colectivo *Aux origines du retard économique de l'Espagne, XVIe-XIXe siècles*, Paris: C.N.R.S., 1983, 117-131), 119-128 («L'alphabétisation», «La lecture et les livres»).

aunque no fuera más que por préstamo. Sobre todo, no hay que perder de vista que las lecturas colectivas eran frecuentes, lo que permite explicar que varios textos destinados en principio a lectores privilegiados hayan podido lograr una gran difusión[31]. Asimismo la afición por la materia caballeresca entre las diversas clases de la población (aún las ínfimas) se halla puesta de relieve por los pliegos sueltos. En efecto, a partir de los veinte primeros años del siglo XVI se publican bajo tal forma historias condensadas de aventuras caballerescas (entre 4 y 32 hojas): *Flores y Blancaflor,* el *Conde Partinoples, Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarbe, Roberto el Diablo,* etc.[32]

Se puede conjeturar que el éxito de los libros de caballerías debió de alcanzar a todos los grupos sociales, y tanto a hombres como a mujeres, según lo corroboran varios ejemplos, y entre ellos el de Teresa de vila, quien evoca su entusiasmo y el de su madre por estos textos[33]. Es que dichas obras son relatos maravillosos que derivan de la «materia de Bretaña» (con sus prodigiosas hazañas, sus pruebas iniciáticas, sus amoríos y su erotismo, sus filtros y sus encantamientos). Han seducido a amplios sectores de la población (tanto lectores como oyentes) porque daban acceso a un sistema de representación vinculado a las mentalidades mágicas, dominantes en el Siglo de Oro[34], lo que explica la inquina de los erasmistas contra tales libros, y no sólo por las razones morales generalmente aducidas[35]. Dichas obras daban la oportunidad a los que las saboreaban de ensimismarse en un conjunto de creencias tradicionales con las cuales estaban familiarizados. El apego por los libros de caballerías y las historias caballerescas cuando las hazañas de los caballeros ya no tenían ninguna realidad por haber cambiado fundamentalmente el arte de la guerra desde finales del siglo XV y haberse instaurado otras relaciones económicas y sociales, corresponde al deseo generalizado de conservar, gracias al poder de la ficción y de la imaginación, un mundo mítico que se estaba derrumbando, y cuya caída se hallaba acentuada por la ideología del Estado contrarreformista.

Además, esta reacción se encuentra asimismo en Francia en esa época, lo que da un renovado interés a las afirmaciones del segundo ventero. En efecto, Gilles Picot, señor de Gouberville, un noble campesino de razonable hacienda, afincado en Normandía en el siglo XVI (muere en 1578, o sea unos treinta años antes de la publicación de la primera

31 Véase ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Castalia, 1965) por lo que hace al primer aspecto y los trabajos de MARGIT FRENK ya citado por lo que hace al segundo (cf. *supra* nota 16).

32 Véase por ejemplo Mª C. GARCÍA DE ENTERRÍA, *Literaturas marginadas, op. cit.*, 36.

33 Véanse por ejemplo los trabajos clásicos de FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, «La lectura de los libros de caballerías» (Apéndice a su ed. del *Quijote*, 10 vols., Madrid: Atlas, 1947-1949, t. IX, 57-68); MARTÍN DE RIQUER, «Cervantes y la caballeresca» (en *Summa cervantina*, ed. de J. B. AVALLE-ARCE y E. C. RILEY, London: Tamesis Books, 1973, 273-292); cf. 284-286 («Los libros de caballerías y el público»); IRVING A. LEONARD, *Los libros del conquistador* (México-Buenos Aires: F.C.E., 1953, 26 y ss.); etc. En contra, M. CHEVALIER, *Sur le public du roman de chevalerie*, 6 y ss.

34 Véanse AUGUSTIN REDONDO, «La religion populaire espagnole au XVIe siècle: un terrain d'affrontement?» (en *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1986, 326-369; cf. 358 y ss.); CARMELO LISÓN TOLOSANA, *La España mental* (2 vols., *Demonios y exorcismos en los Siglos de Oro* y *Endemoniados en Galicia hoy*, Madrid: Akal, 1990; cf. en particular I, 143 y ss.).

35 Véase por ejemplo MARCEL BATAILLON, *Erasmo y España* (México-Buenos Aires: F.C.E., 1966), 622 y ss.

parte del *Quijote*), ha dejado un libro de memorias que permaneció inédito hasta 1892[36]. Pues este hidalgo que se ocupaba del cultivo de sus tierras, nos dice con referencia al día 6 de febrero de 1554, que sus trabajadores tuvieron que abandonar las faenas del campo a causa de la lluvia. Para entretenerlos, después de regresar a casa, les leyó varios trozos del *Amadís* que escucharon gozosos durante buena parte de la tarde[37].

* * *

Dentro del sistema de interacciones implicadas por la obra literaria, es indispensable subrayar que el texto se halla estructurado parcialmente por las representaciones colectivas de un grupo social o de una comunidad determinada así como por su enraizamiento en un momento histórico preciso[38]. Es lo que Goldmann, siguiendo los pasos de Lukács, ha puesto de relieve al utilizar la noción de «estructura genética» y al buscar una correspondencia «homológica» entre la «visión del mundo» de un grupo específico y los textos ideados como expresión de tal visión. Es lo que hace en *Le dieu caché* donde pone en relación las características fundamentales de la obra de Racine y de los *Pensamientos* de Pascal con la visión del mundo del grupo de los jansenistas[39]. Claro está que tal correspondencia peca por el rigorismo que implica y que sólo en casos privilegiados puede ocurrir tan perfecta coincidencia. Lo que domina en efecto son las geminaciones culturales entre los diversos grupos sociales[40]. Por ello en sus trabajos posteriores tuvo que admitir que podía no existir siempre, aparentemente, una homología absoluta entre la realidad social y su representación literaria[41]. Por esta razón, los seguidores de Goldmann –el punto de llegada de esta corriente es la sociocrítica actual con sus diversas tendencias– han intentado subsanar tales dificultades. No obstante, los teóricos de dicha sociocrítica, al jugar con varias «destructuraciones» y «restructuraciones», «sociolectos» y «sociogramas» no han sabido apartarse en todos los casos de una penosa logomaquia, de modo que, a veces, las aplicaciones prácticas corresponientes no son convincentes. Además, los trabajos emprendidos no se fundamentan siempre en un cono-

36 El *Journal du Sire de Gouberville* (hasta el año 1552) fue publicado en 1892 y 1895 por la «Société des Antiquaires de Normandie» (Rouen-Paris). Pero ya entre 1870 y 1872 se habían publicado varios extractos en el *Journal de Volognes*. Luego, en 1879, el abate A. Tollemer dio una edición de abundantes trozos con comentarios de la parte del texto que correspondía a los años 1553-1562. Esta edición es la que ha vuelto a estampar E. LE ROY LADURIE, acompañada de una introducción, *Un sire de Gouberville, gentilhomme campagnard du Cotentin de 1553 à 1562* (Paris-La Haye: Mouton et C° Maison des Sciences de l'Homme, 1972). Es la que utilizamos.

37 *Ibid.*, 205 (Herberay des Essarts había traducido el *Amadís de Gaula* al francés en 1540).

38 Véanse JEAN-LOUIS CABANES, *Critique littéraire et sciences humaines* (Toulouse: Privat, 1974); G. DELFAU y A. ROCHE, *Histoire. Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire* (Paris: Seuil, 1977).

39 LUCIEN GOLDMANN, *Le dieu caché* (Paris: Gallimard, 1956). Véanse además: *Id.*, *Recherches dialectiques* (Paris: Gallimard, 1959); *Id.*, *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard, 1964).

40 Véase *supra* nota 25.

41 Véase L. GOLDMANN, «La sociologie de la littérature: situation actuelle et problèmes de méthode» (en *Revue internationale des sciences sociales*, XIX, 1967, 531-554); *Id.* (ed.), *Littérature et société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature* (Bruxelles: Université libre de Bruxelles, 1967).

cimiento suficiente de la Historia, en particular de la historia económico-social y de la historia de las mentalidades[42].

Lo que sí parece atinado, sin embargo, es el concepto de estructura genética de los textos –empleado por Goldmann– que insiste en la noción de sistema. Así, formas y contenidos están en íntima correspondencia y en relación con las ideologías y mentalidades de manera que evolucionan como sistemas históricos, o sea en conexión con los significativos cambios socio-históricos.

De todas formas, lo que no tenemos que olvidar, al analizar el entramado de vínculos entre texto y contexto, es que el autor es mediador entre una herencia cultural de la que es depositario (las diversas tradiciones que llegan hasta él), la coyuntura histórica que se le impone (con las particularidades sociales correspondientes) y la parte de innovación y de organización de los elementos que le es personal. De tal modo, y gracias al principio de intertextualidad, se elabora el sistema de representación que se vierte en el texto.

Pero, como ha vuelto a repetirlo últimamente Fernand Braudel, el historiador de la larga duración, en su póstuma *Gramática de las civilizaciones*, a cada época histórica (según los criterios de *mediana duración*) le corresponde cierto tipo de mentalidad colectiva dominante, enraizado muchas veces en épocas anteriores. Esta mentalidad, influenciada a su vez por la coyuntura y por tal o cual visión particular, penetra el conjunto de la sociedad, dicta actitudes y comportamientos[43]. De ahí que la historia de las mentalidades, y la antropología histórica y cultural sean tan importantes a la hora de plantear el problema de las conexiones entre texto y contexto histórico-social, lo cual supone un vaivén incesante y dialéctico entre los dos polos[44].

Son pues estos aspectos los que quisiéramos examinar de aquí en adelante, de un *modo práctico.* insistiendo en unos cuantos puntos: 1/ modelos culturales, momento histórico y texto; 2/ condicionamiento histórico-social y texto; 3/ texto y comportamientos sociales.

* * *

La mayoría de los estudiosos del *Lazarillo* están de acuerdo para decir que la obra se escribió por los años de 1550. Y sabido es que el texto –la autobiografía de Lázaro de Tormes, el pregonero toledano– se presenta como una carta dirigida a «Vuestra Merced»

[42] Acerca de la posición de la sociocrítica actual, véanse: P. ZIMA, *Pour une sociologie du texte littéraire* (Paris: U.G.E., 1978; col. 10/18); CLAUDE DUCHET (ed.), *Sociocritique* (Paris: Nathan, 1979); R. ROBIN y M. ANGENOT, «L'inscription du discours social dans le texte littéraire» (en *Sociocriticism*, I, 1985, 53-83); EDMOND CROS, *Literatura, ideología y sociedad* (Madrid: Gredos, 1986); etc.

[43] Véase FERNAND BRAUDEL, *Grammaire des civilisations* (Paris: Arthaud-Flammarion, 1987), 54-60.

[44] Sobre la historia de las mentalidades, entre una abundante bibliografía, véanse: MICHEL VOVELLE, *Idéologies et mentalités* (Paris: François Maspero, 1982); PHILIPPE ARIÈS, artículo «Mentalités» (en *La Nouvelle Histoire*, vol. colectivo dirigido por J. LE GOFF, R. CHARTIER y J. REVEL, Paris: CEPL, 1978, 402-423) y el reciente artículo de síntesis de ARLETTE JOUANNA, «Littérature du XVIe siècle et histoire des mentalités» (en el vol. colectivo *Les méthodes du discours critique dans les études seiziémistes*, Paris: *CDU-SEDES, 1987, 101-109). –Por lo que hace a la antropología histórica y cultural, véase por ejemplo el artículo correspondiente de ANDRÉ BURGIÈRE en *La Nouvelle Histoire*, *op. cit.*, 37-61.

para contarle el caso de que se trata, caso que ha provocado múltiples comentarios, pero que se viene analizando, generalmente, sea como el *ménage à trois,* sea como la ilustración del arte de medrar[45]. La crítica ha insistido en la tradición cultural de la epístola, ese medio diálogo, poniendo de relieve la utilización frecuente del género epistolar por los humanistas y de una manera general por los letrados del siglo XVI, en particular entre 1540 y 1560[46]. Pero es necesario que nos fijemos de manera más precisa en las características materiales de las tres primeras ediciones conocidas, las de 1554 (Burgos, Alcalá y Amberes), lo que entra de lleno en el estudio sociológico de la literatura[47]. Las tres se presentan de una manera parecida[48]: un librito humilde (un octavo por lo que hace a Burgos y Alcalá, un dozavo por lo que se refiere a Amberes) de 46 a 48 folios, lo que significa un precio bajo y una gran facilidad para llevarlo en la faltriquera. Las ediciones que nos interesan más aquí son las dos castellanas por haber sido elaboradas en la tierra en que nace el texto. Poseen las mismas peculiaridades básicas: la impresión se ha hecho con tipos góticos, muy desgastados por lo que hace a Burgos, y ambas tienen una viñeta en la portada, relacionada con el tema del texto (el destrón y el ciego en la edición de Alcalá, el mozo y el clérigo en la de Burgos, lo que no podía sino hacer pensar de antemano en unas situaciones tópicas) y un título llamativo: *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. De cara al público y a los lectores potenciales, el texto reunía todos los componentes de la «literatura de cordel» contemporánea: impresión humilde y de pocos folios, tipos góticos, gastados muchas veces, viñetas ilustrativas, títulos atractivos y, claro está, precio reducido.

Además, el texto se presenta como la narración de un caso, como una de esas *relaciones de sucesos* que tanta difusión tuvieron en la España de los Austrias, por ser la forma primitiva de las gacetas[49]. Y efectivamente, lo que cuenta es un *caso notable* (estas palabras aparecen un sin fin de veces en las relaciones), presentado, como se hacía con frecuencia, bajo la forma de una carta mandada por una persona a un destinatario de cierto

45 Véase por ejemplo VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, *Nueva lectura del «Lazarillo»* (Madrid: Castalia, 1981), 27 y ss.

46 Véanse los últimos trabajos publicados sobre el particular: DOMINGO YNDURÁIN, «Las cartas en prosa» (en *Literatura en la época del Emperador*, ed. de VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, Salamanca: Universidad, 1988, 53-79); FRANCISCO RICO, «Nuevos apuntes sobre la carta de Lázaro» (en *Id., Problemas del Lazarillo*, Madrid: Cátedra, 1988, 73 y ss); AUGUSTIN REDONDO, «El arte epistolar de fray Antonio de Guevara: del *Marco Aurelio* a las *Epístolas familiares*» (en *Fray Antonio de Guevara y la cultura del Renacimiento en Galicia*, Lugo: Publicaciones de la Diputación, en prensa).

47 Véase F. RICHAUDEAU, *La lisibilité. Langage, typographie, signes, lecture* (Paris: Danoël, 1969). Véanse además: HENRI-JEAN MARTIN, *Livres, pouvoirs et société à Paris aux XVIIe siècle (1598-1701)* (2 vols., Genève: Droz, 1969); ROGER CHARTIER, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime* (Paris: Seuil, 1987; cf. «L'imprimé dans la cité: images et textes», 101 y ss.); PHILIPPE BERGER, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento* (2 vols., Valencia: Ediciones Alfons el Magnánim, 1987; cf. «La fabricación del libro», 27 y ss.).

48 Utilizamos el facsímil de las tres ediciones publicado por ANTONIO PÉREZ GÓMEZ, con una «Noticia bibliográfica» de Enrique Moreno Báez (Cieza: «... la fonte que mana y corre ...», 1959).

49 Sobre las «relaciones de sucesos», véanse: HENRY ETTINGHAUSEN, «The News in Spain: *Relaciones de sucesos* in the Reigns of Philip III and IV» (en *European History Quaterly*, XIV (1984), 1-20); AUGUSTIN REDONDO, «Les *relaciones de sucesos* dans l'Espagne du Siècle d'Or: un moyen privilégié de transmission culturelle» (en *Les médiations culturelles*, *op. cit.*, 55-67).

rango, para comunicar mayor autenticidad a lo que se decía[50], sin olvidar que también podían ser anónimos tales textos[51].

Por otra parte, si bien existían vidas de santos en libros de cordel como la de San Amaro o la de San Onofre[52], o asimismo narraciones de tipo caballeresco como *La espantable y admirable vida de Roberto el Diablo*[53], no parece que hubiera salido ninguna relación parecida a la que se publica después de 1550 y evoca la vida de *Lázaro*. La novedad del tema y de la presentación autobiográfica que daba visos de veracidad a la narración –no hubiera extrañado la inclusión en el título del adjetivo *verdadero,* tantas veces utilizado en las relaciones[54]–, la bajeza y la aparente historicidad del personaje, las burlas y el evidente anticlericalismo de la obrita, en consonancia con el que experimentaban muchos pecheros[55], todo estaba reunido para que este libro de cordel gozara de amplia difusión entre lectores y oyentes comunes y para que fuera más o menos desdeñado por los doctos. Bien se comprende que el caso evocado conduzca a un rígido humanista como Zurita a utilizar el término «hablillas» con relación al *Lazarillo*[56]. Bien se comprende asimismo que, en plena época de cerrazón represiva, la del concilio de Trento, a raíz de descubrirse los núcleos luteranos de Valladolid y Sevilla, el librito le haya parecido peligroso al Santo Oficio y lo haya incluido en el primer índice inquisitorial general, el que se publica en 1559[57]. De tal modo se cortaba el paso a un texto considerado como dañoso tanto más cuanto que el éxito alcanzado era revelador de la espera suscitada, vinculada al horizonte de expectación de los receptores. Sólo que al mismo tiempo se impedía el desarrollo de la nueva fórmula narrativa ideada por el autor, la cual no podría surtir efectos positivos sino unos cuarenta años después, con el *Guzmán de Alfarache.*

No obstante, quien bien se había dado cuenta del fundamental interés de esa nueva técnica narrativa, es el autor del *Viaje de Turquía,* ese magnífico fruto del erasmismo es-

50 *Ibid.*, 56-57.

51 *Ibid.*

52 Sobre *La vida del bienaventurado San Amaro* de la cual existen por los menos tres ediciones del siglo XVI (una, de Burgos: Juan de Junta, 1552), véase el estudio de CARLOS ALBERTO VEGA, *Hagiografía y literatura* (Madrid: El Crotalón, 1987). –Por lo que hace a *La vida de San Onofre*, se conoce una edición gótica, que debe ser de los primeros años del siglo XVI y se imprimió tal vez en Valencia (Véase ANTONIO PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*, 2ª ed., t. XXVI, Barcelona-Oxford: Antonio Palau Dulcet-The Dolphin Book, 1975, nº 363214).

53 Véase J. CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, 324, y sobre todo, Mª C. GARCÍA DE ENTERRÍA, *Literaturas marginadas*, 78-88.

54 Véase A. REDONDO, «Las *relaciones de sucesos* ... », 56.

55 Véase AUGUSTIN REDONDO, «La religion populaire espagnole ...», 344-346; *Id.*, «Le discours d'opposition des groupes ruraux face au pouvoir ecclésiastique, dans la Castille du XVIe siècle. Analyse de quelques examples» (en *Les discours des groupes dominés*, Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1986, 37-47). –Acerca del anticlericalismo en el *Lazarillo* (con nuevos datos), cf. *Id.*, «A propos des chapitres VI et VII du *Lazarillo de Tormes*: quelques données nouvelles» (en *Mélanges offerts à Maurice Molho*, I, Paris: Editions Hispaniques, 1988, 491-514).

56 Véase *supra* nota 8.

57 Es posible que ya antes el Consejo de la Inquisición haya pedido a los inquisidores de los diversos distritos inquisitoriales que recogiesen la obrita. Hemos revisado cuidadosamente la correspondencia entre la Suprema y los diversos tribunales –que está en el Archivo Histórico Nacional de Madrid– entre los años 1550 y 1559 y no hemos encontrado ningún documento sobre este punto (verdad es que falta algún que otro libro de cartas misivas).

pañol, escrito por los años de 1555. El libro, también anónimo, quedó sin publicar hasta el siglo actual. En esta obra, y dentro del marco del diálogo, aparece la falsa autobiografía de Pedro de Urdemalas, antiguo prisionero de los Turcos, que ha conseguido fugarse del imperio de Constantinopla. Cuenta a sus interlocutores, Juan de Voto a Dios y Matalascallando, la vida que ha llevado y las aventuras que ha tenido[58].

Más allá del debate escolástico, el diálogo renacentista que tiene su punto de arranque en Platón, Cicerón y sobre todo en Luciano, renovado éste muchas veces por la inspiración erasmista, corresponde a una verdadera apertura humanista[59]. No sólo da la posibilidad de que se barajen opiniones diferentes sin que el autor tenga que determinarse en pro de una de ellas, sino que al confrontar puntos de vista permite el descubrimiento de la *alteridad*[60]. No por nada es el Renacimiento la época de los grandes viajes y de los contactos entre civilizaciones diferentes. Esa simpatía que late en nuestro texto por el mundo turco a pesar de las lacras que se denuncian, esa manera que tiene Pedro de exaltar el amor por la verdad y la justicia de los Otomanes, la pureza de su fe, el acendramiento de su religión y la tolerancia que manifiestan, cuando en España ocurre todo lo contrario, se vierten fácilmente en el diálogo. En efecto, Juan y Mata pueden poner en tela de juicio algunas afirmaciones de Pedro, expresar sus dudas, etc., lo que en realidad comunica más fuerza todavía a esa visión de la nación española al revés, que se tendría que enderezar rápidamente.

Por otra parte, si bien se pone de relieve el enfrentamiento entre las dos potencias en el Mediterráneo, también dice Pedro que Solimán es el heredero del imperio cristiano de Constantinopla y por ello, como lo afirma el Sofí de Persia, «el Gran Turco es medio christiano y desciende dellos» (435). ¿No sería pues posible que los dos imperios –el de Carlos V y el de Solimán– que por *traslatio imperii* descienden del de Roma, pudieran concertarse para establecer un nuevo equilibrio en el Mediterráneo (el *mare nostrum* está perdiendo parte de su importancia a favor del Atlántico) y salvaran al viejo mundo? A pesar de que el prólogo –escrito después del texto y tal vez como mero artificio– incita al soberano español a luchar contra el Turco, ¿no se desprende del *Viaje de Turquía,* gracias al diálogo, la posibilidad de una nueva geopolítica, en consonancia hasta cierto pun-

[58] Utilizamos la edición de FERNANDO GARCÍA SALINERO (Madrid: Cátedra, 1980). Sobre la orientación del *Viaje de Turquía*, véanse: MARCEL BATAILLON, *Erasmo y España*, *op. cit.*, 669 y ss.; ALBERT MAS, *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siécle d'Or*, 2 vols. (Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1967); I, 105-155; Mª SOL ORTOLÁ, *Un estudio del «Viaje de Turquía». Autobiografía o ficción* (London: Tamesis Books, 1983); CLAUDE ALLAIGRE, «Mucho va de Pedro a Pedro (Aspects idéologiques et personnages exemplaires du *Viaje de Turquía*)» (en *Bulletin Hispanique*, XC (1988), 91-118); AUGUSTIN REDONDO, «Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento. De Pedro de Urdemalas al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*» (en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, publicada por SEBASTIÁN NEUMEISTER, 2 vols., Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989, 65-88); etc.

[59] Sobre el diálogo en el Renacimiento, véanse: JESÚS GÓMEZ, *El diálogo en el Renacimiento español* (Madrid: Cátedra, 1988); G. WYSS-MORIGI, *Contributo allo studio del dialogo all'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento* (Università di Monza: 1950); JACQUELINE FERRERAS, *Les dialogues espagnols du XVIe siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, 2 vols. (Paris: Didier, 1985); etc.

[60] Sobre este punto, véase *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain* (vol. colectivo dirigido por A. REDONDO, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991).

to con el pacifismo erasmiano?[61] Por eso, tal vez, cuando Mata se refiere a la guerra que los cristianos podrían ganar contra los Otomanes, aprovechándose de las discordias entre éstos y los Persas, Pedro contesta: «Ganaremos si Dios fuere servido, y si no se tiene de servir, no lo queremos» (437). Además, entre burlas y veras, ¿no se sugiere que Pedro, el cristiano de nuevo cuño, es «hermano de sangre» de algunos Turcos (¡y Turcas!) (499).

* * *

Pero el condicionamiento histórico-social puede ser, algunas veces, mucho más directo y orientar más aún la composición del texto.

Hace ya tiempo, hemos puesto de relieve que el personaje del escudero, que aparece en el *Lazarillo,* corresponde a una categoría social nobiliaria venida a menos a partir de finales del siglo XV por la transformación del arte de la guerra. Está pues en plena mutación en la primera mitad del siglo XVI y tiene que buscar un nuevo modo de subsistencia fuera de su ambiente tradicional (en la mayoría de los casos entrará a servir a un título). De su nobleza, no le quedan ya al escudero sino unos retazos y está viviendo un verdadero drama, de manera que es más digno de compasión que de escarnio[62].

No obstante, el escudero no sale bien parado ya que en la obra se pone de manifiesto esa vacuedad de la negra honra que no le impediría transformarse en bufón adulador de algún título. Es que el *Lazarillo* se inserta de lleno en la corriente reformadora contemporánea que ha provocado el debate de los años 1545 entre fray Diego de Soto (el tradicionalista) y fray Juan de Robles (el reformador) acerca de las relaciones entre pauperismo, mendicidad y beneficencia, corriente que preconiza radicales modificaciones del sistema vigente de la asistencia[63].

El escudero es el tipo mismo del pobre vergonzoso (o envergonzante) de que hablan los tratadistas de la época, o sea el que gozaba de cierta categoría social y había venido a menos por causas económicas –no hay que olvidar lo que ha podido representar la revolución de los precios en el siglo XVI para los que percibían rentas más o menos fijas[64]–.

[61] Sobre este tema, véase especialmente ERASME, *Guerre et paix* (introducción, textos escogidos, comentarios y notas por JEAN-CLAUDE MARGOLIN, Paris: Aubier-Montaigne, 1973).

[62] Véase AUGUSTIN REDONDO, «Historia y literatura en el *Lazarillo de Tormes*» (en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid: F.U.E., 1979, 421-435).

[63] Véanse los dos textos básicos: fray DOMINGO DE SOTO, *Deliberación en la causa de los pobres* (Salamanca: Juan de Junta, 30-1-1545); fray JUAN DE ROBLES, *De la orden que en algunos pueblos de España se ha puesto en la limosna para remedio de los verdaderos pobres* (Salamanca: Juan de Junta, 20-3-1545). Los dos textos han vuelto a reeditarse juntos hace unas décadas (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1965; utilizamos esta edición). Sobre este debate, véanse más directamente: MICHEL CAVILLAC, *Introducción* a su ed. del *Amparo de pobres* de Cristóbal Pérez de Herrera (Madrid: Espasa-Calpe, 1975; col. «Clásicos castellanos», nº 199); AUGUSTIN REDONDO, «Pauperismo y mendicidad en Toledo, en época del *Lazarillo*» (en *Hommage des Hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona: Laia, 1979, 703-724); JOSÉ ANTONIO MARAVALL, «Pobres y pobreza del medievo a la primera modernidad» (en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 367-368, enero-febrero de 1981, 1-54); *Id.*, «De la misericordia a la justicia social en la economía del trabajo: la obra de fray Juan de Robles» (en *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*, Madrid: Siglo XXI, 1982, 207-246).

[64] Véase EARL J. HAMILTON, *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650* (Barcelona: Ariel, 1975).

Sin embargo, por no deshonrarse, no quiere abatirse a trabajar o a mendigar, de manera que es necesario ayudarle[65].

Precisamente, entre los años 1544 y 1546, se aplica una reforma de la beneficencia en varias ciudades castellanas y en particular en Toledo, la cual supone el castigo de los *pobres fingidos,* ya que sólo los *pobres legítimos* han de beneficiarse de la caridad pública y únicamente en el lugar de su naturaleza[66]. Este contexto se refleja al principio del *Viaje de Turquía* cuando se evoca el problema de los peregrinos, de los mendigos y de los hospitales y asimismo en el tercer tratado del *Lazarillo*, cuando se alude a las medidas tomadas en la ciudad del Tajo. En efecto, Lázaro, transformado en pordiosero toledano, ve «llevar una procesión de pobres azotando por las cuatro calles»[67].

Pero el debate se transparenta de otra manera en el librito ya que en él se examina a los tres tipos de pobres: al *legítimo* (el ciego), al *fingido* (Lázaro) y al *vergonzoso* (el escudero) y ninguno sale airoso del examen[68].

65 He aquí lo que escribía DOMINGO DE SOTO: «... hay también muchos de buena sangre que están en pobreza, o porque perdieron sus haciendas o porque son escuderos, los cuales no aprendieron oficio ni tienen arte de vivir, y éstos no por eso son obligados a abatirse a oficios viles y trabajosos para mantenerse, sino que justamente pueden pedir limosna ...» (*Deliberación* ..., 76). No obstante, confiesa rápidamente que éstos no mendigarán: «Son los Españoles de tal condición que precian más la honra que la vida, y terminan por mejor padecer hambre que publicarla» (*Ibid.*, 98). Hay que ayudarles pues, pero en secreto (*Ibid.*). –En el debate con Soto, fray Juan de Robles no extrema sus posiciones con relación a los envergonzantes. No define a esta categoría (ni habla de los que vinieron a menos, como diversos nobles) y afirma que se les ha de «proveer», en particular con las cantidades que la reforma de la beneficencia permita juntar (*De la orden* ..., 208).

66 Véase sobre el particular: A. REDONDO, «Pauperismo y mendicidad en Toledo ...». Acerca del problema general del pauperismo y de la asistencia en la ciudad del Tajo, véase Hilario RODRÍGUEZ DE GRACIA, *Asistencia social en Toledo, siglos XVI-XVII* (Toledo: Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980). Puede consultarse también LINDA MARTZ, *Poverty and Welfare in Habsburg Spain* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

67 Como en nuestros trabajos anteriores sobre el *Lazarillo*, utilizamos la ed. de ALBERTO BLECUA (Madrid: Castalia, 1974). Véase 143.

68 El ciego, por ser un imposibilitado, no puede trabajar y ganarse la vida: es el pobre *legítimo* por excelencia, así como el escudero es el pobre *vergonzoso* (cf. *supra*, nota 65). –El caso de Lázaro es más complejo. A primera vista, él también parece ser un pobre verdadero. Según las concepciones de Domingo de Soto, lo es indudablemente cuando está sirviendo al escudero, ya que no tiene con qué alimentarse. Siguiendo la posición tradicional de la Iglesia, el dominico considera en efecto que todo mendigo, por el mero hecho de pedir por Dios, viene a ser el pobre evangélico, imagen misma de Cristo (*Deliberación* ..., 86-87). A mayor abundamiento si tiene «cualquier impedimento, por donde no pueda sufrir tanto trabajo cuanto es menester para sus sustentación» (*Ibid.*, 74). Desde este punto de vista, Lázaro, enfermo y sin recursos al llegar a Toledo, es un pobre legítimo y es normal que las gentes le asistan, dándole «alguna limosna» (*Lazarillo*, 129). Pero en cuanto se ha curado y quiere seguir pordioseando, le consideran como un pobre *fingido* (*gallofero*, le llaman), de modo que le instan a que busque un amo a quien servir (*Ibid.*). Se asienta entonces con el escudero, pero éste es incapaz de sustentarle. Hubiera tenido pues que abandonar a este amo y buscar otro. En vez de hacerlo, se complace en esta situación de *mundo al revés* y paradójicamente es él quien va a ayudar al pobre vergonzoso. Para ello, se transforma en mendigo, reanudando con su verdadero *oficio*, que ejerce con una auténtica *maestría*. El texto no puede ser más explícito sobre el particular: «... *tórneme a mi menester*. Con baja y *enferma* voz [o sea *aparentado* estar enfermo, *fingiendo* ser un pobre legítimo, es decir *engañando* a la gente] y inclinadas mis manos en los senos, puesto Dios ante mis ojos y la lengua en su nombre, comienzo a pedir pan por las puertas y casas más grandes que me parecía. Mas como este *oficio* le hobiese mamado en la leche (quiero decir que con el gran *maestro* el ciego lo *aprendí*), *tan suficiente*

El texto se sitúa en esa corriente reformadora que preve que a todos los pobres, inclusive a los legítimos, hay que insertarlos, de una manera u otra, en el circuito de la producción[69].

Este modo de plantear el problema en una Castilla en pleno auge económico es de inspiración burguesa y viene a coincidir indirectamente con las tesis luteranas que exaltan la fe y no dan ninguna importancia a las obras[70]. El valor fundamental del cristianis-

discípulo salí, que aunque en este pueblo no había caridad ni el año fuese muy abundante, *tan buena maña* me di, que antes que el reloj diese las cuatro ya yo tenía otras tantas libras de pan ensiladas en el cuerpo, y más de otras dos en las mangas y senos» (*Ibid*, 139). Lázaro se ha transformado en pobre fingido, valiéndose de todas las mañas utilizadas por los falsos mendigos y cosechando mucho más pan del que necesita, lo que le conduce a *ensilarlo*, robándoles pues el sustento a los pobres legítimos. Por otra parte, Lázaro, que tendrá en ese momento unos 14 o 15 años y está sano, es capaz de trabajar, por ejemplo, en el obraje de los paños, pero tal solución no le viene a la mente. –Bien se comprenderá que los reformadores intentaran sanear tal estado de cosas y recuperar para la producción esos brazos inútiles y fuertes. Por ello, fray Juan de Robles afirma: «Sucedió que muchos holgazanes viciosos, con nombre y traje de pobre, por no trabajr y andarse vagabundos, comenzasen a tomar por *oficio* el mendigar» (*De la orden ...*, 156). Una de las medidas necesarias consiste pues en «recoger los huérfanos y mochachos que ningún amparo tienen y instruirlos en la doctrina cristiana hasta que se pongan en los oficios a que parecieren más inclinados» (*Ibid.*, 209). El toledano ALEJO VENEGAS, en su obra *Primera parte de las diferencias de libros que ay en el universo*, publicada en 1540 (Toledo: Juan de Ayala; utilizamos la ed. facsimilar de Toledo: Ayala, 1546; Barcelona: Puvill, 1983) es todavía más radical, siguiendo –aún más que Robles– las pisadas de Juan Luis Vives. Él considera que hasta los pobres legítimos pueden ganar de comer, ejerciendo actividades que se compaginen con sus achaques (fol. CLV r°). Con más razón hay que obligar a trabajar a esos «pobres sophísticos solapados», ociosos y viciosos, que pordiosean, ostentando «una desnudez [fingida] a la cual acompaña un temblor y una quiebra de voz flautada que parece tan descaecida y debilitada que parece contra razón poder andar el hombre» (fol. CLVI r°). Ya en 1540, el Consejo Real había adoptado unas cuantas medidas, que daban nuevo vigor a la vieja ley de Briviesca de 1387 –castigo de fingidos y vagabundos y obligación para los que se prendieran de trabajar gratuitamente– e incitaba a una reforma de la beneficencia. Estas medidas se publicaron en 1544 y a raíz de la publicación, varias ciudades castellanas introdujeron en su ámbito una reforma de la asistencia. Es lo que hizo Toledo en 1546 y a ello debe de referirse Lázaro al ver «a los pobres azotando por las Cuatro Calles». Ya se comprende su «espanto» porque es un pobre «fingido» que pordiosea fuera de su tierra, y la reforma implica su castigo (cf. A. REDONDO, «Pauperismo y mendicidad en Toledo ...», 716). Pero además, en 1552, se pregona *La premática que Su Magestad ha mandado hazer este año de MDLII de la pena que han de aver los Ladrones y Rufianes y Vagamundos y para que sean castigados los holgazanes ...* (impresa en Alcalá: en casa de Juan de Brocar, 19-1-1553; nos servimos de un ejemplar de la B.N.M.). Si el *Lazarillo* salió poco después, también podría referirse el texto a este contexto, que suponía el castigo del mozo, de prenderlo mendigando.

69 Véase la nota precedente.

70 El *De subventione pauperum* de JUAN LUIS VIVES, punto de partida de los intentos reformadores en España, se halla en parte influido por la reforma de la beneficencia, de inspiración luterana, llevada a cabo en 1522-1523 en las ciudades alemanas de Nuremberg y de Estrasburgo. Sobre el texto de Vives, véase MARCEL BATAILLON, «J.-L. Vivès, réformateur de la bienfaisance» (en «Mélanges Augustin Renaudet», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XIV (1952), 141-158). –Las *Ordenanzas* de Ypres, que reformaban la asistencia a los pobres, se aplican en esa ciudad flamenca, en diciembre de 1525, cuando Vives estaba redactando su famoso tratado. Carlos V pidió el traslado de dichas *Ordenanzas* antes de que se adoptaran en Castilla las medidas de 1540. Pero Felipe II, defensor de la Contrarreforma, suprime la reforma de la beneficencia introducida en Ypres, anulando los textos que la regían, por considerarlos de «sabor luterano». Es una de las primeras decisiones que toma el monarca, después de subir al trono en 1556.

mo no es ya lo caridad sino el *trabajo*. Se trata de una *redención por el trabajo*, nueva norma del mundo pre-capitalista[71].

Toledo es precisamente, hacia mediados del siglo XVI, una de esas ricas ciudades manufactureras en que el obraje de la lana y de la seda, así como el comercio internacional, han ocasionado una llamativa prosperidad. En esta ciudad –como en Segovia– existen talleres importantes y un comercio muy desarrollado[72].

El tiempo viene pues a cambiar de dimensión. Ya el que importa más no es el tiempo que fluye y nos acerca a la muerte, el tiempo de la Iglesia, organizado por ella, el de los oficios divinos y oraciones, ritmado por los diversos toques de campana, sino el tiempo laico del trabajo, el tiempo productivo, el del manufacturero y del mercader. Por ello el reloj, que permite medir con precisión el tiempo del trabajo y del descanso, toma una importancia decisiva en la civilización europea de aquel entonces[73]. En las activas ciudades de Italia y de Flandes se han construido relojes de torre que dan las horas y permiten organizar la actividad diaria. A ello se alude en el *Viaje de Turquía*. Después de su fuga de Constantinopla, Pedro pasa por Italia y llega a Florencia, y es entonces cuando, irónicamente, les dice a sus interlocutores:«aun en el relox pusieron los florentinos orden porque daba 24 y los oficiales se detenían en contar y perdían algo de sus jornales; hizieron que no diese sino por çifra de seis en seis» (358).

Paralelamente, en varias ciudades castellanas, se instalan relojes de torre en las primeras décadas del siglo XVI[74]. El reloj se transforma de tal modo en el símbolo de una verdadera *mutación cultural*, de la cual participa el propio Carlos V tan aficionado a los relojes. De manera significativa, el término va a aparecer en varios títulos de obras: desde ese *Despertador de pecadores* de los años 1525 (que en la edición de 1541 lleva gráficamente representado un reloj con sus pesas y su mecanismo) y ese *Despertador del alma* de 1544 hasta ese *Relox de enamorados* de 1561, pasando por los guevarianos *Relox de Príncipes* y *Despertador de cortesanos*[75]. En cada caso, se trata de ordenar las horas de la actividad diaria según el tema tratado. Unos años más tarde, con un Jerónimo de Osorio, el reloj viene a cobrar un valor político-mecánico ya que sus mecanismos van a corresponder a las diversas partes de la república[76].

[71] Esta corriente burguesa y reformadora se apoya en el texto bíblico: después de la caída, Dios les dijo a los primeros padres que ellos y sus descendientes ganarían el pan de cada día gracias a su trabajo. Acerca del nuevo valor redentor del trabajo, véanse por ejemplo los estudios de M. BATAILLON y M. CAVAILLAC, citados respectivamente en las notas 70 y 63.

[72] Véase LINDA MARTZ y JULIO PORRES, *Toledo y los Toledanos en 1561* (Toledo: Publicaciones del I.P.I.E.T., 1974). Dentro de poco podremos disponer de la Tesis (todavía inédita) de Julián Montemayor sobre Toledo en la época moderna, en que estudia las características de la industria textil toledana.

[73] Véanse sobre este punto los trabajos siguientes: JACQUES LE GOFF, *Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident* (Paris: Gallimard, 1977; cf. la 1ª parte del libro: «Temps et travail», 17 y ss.); E. P. THOMPSON, «Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial» (en *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, Barcelona: Crítica, 1979, 239-293); DAVID S. LANDES, *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World* (Cambridge: Harvard University Press, 1983).

[74] Véase AUGUSTIN REDONDO, *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps* (Genève: Droz, 1976), 530.

[75] *Ibid.*, 529-530.

[76] Véase JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Estado moderno y mentalidad social (siglo XV a XVII)* (2 vols., Madrid: Revista de Occidente, 1972), I, 57.

Pero, para volver al *Lazarillo,* ese nuevo valor del tiempo desempeña una importancia clave al principio del tercer capítulo, el del escudero, No estamos aludiendo aquí a la disposición temporal de la obra sobre la cual los críticos han disertado[77], sino al paso –y al peso– auditivo del tiempo entre el momento en que Lázaro da con el hidalgo y asienta con él y el momento en que entran en la casa lóbrega y oscura. No se oyen las campanas, pero sí se oye el reloj toledano, el que acompaña al trabajo en la rica ciudad del Tajo, y, en nuestro episodio, la actividad de los personajes es inexistente. Se oyen dar las ocho poco después del encuentro y empiezan a andar los protagonistas, pasan por las activas y opulentas plazas y transcurre el tiempo; dan las once, entran en la iglesia mayor, pasa el tiempo y no ocurre nada. Ya salen del templo; serán las doce, el momento del paro para comer y no ocurre nada. Da la una; el trabajo de la tarde ha vuelto a empezar, y no ocurre nada. Entran en la casa lóbrega y oscura, dan las dos y no ocurre nada.

En esta ciudad tan activa, el reloj, paródicamente, no ritma sino el tiempo del *ocio* de los dos personajes que ni trabajan ni comen, el uno porque no quiere abatirse a ejercer una actividad remunerada, el otro porque sirve a un señor que no tiene nada. Es como una especie de anticipo profético del desarrollo posterior del relato pues las actividades básicas sobre las cuales se ha edificado la riqueza de la ciudad apenas si se han de evocar de soslayo en ese mundo al revés del *Lazarillo.* Y la trayectoria vital de Lázaro, en su deseo de medro, o sea de esa movilidad vertical tan típica del reinado de Carlos V[78], le ha de conducir –si se deja de lado su experiencia con el capellán– a actividades de tipo administrativo (que han contribuido a acelerar la ruina posterior de España) y no a actividades de tipo productivo.

* * *

Pero, como sistema de representación, el texto es asimismo revelador de los valores y de los comportamientos sociales básicos de lo sociedad o de una parte de ella.

Sabido es el papel fundamental que desempeña el vestido. Corresponde en efecto al respeto de las leyes sociales de la república, las cuales han codificado las diferencias sexuales y jerárquicas gracias a varios signos que han de captarse, exteriormente, en un vestido específico. Desde este punto de vista, el vestido traduce el paso de la Natura a la Cultura[79] o sea que es la señal perceptible de la incorporación social y más allá, de la integración en una categoría particular. El vestido es pues la manifestación evidente de la *honra* concebida como consideración social.

No por nada atribuye tal importancia a su vestido el escudero del *Lazarillo,* así como a los artefactos complementarios, entre los cuales figura la espada. Y cuando Lázaro quiere medrar o sea cambiar de estado y subir en el escalafón social, lo primero que hace

77 Véase especialmente CLAUDIO GUILLÉN, «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*» (en *Hispanic Review*, XXV (1957), 264-279).

78 Véase J. A. MARAVALL, *Estado moderno* ..., II, 3ª parte, en particular 101 y ss.

79 Utilizamos los conceptos muy conocidos empleados por CLAUDE LÉVI-STRAUSS. Véase *Les structures élémentaires de la parenté* (Paris-La Haye: Maison des Sciences de l'Homme-Mouton, 1973²). –Acerca del papel social del vestido, véase DANIEL ROCHE, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVIIe-XVIIIe siécle* (Paris: Fayard, 1989).

es cambiar de vestido, adoptar las marcas externas de la codificación social correspondiente, como lo harán posteriormente Guzmán y Pablos. Por ello, el vestido desempeña un papel fundamental en los libros picarescos en un momento de crisis global de una sociedad, la que corresponde a los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII. Es lo que ilustra perfectamente el *Guzmán de Alfarache*. El protagonista no nace *pícaro* sino que viene a serlo, según reza el título del capítulo 2 del libro segundo de la primera parte: «Dejando el ventero, Guzmán de Alfarache se fue a Madrid, *y llegó hecho pícaro*»[80]. En efecto, al no poder encontrar de comer, el jovenzuelo se va despojando de sus prendas de vestir, se va «desencuadernando» dice el texto (258), hasta quedarse medio desnudo y pedir limosna. Es decir que ya no se encuentra en una situación de integración social. Al transgredir el código relacionado con el vestido, al no pertenecer ya a ninguna categoría social determinada, el mozuelo que significativamente enseña parte de sus carnes, por llegar a Madrid entre andrajos, se halla proyectado del lado de la Natura, está al margen de la sociedad organizada. En otros términos, el pícaro nace del picaño. Y la única equivalencia que aparece bajo la pluma del narrador es la que remite al mundo de las galeras: «entré [en Madrid], hecho un gentil *galeote*» (238).

De este modo, ya está anunciado el destino final del pícaro al equiparar su condición con la de ese otro marginado harapiento, el galeote[81]. Pero al desprenderse de la codificación social básica, el pícaro adquiere un distanciamiento suficiente que le permite mirar con otros ojos el funcionamiento de la sociedad al uso, y en particular las manifestaciones de la *honra,* tan unidas al vestido. Es lo que va a hacer Guzmán desde la atalaya de su desnudez, poniendo de relieve las particularidades del código social, pero también insistiendo sobre las perversiones de este código[82]. Es ésta la vía que conduce al ascetismo y a la fuga del mundo, la vía que siguieron los ermitaños y los padres del desierto y ellos también vivían entre harapos, al margen de la sociedad. El planteamiento final del texto está pues en ciernes en este momento clave del relato.

Sin embargo, para volver al tema que nos ocupa, no se nos ha de escapar que el vestido es, por consiguiente, como un *libro* (lo que bien captó Arcimboldo)[83]. Encierra un discurso que la mirada permite descifrar, estableciendo de esta manera una comunicación social entre el que lleva las prendas y el que percibe el mensaje que le va destinado.

* * *

[80] Recordemos que utilizamos la ed. de F. Rico, publicada en «Clásicos Universales Planeta» (cf. *supra*, nota 23). Véase 257.

[81] Muy significativamente, escribe Jerónimo Merola en su *República general sacada del cuerpo humano* (Barcelona: Pedro Malo, 1587; Bibl. del Escorial, 33.V.26): «[los jueces] el crimen liviano lo castigan con una reprehensión, con una cárcel, con una pequeña composición. El más grave con açotes, con la picota. El gravíssimo con muerte natural, o *civil, que es una galera* ...» (fol. 216 r°).

[82] Aludimos especialmente a los capítulos 2-4 del libro segundo de la 1ª parte que giran alrededor del tema de la honra. –En relación con este tema, véase Claude Chauchadis, *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II* (Paris: C.N.R.S., 1984).

[83] Véase esa evocación del bibliotecario, compuesto únicamente de libros. Utilizamos la obra siguiente: *Arcimboldo le merveilleux* (con una introducción de André Pieyre de Mandiargues, Lausanne: La Guilde du Livre, 1977); cf. la reproducción correspondiente en la p. 13.

Nos estamos adentrando de tal modo en el sistema de sociabilidad que caracteriza a una sociedad tanto como los otros elementos que hemos podido subrayar hasta aquí. Quisiéramos pues estudiar ahora unos cuantos aspectos de esa sociabilidad, es decir de qué manera los hombres que pertenecen a un mismo grupo social o a grupos diferentes se encuentran, se asocian, viven juntos, participan de la vida en comunidad. Es lo que ha hecho el historiador Maurice Agulhon con relación a la Provenza del siglo XVIII[84].

Este estudio quisiéramos llevarlo a cabo a través de la segunda parte del *Quijote.* Puede extrañar que para estudiar la noción de sociabilidad utilicemos un sistema de representación, y además un texto tan complejo y elaborado como el segundo *Quijote.* Pero es que si los archivos nos hablan de la organización social de las cofradías y gremios y de la actuación de sus socios, no echan ninguna luz sobre esa sociabilidad difusa, inorgánica, que no obstante es la más cotidiana y común[85], la que rige las relaciones –o sea los intercambios sociales– entre los individuos. El texto literario, si no olvidamos sus características, puede ayudarnos a rastrear el funcionamiento del código social, a pesar de la importancia, en el caso que nos interesa, de la ironía cervantina y de la parodia constante que rige la obra y falsea muchas veces las perspectivas. Dentro del conjunto de posibilidades que permiten acercarse al tema, vamos a escoger la sociabilidad aristocrática.

Es evidente que tal sociabilidad se vincula a una tradición de textos normativos que rigen las relaciones entre nobles. Se trata en particular del *Cortesano* de Castiglione (traducido al castellano por Boscán en 1534) y del *Galateo español,* que Lucas Gracián Dantisco, imitando en parte al *Galateo* italiano de Della Casa, publica en 1593, texto éste que ha de tener mucha aceptación entre los palaciegos de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII[86].

Pero con la subida al trono de Felipe IIII, en 1598, triunfa el aristocratismo. Se complican las normas relacionales en el seno de la nobleza y los problemas planteados por la multiplicación de tratamientos y cortesías provocan la publicación de una pragmática en 1600 para cortar el paso a tales extravíos. Sin embargo, el resultado no debió de ser satisfactorio ya que se repitió el decreto en 1611[87]. Lo mismo ocurre con el boato de los trajes

[84] Véase *Pénitents et Francs-Maçons de l'ancienne Provence. Essai sur la sociabilité méridionale* (Paris: Fayard, 1968). Véase además del mismo autor, *La République au village* (Paris: Plon, 1970); *Le cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848. Etude d'une mutation de sociabilité* (Paris: Armand Colin, 1977). Véase asimismo *Sociabilité, pouvoirs et société* (ed. de F. THÉLAMON: Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1987), así como las útiles reflexiones de NORBERT ELIAS, *La civilisation des moeurs* (Paris: Calman Lévy, 1973).

[85] Véase M. AGULHON, *Pénitents...*, 212.

[86] Hemos manejado las eds. siguientes: B. CASTIGLIONE, *El Cortesano* (trad. de Boscán, estudio preliminar de M. MENÉNDEZ PELAYO, Madrid: C.S.I.C., 1942); LUCAS GRACIÁN DANTISCO, *Galateo español* (estudio, ed. y notas de M. MORREALE, Madrid: C.S.I.C., 1968). Véanse además: MARGHERITA MORREALE, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español* (2 vols., Madrid: Anejos del *Boletín de la Real Academia Española,* 1959); *LaCorte e il «Cortegiano»* (ed. de A. PROSPERI, Roma: Bulzoni, 1980); *Rituale, Ceremoniale, Etichetta* (ed. de S. BERTELLI y G. CRIFO, Milano: Bompiani, 1985); JACQUES REVEL, «Les usages de la civilité» (en *Histoire de la vie privée. De la Renaissance aux Lumières*, obra dirigida por P. ARIES y G. DUBY, t. III, Paris: Seuil, 1986, 169-210).

[87] El título de estas pragmáticas es muy significativo. La de 1600 indica lo siguiente: *Premática en que se da la orden que se ha de tener en los tratamientos y cortesías, assí de palabra como por escrito* (Madrid: en casa de Pedro de Madrigal, 1600; hemos manejado un ejemplar de la B.N.M.). La de 1611 repite las consideraciones de la de 1600, pero el título es más explícito: *Pragmática de tratamientos y*

y el lujo de las numerosas prendas que llevan los aristócratas. Se publica pues en 1602 otra pragmática para limitar esos desvaríos y luego, como no ha surtido efecto, se vuelve a pregonar en 1611[88].

En este contexto se sitúa la sociabilidad aristocrática tal como aparece en el *Quijote*[89].

Además, si se ha escogido el estudio de este tema en la segunda parte de la obra cervantina es porque los espacios en los cuales aparecen los nobles son muy diferentes entre los dos *Quijotes*. En la primera parte, la venta desempeña un papel clave: es un espacio abierto en que los diversos grupos sociales se hallan mezclados, en que el juego y la inversión son constantes con la «carnavalización» de las situaciones, de manera que se olvidan todas las reglas del decoro y se admiten todas las transgresiones. En la segunda parte, al contrario, los nobles están en su casa (o en su palacio), en su espacio acostumbrado, rodeados de sus criados y de sus objetos familiares; el espacio está codificado por sus propias reglas, de las cuales no pueden prescindir. En esta segunda parte, el «castillo» no nace por trasmutación de una venta, no tiene nada que ver con la imaginación de don Quijote: se trata de un castillo auténtico y es el lugar privilegiado de la sociabilidad aristocrática.

Los episodios escogidos giran alrededor de tres mansiones y de tres encuentros entre el caballero andante y los nobles. El primero se verifica en los capítulos 16-18, con don Diego de Miranda y su familia. El segundo es el episodio ducal y corresponde a los capítulos 30-57 con una extensión a los capítulos 68-70. Se trata de una larga estancia en el palacio, en la «casa de placer» del duque y de la duquesa, aficionados a los libros de caballerías, y dicha casa se transforma en un verdadero escenario teatral. Por fin, el tercer encuentro tiene lugar en la ciudad de Barcelona, con el rico caballero don Antonio Moreno. Tres episodios que llaman la atención por su duración, en los cuales intervienen tres nobles diferentes: un hidalgo, el duque (y la duquesa) y un caballero. Son episodios que tienen entre sí notables diferencias pero que pueden examinarse conjuntamente con relación al código del encuentro (el único código examinado aquí por falta de tiempo).

cortesías, y se acrecientan las penas contra los transgressores de lo en ella contenido (Madrid: Juan de la Cuesta, 1611; un ejemplar en la B.N.M.). –Felipe II ya había tomado la delantera y había mandado pregonar una pragmática sobre los tratamientos y cortesías en 1586, que se repitió en 1594 (ambos textos se imprimieron en Madrid por Pedro de Madrigal; ejemplares en la B.N.M.).

[88] He aquí lo que rezan los títulos de dichas pragmáticas: *Premática para que, desde el día de la promulgación desta ley en adelante, no se pueda traer en vestidos, ni traje alguno, bordados, ni recamados, ni escarchados de oro, ni plata, fino ni falso, ni de perlas, ni aljófar, ni piedras, ni guarnición alguna de abalorio, sin embargo de lo permitido por otra ley* (Valladolid: Luis Sánchez, 1602; un ejemplar en la B.N.M.); *Pragmática y nueva orden cerca de los vestidos y trajes, assí de hombres como de mugeres: y otras cosas que se mandan guardar* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1611). Como en el caso de los tratamientos, ya se habían pregonado unas pragmáticas sobre los trajes en años anteriores (1573, 1586, 1594), aunque no de manera tan detallada. –Acerca de los problemas planteados por los vestidos en esta época, vénase: JUAN SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España* (2 vols., Madrid: Imprenta Real, 1788). Véase asimismo PIERRE CIVIL, «Corps, vêtement et société: le costume aristocratique espagnol dans la deuxième moitié du XVIe siècle» (en A. REDONDO ed., *Le corps dans la société espagnole des XVIe* et XVIIe siècles, Paris: Publications de la Sorbonne, 1990, 307-319).

[89] Algunos aspectos de esta parte están vinculados a las clases de doctorado sobre «Sociabilidades rurales-sociabilidades urbanas en la España del Siglo de Oro» que dicté durante el curso 1989-1990, así como al trabajo de mi estudiante Nathalie Le Bouill, emprendido en este marco.

En su primera acepción, el término «sociabilidad» evoca una calidad humana, la de ser sociable, la de gustar de la compañía de los demás. Y es a este primer significado de la voz «sociabilidad» al cual remiten los códigos del encuentro y de la hospitalidad aristocráticos: de qué modo los nobles que don Quijote y Sancho cruzan en el camino los saludan, se presentan y los convidan a hospedarse en su casa. El momento del encuentro es en efecto capital en el código de sociabilidad que aparece entre nobles y el texto le concede una gran importancia, pues se describe con gran precisión la confrontacion entre don Quijote y don Diego de Miranda, el «caballero del verde gabán» en el capítulo 16, luego entre el Manchego y la duquesa en el capítulo 30.

Los tres encuentros de que se trata se verifican en un espacio neutro, en que nada de antemano permite determinar la pertenencia social de los personajes. Don Diego alcanza a don Quijote y Sancho que van de camino; la duquesa está en el bosque, y don Antonio Moreno viene a esperar a los dos viajeros a los arrabales de Barcelona. En todos estos lugares, las diversas clases sociales pueden alternar; son lugares de paso en que don Quijote tendría mucha dificultad en identificar a los personajes con los cuales se encuentra si no fuera por su aspecto externo. Un sistema de reconocimiento interviene en efecto, cuando la primera mirada, gracias a un primer código, silencioso pero elocuente, el de los trajes y de los objetos así como el de los animales: la montura, los vestidos, los accesorios de los tres personajes (tres porque el duque se esfuma y, en cierto modo, se incorpora a la descripción de la duquesa). Esto es absolutamente indispensable para permitir la identificación social antes de entablar una conversación codificada por las normas jerárquicas de la época.

Por ejemplo, el primer jinete se halla descrito con numerosos detalles: monta una hermosa yegua, lleva prendas confeccionadas con ricos tejidos (paño fino, terciopelo), el aderezo de la montura y todos los artefactos están en consonancia con lo demás y demuestran un real refinamiento, con una serie precisa de colores (verde, morado, leonado). Un conjunto de características que, observadas e interpretadas por don Quijote, le permiten sacar la conclusión siguiente: «finalmente, en el traje y apostura daba a entender ser hombre de buenas prendas» (II, 16, 150).

La apariencia externa, señal aquí de buen gusto y de riqueza, es un elemento fundamental de la identificación social.

Al contrario, la apariencia de don Quijote y los objetos que le rodean tienen por finalidad desconcertar al observador, impedir el reconocimiento social y hacer que el héroe aparezca como un *déclassé*.

Don Diego tiene pues la apariencia de un noble antes de que se presente como tal. Y el proceso de identificación se produce de una manera semejante, unos capítulos más adelante, cuando don Quijote y Sancho dan con un grupo de cazadores, al salir del bosque. Entre ellos, sobresale una mujer particularizada en seguida como «gallarda señora». Los elementos de la descripción tienen muchos parecidos con los que se referían a don Diego: la montura que aquí es «blanquísima», señal de incuestionable valor, el vestido, verde también –es el color de los vestidos de caza, actividad específica de la nobleza y nueva señal de reconocimiento–, por fin un complemento particular que demuestra que esta dama forma parte de la alta aristocracia: un azor, ave de presa reservada a la «caza de altanería». Ninguna ambigüedad pues en el breve retrato de la que rápidamente aparecerá como duquesa. El código se descifra sin dificultad y le indica a don Quijote que acaba de encontrar a una dama de alta alcurnia (y luego a su marido el duque). Por lo que

hace a don Antonio, no hay reconocimiento por la mirada; sólo se dice que se trata de un «caballero rico» acompañado de sus amigos y la evocación de su casa («grande y principal») basta para situarlo en la jerarquía social (II, 60, 508).

Al reconocimiento por la mirada sucede el reconocimiento por la palabra, segunda fase del encuentro. A partir del primer intercambio de palabras se instaura el código de sociabilidad, valiéndose de las diversas señales de respeto implicadas por los diferentes tratamientos. En la mayoría de los casos se empieza por «Vuestra Merced». Muchas veces en efecto (y es lo que ocurre con don Diego), el reconocimiento externo no basta para situar con precisión al personaje encontrado en la compleja jerarquía nobiliaria. El «Vuestra Merced» es entonces muy útil por ser un término neutro de deferencia que no es ni título nobiliario ni expresión de familiaridad o de distancia social como lo sería el «vos». Entre don Quijote y la familia de don Diego, con lo pareja ducal y con don Antonio es el tratamiento más empleado. Pero este respeto codificado se halla trastocado por lo intervención perturbadora de don Quijote y Sancho ya que el primero utiliza el registro arcaico de los libros de caballerías y el segundo inventa fórmulas de cortesía extravagantes. La parodia caballeresca la adoptan asimismo los duques, y hasta don Diego cuando se dirige por primera vez al protagonista. Hay que ser pues muy precavido, y diferenciar los momentos en que los protagonistas se divierten hablando como los personajes de sus novelas predilectas y los momentos en que el código referencial contemporáneo funciona normalmente.

Acerca de los tratamientos reservados a los Grandes, los que se tendrían que utilizar ante los duques, se hallan transformados por Sancho y hasta por su señor en fórmulas tan rimbombantes que no tienen ningún valor y suscitan la risa. La fórmula acostumbrada era «Vuestra señoría», tratamiento de gran simplicidad impuesto ya por Felipe II en 1586 y repetido en las pragmáticas de los primeros años del siglo XVII para cortar el paso a las exageraciones cortesanas, como ya lo hemos dicho. Esta fórmula se halla parodiada por Sancho quien le espeta a la duquesa: «Vuestra encumbrada altanería y fermosura» (II, 30, 269). Lo mismo hace don Quijote, al dirigirse a ella: «Vuestra gran celsitud» (II, 31, 272), «Vuestra altitud» (II, 44, 349). Teresa Panza no queda a la zaga ya que en la carta que le envía a esa gran señora la llama «Vuestra pomposidad» (II, 52, .437). Se trata de una burla de los tratamientos nobiliarios en un momento en que, con la subida del aristocratismo y la dominación intensa de las oligarquías en época de Felipe III, la tendencia a la amplificación de las cortesías no deja de crecer. Pero, al mismo tiempo, el empleo de tales fórmulas falsea, así como la parodia caballeresca, el sistema de los tratamientos que, no obstante, conoce perfectamente don Quijote, por ejemplo[90].

[90] Sólo aduciremos un ejemplo significativo. Después de la salida de Sancho para la ínsula Barataria, don Quijote queda melancólico y empieza a hablar con la duquesa. La llama entonces «Vuestra Excelencia», tratamiento que vuelve a repetir (II, cap. XLIV, 368). En 1600, esta fórmula no se mencionaba en la pragmática, pero la de 1611 indica que no se puede llamar «Excelencia a ninguno que no sea grande». El Manchego está pues al tanto de las modificaciones introducidas por el decreto real. Pero rápidamente, el tono cambia: la duquesa quiere burlarse de don Quijote, diciéndole que van a servirle «cuatro doncellas de las mías» (36). El caballero, que se da cuenta de ello, la trata entonces de «Vuestra Grandeza» (*Ibid.;* título que no se puede emplear, pero que alude burlescamente a su calidad de Grande). Poco después, da un paso más y le espeta una fórmula completamente paródica: «Vuestra Altitud» *(Ibid.).*

La última etapa del encuentro pasa otra vez por la palabra y se halla ilustrada en el autorretrato que don Diego hace de sí mismo en el capítulo 16 (II, 16, 153), para contestar al que don Quijote le ha brindado (II, 16, 151). La doble presentación es la que se estila, pues cada uno de los interlocutores espera que el otro le revele el título, el nombre, el linaje, para saber si pueden tratarse como iguales. La condición nobiliaria de don Diego aparece desde el principio y se halla precisada: « Yo {...} soy un hidalgo» (153) mientras que don Quijote ostenta un título usurpado: «soy caballero» (151). Después del título viene el «don», el linaje y las señales externas de la nobleza: el hidalgo caza, recibe a sus amigos con liberalidad y sobre todo no invita sino a personas limpias y aseadas. Esta precisión no es gratuita: los amigos de don Diego son pulcros pero sobre todo son de sangre limpia y por consiguiente no se puede poner en duda la pureza de su fe. La preocupación por la pureza de sangre entre los nobles está presente en estas palabras del hidalgo y está en consonancia con la actitud de los aristócratas del siglo XVII que seleccionaban cuidadosamente sus amistades y «espulgaban» los linajes.

La ausencia de tal presentación en el encuentro con la duquesa y don Antonio se halla justificada por la orientación que toma inmediatamente la confrontación con don Quijote y Sancho. A éstos se les adopta en seguida como a personajes literarios y a bufones, y no se les considera como a iguales. No necesitan pues conocer con precisión el *status* y el linaje de sus huéspedes; casi todo se halla situado en efecto a otro nivel: el de la ficción, del juego, del Carnaval. No obstante, que a don Quijote le consideren los aristócratas como noble o como loco, no dejan de adoptarlo y el encuentro desemboca en la invitación a residir en una mansión, en un castillo que ya, en la 2ª parte de la obra, no tiene nada que ver con ninguna transmutación. Esto nos conduciría a estudiar cómo funciona el código social de la hospitalidad, pero lo dejaremos para otra ocasión.

* * *

Ya es hora de concluir. Texto y contexto histórico-social están íntimamente unidos, porque el texto viene a ser un acto de comunicación y como tal implica una recepción, es decir que tiene una dimensión social, la cual se enmarca en un tiempo y un espacio determinados. Un vaivén constante del texto al contexto y de este contexto al texto con una perspectiva dialéctica es pues indispensable para captar el complejo funcionamiento de dicho texto como sistema y para darse cuenta de cómo echa nuevas luces sobre el funcionamiento de una sociedad. Pero esto supone un conocimiento global de las estructuras históricas de la sociedad considerada, valiéndose en particular de la historia de las mentalidades y del análisis antropológico, pues cualquier texto es un acto de comunicación que implica profundamente a los hombres.

El *Quijote* y el debate hermenéutico

Félix Martínez Bonati
Columbia University

Mi propósito es examinar el primer capitulo del *Quijote* desde algunos puntos de vista narratológicos, especialmente su temporalidad. Intento mostrar que ciertos aspectos microtextuales del *Quijote* corresponden a lineas fundamentales de su diseño macrotextual. De este análisis sacaré también una mínima conclusión de orden general acerca de la interpretación de obras literarias.

1. Sobre el tema del tiempo en el arte narrativo se han escrito estudios importantes, entre otros los ya clásicos de Harald Weinrich y Gérard Genette[1]. Más recientemente, Paul Ricoeur ha presentado una fenomenología de la temporalidad narrativa[2]. Pero no es mi intención iniciar el análisis aplicando a estos pasajes cervantinos la terminología y conceptualización de teorías ya elaboradas, sino más bien acercarme a ellos con nociones menos técnicas, más vagas y tradicionales, que pueden apoyarse fácilmente en evidencias intuitivas del lector y no requieren de éste recordar exactamente qué es, por ejemplo, una narración «singulativa», una «analepsis externa», y semejantes. Dejaremos al correr de la indagación la sugerencia de relaciones intradisciplinarias, y para el final, adicionales reflexiones teóricas. El conocimiento no puede avanzar sin definiciones y términos técnicos, pero, lamentablemente, no puede ser transmitido a la amplia comunidad filológica y humanística sin traducir o reducir la jerga de las varias escuelas al lenguaje común de todos los que se interesan por estas materias. No hay solución perfecta para este dilema de especialización y cultura literaria. Es el drama de trastienda de todo estudioso de la literatura. No pretendo aquí más que aproximarme a un compromiso razonable.

2. Todo lector puede distinguir en una novela pasajes descriptivos de pasajes estrictamente narrativos, y sabe también qué es resumir ciertas partes de una historia y qué es

[1] H. Weinrich, *Tempus* (Stuttgart: 1964); G. Genette, «Discours du récit», en *Figures III* (París: 1972).

[2] Véase en especial el volumen segundo de su *Temps et récit* (París: 1983).

presentar, en forma dramática, instante a instante, determinada situación. En estas distinciones elementales se apoyaron dos trabajos de gran influencia que, no obstante datar de 1921 y 1925, siguen dando lugar, gracias a su anchura intuitiva, a fecundas lecturas. Me refiero a los estudios sobre el género novelístico de Percy Lubbock y José Ortega y Gasset[3]. También ellos pertenecen al horizonte doctrinal de nuestras consideraciones.

Decimos que son «vagas» las nociones del discurso ordinario, no técnico. Como enseña Aristóteles, si mal no recuerdo en la *Etica a Nicómaco*, no todas las empresas de conocimiento admiten el mismo grado de precisión conceptual, y sería seña de la cultura del intelecto el saber qué es adecuado y posible, y qué no, en las varias disciplinas. Hay una justificación –relativa, naturalmente– para negarse en ciertos casos a una definición preliminar rigurosa de los términos usados, y para reposar en las intuiciones del sentido común. Verdad es que se puede ir demasiado lejos con esta confianza en la palabra del hablar ordinario, como creo que lo hace –me refiero a un autor célebre y que defiende explícitamente este proceder intelectual– Hans-Georg Gadamer en sus escritos. Ellos dejan al lector ansioso de mayor precision y consistencia, y no superan la vaguedad conceptual mediante la exactitud intuitiva de ejemplos concretos, manteniéndose en una generalidad insatisfactoria. Añadiré, al final, breve observación sobre una de las tesis hermenéuticas de este autor.

Voy a tratar, en consecuencia, de sugerir un marco definitorio inicial, moderadamente elástico, para algunos conceptos críticos tradicionales, y luego los determinaré más exactamente con referencias precisas al texto cervantino. Después de todo, es la particular forma de éste lo que nos interesa aquí.

Como dije, pertenece a las formas fundamentales del arte narrativo, y es objeto del vocabulario crítico más generalizado, así como del habla común, el sistema que constituyen la descripción y la narración propiamente tal. El rasgo distintivo de esta oposición reside en la temporalidad. La descripción nos presenta lo inmutable, o lo que, sin ser inmutable, dura sin alteración notoria, o lo recurrente (lo típico, lo usual), o, finalmente, un instante único absolutizado. La narración, por su parte, nos pone ante secuencias de hechos siempre nuevos, irrepetibles, hechos cuya concreta singularidad es relevante, porque en ella se constituye el existir humano. La temporalidad de la narración es la del destino individual así como la de la historia colectiva. Es una temporalidad dinámica, dilatada hacia el *antes* y el *después* por recuerdos y proyectos que inciden en el presente de las decisiones. En la descripción, en cambio, no percibimos la fuerza de la voluntad; el mundo parece detenido, y el sujeto, redimido de la dura necesidad de los cuidados, prevenciones e iniciativas de la tarea de sobrevivir. En suma, como podría haberlo dicho Ortega (o Sartre, que repite decenios más tarde las intuiciones de aquél), el mundo, descrito, parece quedar liberado de la libertad.

Ahora bien, sostenía Schopenhauer que la beatitud de la contemplación del arte proviene de que, al sumergirnos en ella, nos hemos escapado del reino de la necesidad y nos abandonamos a ese transitorio éxtasis que suspende para el contemplador la terrible opresión de la voluntad. Si es así, toda obra de arte, inclusive, naturalmente, las obras narrativas, tendría, en último término, el caracter de la descripción. ¿Y no se dice tradicional-

[3] P. LUBBOCK, *The Craft of Fiction* (Londres: 1921); J. ORTEGA Y GASSET, *Ideas sobre la novela* (Madrid: 1925).

mente que las narraciones «pintan» acciones y sucesos? Lo dice, un ejemplo entre muchos, el Canónigo al Cura en el capítulo 47 de la Primera Parte del *Quijote*:

> ...y dijo que, con todo cuanto mal habia dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, *describiendo* naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, *pintando* un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; *pintando* ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; *representando* bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores.

«Describir», «pintar» y «representar» se aplican aquí tanto a cualidades permanentes como a dramáticos sucesos y complejas acciones (Es de recordar, eso sí, que en la primera edición del *Quijote* no se lee «describir», sino «descubrir». He adoptado la enmienda que figura en las ediciones de Rodríguez Marín, Riquer y otros. Pero es claro que, para mi cuestión presente, «descubrir» tiene el mismo carácter que «describir»). Estos giros cervantinos no son manifestaciones de un decir suelto y carente de rigor. Por el contrario. Cuando se trata, no, como aquí, de discursos acerca de la representación literaria en general, sino de referir directamente a actos de efectiva narración de acontecimientos, usa Cervantes el verbo «contar», en giros como «contar el suceso», «contar la historia», y también «contar el cuento».

Tras fórmulas como éstas de «pintar» o «describir» sucesos, acontecimientos, destinos, hay, pues, una verdad (verdad que indujo a interpretar mal el pasaje horaciano del «ut pictura poesis»). Ella no contradice la tesis de Lessing de que el arte literario lo es eminentemente de lo temporal y de la acción. Pues una cosa es la temporalidad de la representación, y otra, la de lo representado. Como representación de la vida, es la narración monumentalizada una pintura, una imagen disponible, a la que podemos volver una y otra vez en relecturas. En ella, la fugacidad constitutiva de las acciones humanas, lo irrecuperable de todo instante, el abismo del pasado, han sido convertidos en virtual presencia permanente. Pero ello no impide que, al leer, aprehendamos los hechos narrados como actos únicos y pasajeros, sometidos a necesidad y voluntad, como empresas que no pueden ser reiniciadas, vidas irrevocables.

3. Una de las funciones eminentes de la oposición de lo descriptivo y lo narrativo, es contrastar las circunstancias previas y habituales del mundo de los personajes con las acciones únicas en que ellos, a partir de un acontecimiento decisivo, se comprometen. Es claro que esta oposición es constitutiva de todo relato, hágase ella explícita en él o no, pues, como lo mostraron Vladimir Propp y Joseph Campbell, es parte del arquetipo de toda historia el que se inicien las acciones como irrupción de lo extraordinario, lo ajeno, en el ámbito de lo repetido y familiar[4]. Puede decirse que la categoría de la *acción*, la tra-

[4] V. PROPP, *Morphology of the Folktale* (Austin: 1973); (el original ruso data de 1928); J. CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton: 1949).

ma o el argumento, el esquema ideal de la «aventura», connotan el salir de un estado de cosas que se ha hecho costumbre y naturalidad. Circunstancias (o condiciones) y acontecimientos (o sucesos) forman un sistema categorial de nuestra aprehensión de la vida. «Habia una vez un rey que tenia una hija... Sucedió un día...». En nuestro idioma, como en otros, y en la lengua de Cervantes, la expresión lingüística preferente, no la única, de esta oposición es la alternativa de los pretéritos imperfecto e indefinido (H. Weinrich tomó este fenómeno como punto de partida para su teoría de los tiempos verbales). Comienza, en efecto, el *Quijote* con la descripción de la «condición y ejercicio», las circunstancias rutinarias del protagonista, su estado, constitución y hábitos, la normalidad previa a la historia de sus hazañas. Y ello es señalado por el pretérito imperfecto: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que *vivía* un hidalgo...». Puede intuirse el valor aspectual de este imperfecto comparando su resonancia con la de un posible «no ha mucho tiempo que vivió...». Mientras el «vivió» parece cerrar el tiempo evocado, apretarlo en un punto y disponerlo para ser elemento dentro de un conjunto mayor, el «vivía» deja tras sí abierto un surco perceptible, una linea que se prolonga y ofrece admitir dentro de sí puntos y trazos. El «vivía» deja expuesto, como en suspenso, el curso de esos años; nos induce a poner nuestra atención en ellos para observar qué acontecimientos pudieron aflorar en ese transcurrir. Así, el imperfecto contribuye no sólo a actualizar un pasado, sino también a darle amplitud, duración, a crear el presente dilatado, imaginario y móvil, al ritmo de cuyo desplazamiento se irá desenvolviendo la historia (Los lingüístas excusarán el impresionismo fenomenológico de mi descripción, pues se trata aquí precisamente de determinar las impresiones del lector). Hacia el fin del capítulo hay un buen ejemplo de la función clausurante del pretérito indefinido. La historia del enamoramiento de don Quijote, que pertenece al pasado anterior a la acción propia de esta novela (es, pues, en términos de Genette, una breve analepsis externa), es reducida a una imagen temporalmente inextensa y conclusa: «...en un lugar cerca del suyo *había* una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo *anduvo* enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo *supo*, ni le *dio* cata dello».

4. Observemos de cerca el juego de descripción y narración en este capítulo. En la primera oración se comienza a caracterizar al protagonista, ubicándoselo en lo típico de un grupo social. Y se conserva un nivel de generalidad en la siguiente referencia, ya más especifica, a sus hábitos culinarios y domésticos. Estamos en el ámbito de lo recurrente y ordinario de esa vida, dentro del marco de la descripción:

> ...un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, *consumían* las tres partes de su hacienda. El resto della *concluían* sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo, y los días de entresemana se *honraba* con su vellorí de lo más fino.

Es de notar que no obstante tratarse hasta aquí sólo de lo habitual y cotidiano, ya se insinúa en esta rutina ritualista, y en esta regularidad, por ser extremada, el hálito de la excentricidad y, por lo tanto, de lo extraordinario.

> *Tenía* en su casa una ama que *pasaba* de los cuarenta, y una sobrina que no *llegaba* a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así *ensillaba* el rocín como *tomaba* la podadera.

> *Frisaba* la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; *era* de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que *tenía* el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se *llamaba* Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.

Los preliminares descriptivos *parecen* llegar aquí a su término. La materia ha sido lo acostumbrado de una existencia sin incidentes de nota, y el pretérito imperfecto ha regido sin excepción. La última cláusula de este primer párrafo anuncia ya el «cuento» y la «narración». Así, no sorprende que el segundo párrafo comience con una señal de transición discursiva, que parece indicar la modificacion del marco de la temporalidad: «Es, pues, de saber, que este sobredicho hidalgo,...». Cervantes usa con frecuencia este «pues» como signo metanarrativo, para marcar y articular una alteración de orden categorial en el curso de su prosa. Muy sutilmente pasamos aquí de la generalidad irrestricta de los hábitos inveterados, lo siempre repetido que se expresa en el imperfecto, a hábitos que parecen haber sido adquiridos más recientemente, y que, aunque se expresan también con el imperfecto, se mueven ya en dirección al hecho irrepetible y cargado de consecuencias.

> los ratos que *estaba* ocioso –que *eran* los más del año–, se *daba* a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que *olvidó* casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda; y *llegó* a tanto su curiosidad y desatino en esto, que *vendió* muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, *llevó* a su casa todos cuantos pudo haber dellos; y de todos, ningunos le *parecían* tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas entricadas razones suyas le *parecían* de perlas, y más cuando *llegaba* a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes *hallaba* escrito: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura». Y también cuando *leía*: «...los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza.

Surge aquí, por primera vez, el pretérito indefinido, y es forzoso llamar a este pasaje narración, y aun eminentemente narración, y no descripción, por su carácter sumarizante. Pero no se trata todavía de la presentación de acontecimientos puntuales y únicos, sino más bien de la aprehensión sintética de procesos que debemos imaginar vagamente como complejos y constituidos por series de actos semejantes. Lo vemos en el «olvidó *casi de todo punto* el ejercicio de la caza», que implica que todavía, de tarde en tarde, iba a cazar. «Se fue olvidando», podríamos decir, «fue vendiendo», «fue llevando». El párrafo, pese a que representa un cambio de clave temporal, está, como el anterior, saturado de sentido iterativo. No es discordante, en consecuencia, que el leer caballerías del hidalgo, que debió iniciarse en algún punto, sea presentado sin forma incoativa, desde un comienzo en el imperfecto de la repetición: «se daba a leer...». Puede así también volver el discurso, luego de los indefinidos, al imperfecto de «ningunos le *parecían* tan bien como...», «y más cuando *llegaba* a leer», «donde en muchas partes *hallaba* escrito...».

5. Obviamente, pone la lengua a nuestra disposición, además del imperfecto, otros recursos para expresar el aspecto repetitivo de una acción. Giros adverbiales que denotan

repetición, como «muchas veces», unidos al pretérito indefinido, pueden dar igualmente la clave iterativa. Se logra así el mismo efecto aspectual, evitándose la monotonía morfológica y fonética. Naturalmente, los usa Cervantes (ya en este mismo breve capítulo) con el más fino sentido del valor de la variedad: «y muchas veces le *vino* deseo...», «*Disputó* muchas veces...». Pero, además de estos recursos, gramaticales en sentido estricto, hay, en el repertorio del discurso tradicional así como en este capítulo, recursos propiamente estilísticos para expresar la iteración, como la enumeración parcialmente asindética y conceptualmente redundante: «...después de muchos nombres que *formó*, *borró* y *quitó*, *añadió*, *deshizo* y *tornó* a hacer...», donde la repetición vocálica y morfológica subraya el sentido iterativo.

Pero considerando estos mismos pasajes se advierte que la manipulación de la temporalidad no se apoya sólo en las formas de la conjugación, en los adverbios de tiempo y en formas retóricas de analogía, sino muy esencialmente también en el contenido conceptual de adjetivos, substantivos y verbos, tal como éste se precisa en las proposiciones pertinentes. Así, «vendió muchas hanegas de tierra de sembradura» y «llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos» son proposiciones cuyo referente imaginario, pese al uso del pretérito indefinido, debe ser concebido como una pluralidad de actos, y de actos reiterados.

Con todo, desde el segundo párrafo hemos salido de lo que no cambiaba, y estamos ya ante un proceso único de transformación, el del apasionarse don Quijote por los libros de caballerías y su paulatino enloquecer. En principio, la coyuntura de perder el juicio puede ser pensada como un acontecimiento puntual y definitivo, o bien como una serie de avances y retrocesos, o como un gradual desarrollo. Cervantes nos la presenta, al comenzar el párrafo tercero, como un proceso de instancias reiteradas y paulatinas, como un ir perdiendo poco a poco la razón –lo cual prolonga armoniosamente la modalidad quasi-descriptiva de lo que va del capitulo:

> Con estas razones *perdía* el pobre caballero el juicio, y *desvelábase* por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mesmo Aristóteles, si resucitara para sólo ello. No *estaba* muy bien con las heridas que don Belianís daba y recebía porque se *imaginaba* que, por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. Pero, con todo, *alababa* en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y *muchas veces le vino* deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran. *Tuvo muchas veces* competencia con el cura de su lugar –que *era* hombre docto, graduado en Siguenza–, sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mesmo pueblo, *decía* que ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que si alguno se le podía comparar era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo; que no era caballero melindroso, ni tan llorón como su hermano, y que en lo de la valentía no le iba en zaga.

Luego de tres párrafos de descripción de circunstancias, que van de lo rigurosamente repetido a procesos únicos, pero complejos e internamente constituidos por actos repetidos, parecería que es tiempo ya de empezar con la narración propiamente tal, con la mención de incidentes singulares. El texto de Cervantes acusa esta presión estructural de su

propio discurso e inicia el cuarto párrafo con un sonoro «En resolución,...» al cual sigue un pretérito indefinido: «él se *enfrascó* tanto en su letura,...». Pero enfrascarse en lecturas es, en este contexto, otra de esas actividades plurales, seriales, de constitutiva iteratividad. Así, ya la frase siguiente puede retornar al imperfecto, que subraya lo repetido de esas acciones: «que se le *pasaban* las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio»; donde la repetición paralelística y léxica insiste en lo serial, a la vez que metafóricamente connota el proceso del enturbiamento de la razón. Se sigue la afirmación rotunda del incidente definitivo del enloquecer: «y así, del poco dormir y del mucho leer se le *secó* el celebro, de manera que *vino* a perder el juicio». Pero, como este proceso de enloquecer ya ha sido representado en el párrafo anterior como algo dilatado y serial, es posible volver en seguida a lo quasi-descriptivo, a la síntesis de acontecimientos semejantes, y luego al pretérito imperfecto:

> *Llenósele* la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamentos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y *asentósele* de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no *había* otra historia más cierta en el mundo. *Decía* él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver con el Caballero de la Ardiente Espada, que de sólo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes. Mejor *estaba* con Bernardo del Carpio, porque en Roncesvalles había muerto a Roldán el encantado, valiéndose de la industria de Hércules, cuando ahogó a Anteo, el hijo de la Tierra, entre los brazos. *Decía* mucho bien del gigante Morgante porque, con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos, él sólo era afable y bien criado. Pero, sobre todos, *estaba* bien con Reinaldos de Montalbán, y más cuando le *veía* salir de su castillo y robar cuantos topaba, y cuando en allende robó aquel ídolo de Mahoma que era todo de oro, según dice su historia. Diera él por dar una mano de coces al traidor de Galalón, al ama que tenía y aun a su sobrina de añadidura.

Se nos han dado a conocer, pues, transformaciones enormes del estado del hidalgo, pero se trata hasta aquí de paulatinos y complejos desarrollos que el narrador presenta en síntesis, mediante conceptos muy generales, sin darnos acceso a instante alguno de esa vida. Estamos todavía a considerable distancia de don Quijote y su mundo. No hemos tenido la sensación del pulsar de su existencia. No cambia este aspecto hasta avanzado el párrafo siguiente, que no deja de poder admitir un imperfecto (el único imperfecto que rige una oración no subordinada en este párrafo es «Imaginábase»), pero que va resumiendo acciones, aunque también frecuentativas, cada vez menos complejas: limpiar armas, hacer una celada de cartón. Nuevamente se inicia el párrafo con un signo metanarrativo:

> En *efeto*, rematado ya su juicio, *vino* a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y *fue* que le *pareció* convenible y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. *Imaginábase* el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos, del imperio de Trapisonda; y así, con estos tan agradables pensamientos, llevado del estraño gusto que en ellos sentía, se *dio* priesa a poner en efeto lo que deseaba. Y lo primero que *hizo* fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y

> llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. *Limpiólas* y *aderezólas* lo mejor que pudo; pero *vio* que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto *suplió* su industria, porque de cartones *hizo* un modo de media celada, que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera. Es verdad que para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, *sacó* su espada y le *dio dos* golpes, y con el primero y en un punto *deshizo* lo que había hecho en una semana; y no *dejó* de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, y, por asegurarse deste peligro, la *tornó* a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro por de dentro, de tal manera, que él *quedó* satisfecho de su fortaleza, y sin querer hacer nueva experiencia della, la *diputó* y *tuvo* por celada finísima de encaje.

Se nos ha acercado, por fin, a un acto singular: «sacó su espada y le dio dos golpes». Quisiera sugerir que la tónica reiterativa de todo el capítulo inclina a que sean *dos* los golpes, pese a que se da a entender en seguida que el que fuese sólo uno sería más probable: «y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana». El golpe repetido obedece más bien a la ley del estilo que a la de la verosimilitud. Vemos aquí en un detalle mínimo un conflicto de forma que contribuye a estructurar también las grandes dimensiones de la obra. Como trato de mostrar en otro lugar, Cervantes no rehuye estas disonancias entre verosimilitud y estilo. Las acepta constructivamente, y ello se relaciona de modo esencial con el sentido profundo de su creación. Volveré luego a este asunto.

6. Singular del todo es tal vez el «no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos». Pero el párrafo termina retornando a la síntesis de procesos más complejos. También el párrafo siguiente repite el gesto de avanzar hacía lo singular y retroceder hacía lo reiterado:

> *Fue* luego a ver su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que «tantum pellis et ossa fuit», le *pareció* que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban. *Cuatro días se le pasaron* en imaginar qué nombre le pondría; porque –según se *decía* él a sí mesmo– no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido; y ansí, *procuraba* acomodársele de manera, que declarase quién había sido antes que fuese de caballero andante, y lo que era entonces; pues estaba muy puesto en razón que, mudando su señor estado, mudase él también el nombre, y le cobrase famoso y de estruendo, como convenía a la nueva orden y al nuevo ejercicio que ya profesaba; y así, después de *muchos* nombres que *formó*, *borró* y *quitó*, *añadió*, *deshizo* y *tornó* a hacer en su memoria e imaginación, *al fin* le *vino* a llamar *Rocinante*, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue Rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo.
>
> Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, *quiso* ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento *duró* otros *ocho días*, y *al cabo* se *vino* a llamar «don Quijote»; de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir. Pero, acordándose que el valeroso Amadis no sólo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó Amadís de Gaula, asi *quiso*, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse «don Quijote de la Mancha», con que, a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della.

Singular es el «Fue luego a ver su rocín», pero se pierde esta mínima concreta referencia en la siguiente contracción de cuatro días, donde resurge el imperfecto de reiteración: «según se decía él a sí mesmo», así como otra forma de reiteración (que antes señalamos): la seriación de pretéritos indefinidos de significado redundante, uno de ellos, además, directamente significativo de repetición («tornó a...»). Los dilatados actos de dar nombre a su caballo y a sí mismo tampoco obtienen presencia dramática; se mantienen en la conceptualidad incolora del resumen distanciado.

7. Hasta aquí, y estamos por terminar el capítulo primero, no hemos *visto* moverse a don Quijote, ni lo hemos *oido* hablar. Puede decirse que no ha entrado *en escena.* No todo ha sido trasfondo descriptivo, sin embargo, pues, pese a la distancia que mantiene el concepto sintético, se ha dado a conocer el origen y proceso inicial de su locura. Ha habido narración sumarizante. Las circunstancias que no cambiaban han dado paso a grandes modificaciones, cargadas de potencia activa. Apropiadamente, antes de que termine el capítulo lo oiremos hablar por primera vez. Pero, en relación al aspecto temporal que hemos estado observando, es muy significativo de la inmensa consistencia estilística de esta prosa, que aun este primer parlamento de don Quijote sea introducido, no como hecho único, sino como ejemplo de plurales discursos del mismo tipo: «Decíase él a si...».

> Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a si mismo, se *dio* a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma. *Decíase* él a sí:
> –Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo, ¿no será bien tener a quien enviarle presentado y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendido: «Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante?

Pero, una vez finalizado el discurso, se lo comenta con la implicación de que fue un acto singular: «¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho *este* discurso...» (Podría decirse que este discurso se inicia como pseudo-singulativo y concluye como pseudo-iterativo, pero términos como éstos no nos dan la medida exacta del fenómeno que intuimos aquí). Es ésta la mayor cercanía al protagonista que se nos ha permitido alcanzar en el capítulo, el cual, finalmente, se cierra en la distancia de la narración sumaria:

> ¡Oh, cómo se *holgó* nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando *halló* a quien dar nombre de su dama! Y *fue*, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo *había* una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo *anduvo* enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo *supo*, ni le *dio* cata dello. *Llamábase* Aldonza Lorenzo, y a ésta le *pareció* ser bien darle título de señora de sus pensamientos, y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, *vino* a llamarla «Dulcinea del Toboso», porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.

Sólo iniciado el capítulo segundo adquirirá la narración el carácter de referencia directa a lo puntual y único. Se precisará la hora del día, y se iniciará la acción en sentido eminente.

8. De lo que hemos visto, se destaca el hecho de que hay dos anomalías notables en este capítulo: la de los dos golpes que sólo son uno, y la del discurso típico que es un discurso único. Se trata de contrasentidos que uno puede inclinarse a considerar como descuidos casuales y sin mayor importancia. Pero ¿está aun un descuido casual desprovisto de toda determinación? No hace falta seguir la teoría freudiana de los actos fallidos, y, en general, de la motivación inconsciente, para sospechar que en la determinación de un texto operan siempre fuerzas significativas. En el caso presente, se impone, a mi ver, la tesis de una determinación en último término constructiva y artística, pues estas dos anomalías son manifestaciones de una misma figura paradójica: la de lo múltiple-singular, o la de lo recurrente-puntual. Y ella no es sino la cifra oximorónica de la ley discursiva de este capítulo, por todo el cual, como hemos visto, se prolonga la tensión de lo descriptivo y lo narrativo, y se transfiguran varias veces uno en otro la circunstancia y el acontecimiento. La acción narrada recae una y otra vez en circunstancia repetida. La reiteración absorbe a lo singular y, por ello, lo único aparece, en los dos casos que he destacado, bajo la especie de lo múltiple.

Cervantes acepta en su texto la interferencia perturbadora de la forma artística en la consistencia y univocidad de su mundo novelístico. Como dije hace unos momentos, él acepta el conflicto de estilo y verosimilitud, vale decir, no lo resuelve; lo incorpora a la obra. De este modo, la ilusión verosímil queda siempre mordida por signos de artificiosidad. Es como si nos quisiera recordar que lo que nos ofrece no es realidad, sino literatura. Este factor de ironía es efectivo a través de todo el *Quijote*. Las transformaciones del mundo representado, de acuerdo a varias e incompatibles leyes de estilización, en las varias historias intercaladas, constituyen la más importante expresión macrotextual de la misma voluntad creativa que da lugar a las paradojas microtextuales del primer capítulo.

9. Vemos que en este capítulo del *Quijote* (aunque hay narración de estados interiores del protagonista y hasta se insinúa un pasaje en estilo indirecto libre) la considerable *distancia* establecida por la perspectiva del narrador hacia los personajes y las acciones, permanece, con breves inflexiones, dominante hasta el final (Calzan con esta manera distanciada las repetidas vacilaciones con respecto al nombre de familia del protagonista –que han recibido conocidas explicaciones de otro tipo– así como giros del orden de «Quieren decir que...», «que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben», «aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que...», «a lo que se cree», «según se entiende»). Se usa una conceptualidad que clasifica en categorías amplias, refiriendo procesos complejos en pocas palabras. Se pasa de lo estático a lo reiterado, de allí a lo reiterado como hábito nuevo, y, finalmente, a lo singular sintéticamente aprehendido, sin admitirse el momento de la percepción inmediata. Pero este avance, no completado, en dirección a la narración singularizante y al análisis de la acción en momentos precisos, no va, como hemos visto, en una línea recta. Se desarrolla con interrupciones en forma de retrocesos hacia lo reiterado y semi-estático. Subyace, pues, a este capítulo, como diseño formal, un movimiento repetido, y cada vez sólo aparentemente

resuelto y definitivo, hacia la meta no alcanzada de la representación de acciones únicas, las cuales no llegan a tomar cuerpo en el capítulo. Es un constante ir y venir entre la síntesis progresiva y la reiteración estabilizadora. Este movimiento profundo se expresa, como hemos visto, en la alternancia de pretérito imperfecto y pretérito indefinido, pero también mediante otros signos, adverbiales, retóricos y conceptuales. Y muy especialmente en los tres conatos metanarrativos de transición que mencioné: «Es, pues, de saber...,» «En resolución,...» y «En efeto,...». Podría decirse que el dinamismo formal subterráneo de este capítulo es análogo a la acción de avanzar y retroceder, una y otra vez, para tomar mayor impulso. Y, claro, se trata nada menos que de lanzar a don Quijote hacia una grande y extensa aventura, de muchas acciones y muchos capítulos.

10. En estudios sobre el *Quijote*, se lee a veces la conjetura de que Cervantes debió de comenzar a escribirlo con la intención de hacer no más que otra de sus novelas ejemplares, y que, luego, el personaje y su compañero lo arrastraron tras de ellos por centenares de páginas. Es ésta una especulación simpática, tal vez por su romántica sugestión psicobiográfica. Aunque carece, si no me equivoco, de fundamento preciso, no sugiere algo del todo imposible[5]. Pero, a la luz de las observaciones que hemos hecho, puede afirmarse que, haya comenzado, o no, Cervantes a escribir una novela ejemplar con don Quijote de protagonista, no sería el de aquélla el texto inicial que tenemos, pues este primer capítulo no puede haber sido texto de una novela ejemplar, ni delata huellas de tal. Ninguna de las novelas ejemplares presenta preliminares que se extiendan tanto ni acumulen tanta potencia narrativa (Diré de paso que, desde los puntos de vista que hemos tomado en estas consideraciones, los comienzos de las novelas ejemplares ofrecen una interesantísima variedad).

11. Descripciones narratológicas como ésta y otras que se han hecho y pueden hacerse, confirman en el nivel microtextual lo que ya sabemos por el estudio de las grandes líneas de la composición y de la estilización: cuán diferenciado y rico es el arte narrativo de Cervantes, y cuán precavido hay que ir en atribuirle apresuramientos, inconsistencias y descuidos.

Permítanseme, finalmente, tras los ejemplos concretos, unas pequeñas notas de análisis conceptual. Términos relativamente vagos e intuitivamente ricos, como «narración» y «descripción», encierran en su inexactitud una movilidad lógica muy fecunda. Vimos que hay formas en cierto modo intermedias, entre la descripción y la narración propiamente tales. La descripción de lo habitual no puede distinguirse de la narración sintética cuando se trata de hábitos *nuevos*, como el enfrascarse don Quijote en sus lecturas y el olvidarse casi del todo del ejercicio de la caza. Se refiere en tal caso algo que puede ser visto tanto como nuevo desarrollo (frente a los hábitos del pasado) como de ya establecida costumbre (frente a la posible alteración futura). No es extraño que en tales pasajes la alternancia de imperfecto e indefinido sea siempre posible, pues refleja la permanente posibilidad de enfocar los hechos como conjunto nuevo o como serie de repeticiones. Los pasajes pertinentes tienen, pues, algo de descripción y algo de narración. Pero claro

[5] Informativo y bien razonado es el artículo de ERWIN KOPPEN sobre este tema, «Gab es einen 'Ur-Quijote'?: Zu einer Hypothese der Cervantes-Philologie», *Romanisches Jahrbuch* 27 (1976), 330-346.

está que, en una novela y en géneros semejantes, esta alternativa está cargada de antemano hacia el lado de la narración, ya que aun las propias descripciones son leídas en vistas a un futuro y un pasado, es decir, son puestas de entrada en la tensión de una historia. Así, y pese a que puede decirse que en el capítulo primero predomina la descripción, es él inequívocamente narrativo.

Narración, en sentido eminente, supone referir actos a la vez singulares y complejos, de modo que la acción, sintetizada, avance con celeridad. Si la narración se torna analítica y se vuelca a la presentación sucesiva de actos simples, puede llegar a convertirse en una serie de visiones instantáneas. Ortega toca algo de esta materia en su citado ensayo, y da un carácter histórico a esta linea de posibilidades formales al postular que las manifestaciones primitivas de la ficción son las eminentemente narrativas, mientras las modernas tienden a ser «descriptivas» o «presentativas». Algunos decenios más tarde, Robbe-Grillet realizó esta posibilidad límite en novelas que son series de descripciones. No era éste, eso sí, el ideal novelístico que Ortega tenía en vista.

Puede decirse que el campo conceptual determinado por la oposición de narración y descripción tiene una estructura casi circular. La pura descripción genera la experiencia imaginaria de un tiempo detenido; la narración sumaria, la de un tiempo acelerado; la narración iterativa, la de un tiempo que retorna; la narración puntual de lo singular, la de un tiempo que pulsa irreversible; la narración puntual minuciosa, de actos simples, la de un pulsar lentísimo del tiempo, que, llevado al límite, se detendría en la descripción del instante absoluto. Pues descripción es tanto la del instante absolutizado como la de lo que dura para siempre. Llegamos así a rozar el topos literario, filosófico, y aun teológico, de que la eternidad es afín al instante.

12. Si la parcial descripción del capitulo primero que he presentado es válida, ella no hace sino objetivar, abstrayéndolos, aspectos suyos que todos los que sencillamente leen el *Quijote* percibirán de modo no temático, es decir, sin atender a ellos y sin sentir la necesidad de darse de ellos cuenta explícita o reflexiva. A su modo, estas estructuras son, pues, elemento esencial de la experiencia estética de la obra. No puede leerse satisfactoriamente este capítulo sin la experiencia, subliminal, pero fundamentalísima, de ese vaivén de decreciente estabilidad y creciente inquietud que configura la temporalidad narrativa.

El examen detenido de discursos literarios nos hace ver que, en la operación de la simple lectura, estamos constreñidos no sólo por los códigos lingüísticos pertinentes (en este caso, el castellano del Siglo de Oro), sino también por otros sistemas significativos infra- o supralingüísticos. En este trabajo nos hemos limitado a sólo un aspecto de la manera narrativa. Es tal la densidad y tan exacta la organización de las relaciones mutuas de estas condiciones del sentido del texto que, a este nivel, no puede hablarse de libertad, subjetividad o relatividad interpretativas, ni de variedad de posibles lecturas que brinden una experiencia de comprensión sostenida y completa. Tampoco parece razonable dudar que el sentido del texto debe corresponder a la siempre hipotética «intención» del autor, pues aun si éste fuese un escribiente sonámbulo, por su sistema nervioso habría pasado, idéntica, esta finísima máquina de signos, la cual no admite sino un modo de funcionar. Esto mismo muestra que, contra la tesis de E. D. Hirsch (con muchos de cuyos planteamientos, por lo demás, coincido), no hace falta ni es a propósito el recurrir a la recons-

truida e hipotética intención del autor para determinar el sentido del texto[6]. Basta recurrir al texto mismo y a los códigos pertinentes, los cuales, claro, y he ahí la dificultad, son muchos y no siempre de fácil acceso.

Repetida tesis de H. G. Gadamer es que, por razones de la historicidad y finitud del ser humano, comprender una manifestación del pasado es siempre comprender «de otra manera», es siempre una nueva y diferente interpretación[7]. En referencia al plano textual que hemos examinado, esta tesis, muy seguramente, es falsa. Lo que hay de históricamente (y también de individualmente) relativo y variable en la experiencia literaria y en la tradición crítica, y lo que hay en ellas de estable e idéntico, deben ser investigados con discriminaciones conceptuales mucho más elaboradas que las que usamos de ordinario. Pero Gadamer se niega explícitamente a asumir esta tarea analítica, llevado de una fe inmoderada en la sabiduría de la lengua común.

6 E. D. HIRSH, *Validity in Interpretation* (New Haven: 1967).
7 H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode* (Tübingen: 1960).

La desconstrucción de la poesía del Siglo de Oro

Elias L. Rivers
The State University of New York at Stony Brook

A la memoria de mi maestro Dámaso Alonso

Vamos a empezar con una pregunta típica de las nuevas corrientes de teoría literaria: ¿cómo se construyó, en primer lugar, el llamado Siglo de Oro de la literatura española? Existía en aquella época una conciencia general de la grandeza imperial de España, pero para el culto lector y escritor de los ahora lejanos siglos XVI y XVII no existía ningun concepto universitario de la historia literaria de España; tampoco, en las universidades españolas de entonces, se estudiaban sistemáticamente los versos que sin duda algunos profesores y estudiantes escribían alguna vez en romance, cuando no utilizaban *ex cathedra* el latin. Es verdad que en las academias, o tertulias literarias, patrocinadas por algunos nobles en las grandes ciudades, se leía en voz alta y se comentaba la poesía contemporánea. Más importantes para el lector serio eran las ediciones comentadas de la poesía ya canonizada de Juan de Mena y de Garcilaso de la Vega, además de la muy discutida poesía nueva de don Luis de Góngora; algunos humanistas como Francisco Sánchez de las Brozas (El Brocense), Fernando de Herrera y don García de Salcedo Coronel, por ejemplo, aplicaban su erudición a esta poesía, identificando los modelos y fuentes clásicos e italianos, los artificios retóricos y poéticos, y agregaban a veces alguna alabanza o algún reparo académico. Pero, a pesar de estos anticipos, el Siglo de Oro que nosotros estudiamos apenas se empezó a construir antes del siglo XIX, cuando eruditos extranjeros como Bouterwek, Sismondi y Ticknor, después de estudiar las obras más asequibles, se pusieron a redactar historias formales. La traducción ampliada que publicó Pascual Gayangos de la *History of Spanish Literature* del bostoniano George Ticknor marcó hace sólo 140 años, en los años 50 del siglo pasado, la colocación de una piedra angular, sobre la cual, con el apoyo de la filología e ideología literaria de entonces, construyeron sus edificios Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y su insigne escuela; estos edificios se han rematado últimamente con la historia narrada por R. O. Jones y su equipo inglés, por ejemplo, o con la historia y crítica compilada por Francisco Rico y su equipo internacional. Estas obras de síntesis nos presentan ahora, por lo visto, los sólidos

monumentos poéticos del Siglo de Oro, los cuales se han de explicar y analizar simplemente porque están ahí, como otros tantos Himalayas, frente a los hispanistas (o alpinistas) del mundo. Y para la poesía del Siglo de Oro desde hace ya cuarenta años Dámaso Alonso es nuestro guía principal en esta hazaña de conquista intelectual. Los lectores modernos no somos por supuesto humanistas renacentistas o barrocos, como lo eran todos los poetas cultos de aquella lejana época; sin embargo, nosotros, con criterios influidos por la poesía y crítica romántica y posromántica, hemos podido leer la poesía del Siglo de Oro creyendo intuitivamente en la permanencia de sus valores universales. La hemos analizado estilísticamente, buscando motivaciones entre significante y significado; hemos intentado explicar sus complejidades semánticas.

Para mi generación de hispanistas en los Estados Unidos eran muy importantes tanto la Nueva Crítica anglo-americana como las enseñanzas de la Generación española del 27. En el año 1948, cuando Dámaso Alonso visitó Estados Unidos por primera vez después de la Guerra Civil española y dio en Yale University su curso sobre poesía del Siglo de Oro, se publicaba la primera edición de la gran codificación de la *Theory of Literature* escrita por Wellek y Warren, y todos la leíamos como si fuera la Biblia; Wellek era profesor de literatura comparada en la misma universidad de Yale, donde yo empezaba entonces mis estudios predoctorales con ese famoso curso de Dámaso Alonso, con sus brillantes análisis de sonetos de Garcilaso y de Aldana, de Góngora y de Quevedo (No muy lejos de Yale, en Princeton University, Américo Castro publicaba el primer capítulo de su nueva visión de *España en su historia*; también daban cursos en la misma región del país Pedro Salinas, Jorge Guillén y Amado Alonso). Dos años más tarde, en 1950, Dámaso publicó la primera edición de su gran libro, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*; ésta fue nuestra introducción al estructuralismo lingüístico de Saussure aplicado al análisis de la poesía. En aquella época parecía que ya teníamos en la mano todas las herramientas internacionales, los métodos definitivos para el estudio más adecuado de la literatura en general y, sobre todo, de la poesía del Siglo de Oro.

Pero ahora han pasado cuarenta años, durante los cuales se ha producido un gran desarrollo, totalmente independiente del hispanismo, en la teorización estructuralista y post-estructuralista; en nuestra época actual, que va acercándose al final del siglo XX, me parece que los hispanistas, como miembros de la misma comunidad universitaria occidental, lo menos que podemos hacer es cuestionar cómo hemos llegado adonde estamos, preguntándonos si no podríamos realizar de alguna otra manera, diferente si no superior, nuestros estudios de la poesía del Siglo de Oro. Tales cuestiones se plantean no tanto por el hispanismo en sí como por las nuevas problemáticas críticas que nos vienen de Alemania y Francia, de Inglaterra y Estados Unidos (Desgraciadamente, ya no tenemos en España ningún Ortega y Gasset, ningún Dámaso Alonso, que nos sirva de guía).

Para la América del Norte los primeros cambios radicales se implantaban en los años 60 con la invasión estructuralista francesa. En la Johns Hopkins University de Baltimore, donde yo entonces explicaba literatura española, con Francisco Rico como compañero visitante, se estableció una cabeza de puente muy firme en el otoño de 1966, cuando llegaron físicamente al campus Roland Barthes, Jacques Derrida, Lucien Goldmann, Jean Hyppolite, Jacques Lacan, Tzvetan Todorov; ahí estaban para darles la bienvenida Hillis Miller y Paul de Man. Cuando por fin, cuatro años más tarde, se publicaron en inglés las actas de aquel congreso bilingüe con el título de *The Structuralist Controversy: The Lan-*

guages of Criticism and the Sciences of Man, una nueva manera de pensar según las normas de Ferdinand de Saussure y de Claude Lévi-Strauss ya iba formando la base de una renovación radical de la teoría literaria en Estados Unidos. Esta heterodoxia, convirtiéndose pronto en nueva ortodoxia, encontró en 1975 su codificación americana más críticamente inteligente con la publicación del libro de Jonathan Culler titulado *Structuralist Poetics: Structuralism Linguistics, and the Study of Literature*. Pero ahora, quince años más tarde, los hispanistas hemos oído ya vagos rumores del post-estructuralismo y del desconstruccionismo, consecuencias imprevistas del famoso corte sincrónico que hizo Saussure, del hipotético carácter arbitrario de la relación entre significante y significado, de los simétricos sistemas de oposiciones binarias sin términos positivos. En este nuevo ambiente me parece a mí que a veces se encuentran significantes que flotan libremente en el vacío, sin significados nada seguros; últimamente, en algunos casos, creo que se ha enloquecido el proceso semiótico.

Pero entre nosotros, los hispanistas que nos dedicamos al estudio del Siglo de Oro, apenas se han visto señales de esta locura. Incluso en Francia, donde se podría esperar un contagio más rápido, el hispanismo sigue trabajando dentro de una tradición apenas influída por el estructuralismo radical y sus consecuencias problemáticas. Una notable excepción es la obra de Mauricio Molho, así como la más reciente de su antigua alumna Nadine Ly, profesora en la universidad de Burdeos, quien ha desarrollado un acercamiento muy original a la poesía hispánica, desde Garcilaso y Góngora hasta Vallejo; es brillante, por ejemplo, su estudio de los deícticos de la enunciación en la *Soledad I*. En el hispanismo de habla inglesa contamos con el ejemplo extravagante de Malcolm Read, súbdito británico establecido en Nueva Zelanda; ha publicado en Estados Unidos una interesante colección de ensayos originales sobre la lingüística teórica y práctica en el Siglo de Oro, colección titulada *The Birth and Death of Language*. Las obras recientes de dos cervantistas californianos, Carroll Johnson y James Parr, combinan de una manera igualmente original ciertas tendencias de la última crítica afrancesada. Pero el caso más llamativo entre hispanistas es seguramente el del *Wunderkind* inglés, Paul Julian Smith, del Queen Mary College de la Universidad de Londres; por eso le dedicaré a él una atención especial, a modo de ejemplo.

Este joven británico ha tenido una carrera meteórica y cada vez más iconoclasta. Sus títulos son de Cambridge University: el de Bachelor of Arts en 1980, con honores de primera clase en francés y español, y el de Ph.D. cuatro años más tarde con una tesis doctoral sobre la poesía amorosa de Quevedo. Con más de dos docenas de publicaciones breves, este año tendrá ya a su haber un total de cuatro libros publicados. El primero, basado en su tesis doctoral, se publicó en 1987 con el título de *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love Lyric*; el segundo, de 1988, se titula *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age*; y desde 1989 podemos leer *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Pronto ha de salir una introducción crítica a la lectura del *Buscón*. Y en nuestro «Anuario áureo II» (*Criticón*, 48 [1990]) se anuncia para 1991 su quinto libro, con el título de *Representing the Other: «Race», Text, and Gender in Spanish and Spanish American Literature*. Seguramente no hay ningún otro hispanista tan joven con publicaciones más impresionantes por su cantidad y calidad, así como por su amplitud de conocimientos e intereses.

Lo primero que leí yo de Paul Julian Smith fue un artículo titulado «The Rhetoric of Presence in Poets and Critics of Golden Age Lyric: Garcilaso, Herrera, Góngora» y publicado en el número hispánico de *Modern Language Notes* de la primavera de 1985. Como se podría suponer por el título, este artículo aplicaba ciertas teorías desconstruccionistas a las tradicionales lecturas logocéntricas de la poesía lirica; en vez de la presencia palpitante del alma del poeta se ponderaba la elaboración retórica de su poesía, la manipulación formal de las frases. Aquella primavera mis alumnos y yo disfrutamos mucho de las impiedades de Smith y nos dimos cuenta de que Derrida y Barthes estaban de alguna manera más cerca del Renacimiento ciceroniano que de Dámaso Alonso y de nuestros nuevos críticos angloamericanos.

En otro ensayo, a base de sus lecturas feministas, el Dr. Smith ha sabido relacionar con la cuestión del género sexual la extraña marginalidad de la cultura española; como dice en *Writing in the Margin* (204-205, y traduzco yo):

> [...] España es la 'mujer' de la cultura europea. Se la excluye de las principales corrientes del poder político y cultural, se la desprecia por su llamado emocionalismo y sensualismo, y se le tiene lástima por la falta de clasicismo y de racionalismo que antaño se presentaban como ideales [...].

Muchos hispanistas del mundo anglosajón, en efecto, al habernos trasladado quizá del estudio de la cultura clásica e ilustrada francesa al de la leyenda negra española, tal como reaparece en los ensayos de Américo Castro sobre la edad conflictiva, hemos sentido la fuerte atracción de esta marginalidad española.

Ahora voy a reseñar rápidamente, incluso superficialmente, algunas de las ideas principales presentadas por Paul Julian Smith. Su libro sobre la poesía amorosa de Quevedo, muy hábilmente reseñado por Lía Schwartz Lerner en el número 502 de *Insula*, que salió en octubre de 1988, se opone a la lectura moderna de esta poesía que hizo Dámaso Alonso, lectura hecha como si la poesía de Quevedo en sí fuera radicalmente moderna e incluso existencialista; Smith propone a su vez una lectura más clásicamente retórica, afirmando que así es como Quevedo mismo componía su poesía. Para comprobar esto, Smith intenta recuperar el diálogo que sostuvo Quevedo con los textos antiguos, tanto poéticos como teóricos. Con este proposito, Smith analiza los programas de estudio impuestos en los colegios de los jesuítas de aquella época, programas que se basaban en tópicos morales ilustrados por fragmentos típicos, o sea por lugares comunes, pertenecientes a la poesía clásica, humanística e italiana; este método de instrucción literaria llevaba a los alumnos a la contaminación de diferentes pasajes ilustrativos, contaminación que forma el subtexto de la poesía de Quevedo, compuesta intertextualmente según las reglas de la retórica, o sea de la lógica moralizadora debidamente adornada. Smith demuestra luego cómo este método de composición funciona, por ejemplo, en los retratos poéticos que hace Quevedo de la dama, en sus imágenes razonadas, en sus alegorías y en sus alusiones mitológicas. Según este análisis, no había en el método de composición quevediana ningún lugar para el «desgarrón afectivo», para la sinceridad, la ambigüedad ni la originalidad, en el sentido romántico de estas palabras.

Si el libro sobre Quevedo es relativamente tradicionalista, el segundo libro de Smith, recién reseñado por hispanistas tan exigentes como Ruth El Saffar y Peter N. Dunn, tiene un ambiguo título con sugerencias más actuales: *Writing in the Margin* (que significa a la

vez 'escritura marginal' y 'escribir al margen'). Este libro representa, según el autor, «un intento de releer textos bien conocidos a la luz de varios discursos críticos poco conocidos» (V); pero Smith no quiere alienar a sus lectores sino captar su buena voluntad y convencerlos, ya que, como dice, el suyo es «un intento de presentar al lector ideas nuevas sin amenazarle con la violencia intelectual» (8). En su introducción, Smith les pone a estos discursos o conceptos críticos las etiquetas de «post-estructuralistas» y «desconstructivas», señalando cómo cuestionan la simetría de las oposiciones binarias y la unidad subjetiva del autor como origen de los textos firmados por él. Los autores, según esto, no son totalmente activos, ni son totalmente pasivos los lectores: a pesar del famoso modelo de Jakobson, no hay en el discurso retórico ninguna comunicación sencillamente unidireccional. Tomando como ejemplo para su análisis el soneto de Quevedo que empieza «En breve cárcel traigo aprisionado», Smith le aplica primero una lectura típica de la nueva crítica anglosajona, luego una lectura retórica renacentista y finalmente una lectura teórica actual, caracterizada por el escepticismo psicológico y lingüístico y por una conciencia de los problemas de la representación de realidades extralingüísticas, señalando «la inadecuación de cualquier teoría que presupone una identidad esencialista y sustancial que exista fuera del lenguaje» (15).

Quizá lo que más puede molestar en todo esto al lector tradicional como yo es la aniquilación de la unidad, sea clásica o sea romántica, en varios niveles: la unidad del sujeto intencional en el autor, la unidad formal de la obra, la unidad del sujeto intelectivo en el lector. Para el teórico desconstructivo la persona en sí no tiene ninguna unidad espiritual que sea ni natural ni permanente; la personalidad misma en efecto se va construyendo y desconstruyendo y reconstruyendo constantemente, sin lograrse nunca plenamente. Y las reglas clásicas de la composición retórica no se basan en un sistema racional y coherente sino que son un cajón de sastre discursivo. El Dr. Smith hace su precaria morada en este fragmentado universo posthumanístico.

Además de sus fuentes teóricas francesas (Althusser, Barthes, Derrida, Foucault, Irigaray, Lacan, Lyotard, Moi...), debemos notar dos fuentes inglesas menos conocidas: *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance* (1979) de Terence Cave y el libro de Antony Easthope editado por Terence Hawkes en la serie «New Accents» con el título de *Poetry as Discourse* (1983). Creo que Smith ha demostrado claramente lo productiva que puede ser la aplicación de tales ideas teóricas a la poesía del Siglo de Oro; me parece particularmente recomendable el libro de Easthope, con su teoría general del discurso poético, según la cual se debe cuestionar el concepto del texto poético como vehículo de la presencia del poeta o como reflejo de unidad intencional. Es evidente en la poesía la prioridad formal o materialista del significante, sea fonológico o grafológico. Según Easthope, es la lectura de los significantes poéticos lo que produce las subjetividades individuales y más o menos unificadas de los lectores; sus subjetividades son estructuradas por los significados que ellos mismos inventan, descubren y descifran. El lector no tiene la obligación de ocupar pasivamente la postura que el texto tiende a asignarle; el lector muy bien puede ironizar esta postura o desintegrarla.

El tercer libro de Smith, que se publicó en 1989 con el título de *The Body Hispanic*, tiene dos capítulos dedicados a obras del Siglo de Oro; pasaré por alto el primero, dedicado a obras en prosa de Teresa de Ávila y de María de Zayas, y me detendré brevemente en el segundo, titulado «Góngora y Barthes», que en su primera versión se publicó en

1986 en la revista norteamericana conocida por su sigla *PMLA*. Según Smith, el hedonista Barthes usó la frase «texto gongorino» como metáfora para representar una feliz libertad sexual que rechaza la oposición binaria entre lo viril y lo no viril, con lo cual «la sexualidad entra en un juego libre... que alcanza un estado de expansión infinita» (47). La revolución poética de Góngora se relaciona de esta manera con el rechazo del paradigma clásico francés, analizado por Barthes en el *Grado cero de la escritura*; según este paradigma, «un género convencional de lenguaje y discurso hace que culturalmente el sexo y el texto se acuesten juntos en una cohabitación por lo visto natural y eterna». La transgresión de Góngora deshace este paradigma clásico y lo sustituye por una mescolanza de los papeles sexuales y de las reglas genéricas convencionales, consiguiendo finalmente «un estado de sentido ausente o indeterminable que se le escapa al control cohibitivo del determinismo genérico» (48). Basándose en ciertas teorías feministas u homosexuales, Smith deliberadamente asocia el concepto de género sexual con el de género literario. Por otra parte, comete el error, creo yo, de rechazar el ensayo de Todorov titulado «The Origin of Genres», según el cual los distintos géneros literarios se asocian con ciertos actos de habla. A pesar de lo que dice Smith, los actos de habla, según los conceptos fundacionales de Austin, no pueden de ninguna manera asociarse con «la naturalidad auténtica de la palabra oral» (48); son por el contrario procedimientos sociales totalmente convencionales e incluso arbitrarios. Pero este error de Smith no quita validez al resto de su ensayo, según el cual el superior género épico se asocia clásicamente con el sexo masculino y el inferior género lírico con el femenino (Y ya conocíamos la asociación que había afirmado Fernando de Herrera entre la lengua española y lo masculino, por una parte, y entre la lengua italiana y lo femenino, por otra, una sexualización imperialista de naciones y lenguas y poesías). Para Smith, el protagonista de las *Soledades* de Góngora es «curiosamente no viril»; y esta obra, como señalaban sus críticos del siglo XVII, rompía con las distinciones genéricas establecidas. Según Smith, el uso gongorino de una palabra como «conejuelo» no es ni clásico ni viril sino que contribuye a producir un texto «hermafrodita» (53-54). Concluyo aqui mi repaso de Smith con dos citas finales que sintetizan su estilo de intuición desconstructiva aplicada a los poemas mayores de Góngora:

> «En la poesía burlesca lo literario se rebaja en su choque con lo real; en la panegírica, lo real se eleva por contagio con lo literario. En la zona crepuscular de la indeterminación genérica gongorina, lo literario y lo real flotan en un vacio evaluativo y se cuestionan mutuamente» (56).

Así es como Smith afirma que las *Soledades* y el *Polifemo* son «textos que rechazan la integración en un sentido trascendente» (68).

Al intentar sacar algunas consecuencias finales de este repaso de nuevas tendencias críticas, tipificadas por la obra del hispanista Paul Julian Smith, no quiero que se crea que yo soy partidario incondicional del desconstruccionismo ni mucho menos: para mí, todo discurso, sea poético o no, está arraigado en la historia y la práctica de una cultura social y literaria, con sus unidades ideológicamente (es decir, equívoca o contradictoriamente) definidas. Quizá, en vez del *Curso de la lingüística general* de Saussure, debemos tomar como punto de partida el *How to Do Things with Words* de Austin; es incluso posible, quizá, integrar la tradición post-estructuralista con la pragmática lingüística. Austin es en efecto más desconstructivo que Saussure, ya que aquél desmonta su propia

oposición binaria inicial entre el acto de habla constativo y el realizativo («the constative and the performative») para llegar a decir que todos los actos de habla se basan igualmente en ciertas convenciones sociales de tipo pragmático. Y la sociolingüística de la novela, según nos la explica el genial teórico Bajtin en su *Teoría y estética de la novela*, colección de seis ensayos recién publicados en español por Taurus, está seguramente más cerca de la postura de Austin que no de la de Saussure o de Derrida. Una teoría pragmática del discurso literario no se ocuparía de las tautologías intemporales del estructuralismo ni de las sutiles asimetrías de las oposiciones binarias, sino más bien de la acción social que se implica no sólo en las obras literarias sino también, por ejemplo, en otros discursos sociales, como el de los códigos legales y el de la conversación cotidiana; en todas estas actividades discursivas los seres humanos, a pesar de nuestras incoherencias inevitables, inventamos y realizamos con cierto éxito pragmático nuestros propios papeles subjetivos y sociales de hablantes y oyentes, de escritores y lectores.

A pesar de estos reparos, o quizá a causa de ellos, no creo que sea posible seguir leyendo simplemente la poesía del Siglo de Oro según las premisas de la estilística española o de la nueva crítica angloamericana de los años 40, como si estas premisas se basaran permanentemente en el sentido común más natural del mundo. Ya no es evidente la unidad del sujeto humano ni tampoco la del soneto más perfecto. Como ha demostrado Jerome McGann, ni siquiera la crítica textual y filológica, que pretende ser totalmente objetiva y científica, está de ninguna manera libre de prejuicios ideológicos ni de los complejos procesos intersubjetivos de escritura y de lectura. Por eso hay que escuchar a los jóvenes más atrevidos, por deshumanizados e incluso equivocados que a veces nos parezcan; hay que cuestionar metodológica y teóricamente los estudios que seguimos haciendo sobre la poesía del Siglo de Oro.

LISTA DE OBRAS CITADAS

ALONSO, Dámaso: *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1950.

AUSTIN, John L.: *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon, 1962.

BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

CASTRO, Américo: *España en su historia: cristianos, moros y judíos*. Buenos Aires: Losada, 1948.

CAVE, Terence: *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*. Oxford: Clarendon, 1979.

CULLER, Jonathan: *Structuralist Poetics: Structuralism. Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca NY: Cornell University Press, 1975.

DUNN, Peter N.: Reseña de Paul Julian Smith, *Writing in the Margin*, en un próximo número del *Bulletin of Hispanic Studies*.

EASTHOPE, Antony: *Poetry as Discourse*. London: Methuen, 1983.

EL SAFFAR, Ruth: Reseña de Paul Julian Smith, *Writing in the Margin. Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), 160-162.

JOHNSON, Carroll B.: *Madness and Lust: A Psychological Approach to «Don Quixote»*. Berkeley: University of California Press, 1983.

JONES, Royston 0. (editor): *A Literary History of Spain*. London: Benn, 1971-72.

LY, Nadine: «Las *Soledades*: '...esta poesía inútil...'». *Criticón*, 30 (1985), 7-42.

MACKSEY, Richard & DONATO, Eugenio (editores): *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1970.

MCGANN, Jerome J.: *The Beauty of Inflections: Literary Investigations in Historical Method and Theory.* Oxford: Clarendon Press, 1988.

MOLHO, Maurice: *Semántica y poética: Góngora. Quevedo.* Barcelona: Crítica, 1977.

PARR, James A.: *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse.* Newark DE: Juan de la Cuesta, 1988.

READ, Malcolm K.: *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics. 1300-1700.* Madrid: Porrúa, 1983.

RICO, Francisco (editor): *Historia y crítica de la literatura española.* Barcelona: Crítica, 1980-1983.

SCHWARTZ LERNER, Lía: Reseña de Paul Julian Smith, *Quevedo on Parnassus.* Insula, 502 (Oct. 1988), 5-6.

SMITH, Paul Julian: *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric.* London: Modern Humanities. Research Association, 1987.

–: *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age.* Oxford: Clarendon, 1988.

–: *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature.* Oxford: Clarendon, 1989.

TICKNOR, George: *History of Spanish Literature.* London: Murray, 1849.

TODOROV, Tzvetan: «The Origin of Genres», *New Literary History* 8 (1976), 145-158.

WELLEK, René & WARREN Austin: *Theory of Literature.* New York: Harcourt, 1949.

II
COMUNICACIONES

A propósito de la comedia hagiográfica barroca

J. Aparicio Maydeu
Universidad Central de Barcelona

Desde 1563, año en que se promulga en Trento el decreto *De invocatione, veneratione, Reliquiis Santorum, et sacris imaginibus,* la hagiografía pasará a ser moneda de uso corriente en la defensa de la ortodoxia católica en España, y la Iglesia verá pronto con buenos ojos el que el teatro se preste a llevar a escena, de manera regular, unas vidas de santo que estaban dramatizando los jesuitas en los Colegios, que se escenificaban en una ceremonia religiosa o en los festejos en honor al Santo Patrón del lugar, pero que no solían formar parte, a diferencia de las vidas heroicas, campesinas o corteses, de la comedia del Siglo de Oro[1].

De la eficacia con que las piezas hagiográficas de nuestro teatro áureo acababan asentando, para delicia de contrarreformistas, los principios de la fe católica no debiera quedarnos duda alguna si atendemos al ejemplo de Don Gerónimo de Guedeja y Quiroga, cuyo *Tratado contra las comedias y en particular contra el abuso de las comedias de los santos y su indecencia* (Sevilla, 1683) censura sin titubeos el que el género llegue hasta terrenos sagrados guiándose por caminos que no lo son, punto clave de la controversia de la época en torno al género, pero que, sin embargo, dedica a la propia Virgen su «comedia famosa» *La Mejor Luz de Sevilla, Nuestra Señora de los Reyes,* sacada a la luz por la viuda de Francisco Leefdael en la Casa del Correo Viejo sevillano.

Cuando Don Gerónimo de Guedeja arremete en su tratado contra aspectos del género poco consecuentes con lo que había de ser el propósito evangelizador de la comedia hagiográfica[2], está arremetiendo también contra lo propiamente teatral de estas piezas, pero

[1] José L. Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988), cap. VIII, «La hagiografía barroca», 366: «Roma [...] enfrenta decididamente la herejía haciendo bandera del culto a los santos. Trento [...] apostó mucho en sus santos. [...] Partiendo del tridentino, la Contrarreforma fue capaz de unir novedad y tradición en una monumental síntesis funcional que pondrá al servicio de los objetivos y formas de religiosidad que emanan del concilio, dando lugar a lo que bien podríamos denominar como «era sanctorum» del Siglo XVII».

[2] Para un acercamiento al género desde la perspectiva de los moralistas, véase nuestro artículo «*Juntar la tierra con el cielo.* La recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción

la cuestión está en ver que el moralista saltó por encima de sus propias reticencias y escribió una pieza que cumple con los modos del género con indudable aprovechamiento: parece ser, pues, que la comedia de santos, o comedia divina, tentó incluso a moralistas estrictos, y sus artes para la devoción no debieron caer siempre en saco roto, ni siquiera para los contumaces detractores del teatro. Sólo la sospecha de una probada eficacia explica la actitud de Guedeja y Quiroga, censor de un género que él mismo cultivó.

El propio Padre Fray Manuel Guerra y Ribera[3] deja bien a las claras en su *Aprobación* a la *Verdadera Quinta Parte de Calderón* (Madrid, 1682) que, si la comedia es de santos, «el ejemplo mueve, los milagros se imprimen, la devoción se extiende». «Cuantos me afirman», dice, «que lloran más que en el más ardiente sermón (...) personas (bien discretas, es cierto) me han jurado que los mueve más una comedia destas que un sermón». Tal vez la piedra de toque de una tal seducción entre los auditorios quepa rastrearse en el hecho de que las piezas hagiográficas se tejieron con todos los hilos dramáticos al alcance de una escena, desarrollando en el teatro lo que los poetas lograban en la silva, como alquimistas de la métrica: la estética barroca de lo diverso,«que aquesta variedad deleita mucho», como apostilla Lope en su *Arte Nuevo.*

El concepto retórico de la *varietas,* que encarnó Aquilano sobre un terreno ya abonado por los preceptistas, y que sostuvieron Pedro de Valencia, Tirso o Baltasar Gracián, había de poner remedio al peligro de la uniformidad renacentista, y al jardín de flores le sucede una selva enmarañada que, en la comedia, desborda muy pronto las exigencias de unidad impuestas por las reglas clásicas y se convierte en lo que Carlos Boyl[4], muy al gusto de la época, denomina *una traza:* el teatro hagiográfico, en su compromiso de «presentar de forma visible lo sobrenatural»[5] acercando a los ojos lo que pertenece a la mente, crea una escena sobrecargada, la escena desbordada que opera sobre todos los registros sensoriales del espectador, en un intento de globalizar los recursos dramáticos consiguiendo compenetrar al espectador con la comedia de tal forma que no haya lugar al relajamiento.

Si la comedia áurea se alejaba de los cánones clásicos de la dramaturgia, la comedia de santos los perdía de vista casi definitivamente. Francisco Cascales, en sus *Tablas Poéticas* (Murcia, 1617), ilustra con el ejemplo de una comedia de santos cómo el teatro de su época le perdía el respeto a la unidad de tiempo:

> CASTALIO. Dígolo, pues, con Aristóteles: (...) la acción trágica,dice,y lo mismo entended de la comedia, es acción de un día poco más o menos (...). Siendo esto así, ¿no os reís de

y devoción», *El Teatro Español a fines del Siglo XVII, Diálogos hispánicos de Amsterdam* (Amsterdam: Rodopi, 1989), 8/ II, 323-332.

[3] En F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva Dramática Española* (Madrid: Gredos, 1972), 320-321 y 323.

[4] CARLOS BOYL, *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (Valencia, 1616), en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.,* 181.

[5] JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona: Antoni Bosch, 1978), 239. La escena de la comedia de santos, apunta el profesor Diez Borque páginas antes, «exige un *minimum* de accesorios, de maquinaria, de vestuarios especiales (...) en cuanto que intenta una representación fastuosa de lo sobrenatural mediante signos sensibles» (236). Cf. LUCETTE ELYANE ROUX, «Quelques aperçus sur la mise en scéne de la *comedia de santos* au XVIIème siècle», *Le Lieu théatral à la Renaissance* (Paris: CNRS, 1968), 235 y ss.

> nuestras comedias, que entre otras recuerdo haber oído una de San Amaro,que hizo un viaje al paraíso donde estuvo doscientos años (...)?[6]

En su *Cigarral cuarto,* Tirso culpa a la comedia hagiográfica del pecado de anacronismo, de confundir al auditorio con una mezcolanza caprichosa de épocas y de tiempos:

> En una comedia sacada de un *Flos Sanctorum,* en romance –cuyo argumento fue la vida de uno de los jueces de Israel–, se dejó decir, entre ciertas promesas que el gracioso hacía a no sé quién, <que le traería el turbante del gran Sofí...>. ¡Mirad qué gentil necedad, que profetizar un pastor los sofíes que vinieron a Persia más de mil años después del nacimiento de Cristo![7]

El nomadismo de los personajes del género, de un lugar a otro entre jornada y jornada, no deja lugar a dudas tampoco en cuanto a la unidad de lugar se refiere: un espectador de *El Joseph de las mugeres* calderoniano se situaría en un palacio de la Alejandría romana en la jornada primera, para perderse luego en una selva junto al Nilo. Del bosque de Antioquía en el que se da inicio a la acción en *El Mágico prodigioso* se traslada la escena al marco urbano en el que finalizará la jornada segunda, y cosa parecida ocurre entre los aposentos de Crisanto en la jornada primera y la selva romana después, en *Los dos amantes del Cielo.* El constante exotismo del marco espacial a un lado, lo cierto es que el trasiego de la escena es continuo en el género.

Se percibe un *horror vacui* escénico cuya contrapartida es la configuración de unas comedias cimentadas en la amplificación y la desmesura, a la vez que, como apunta Luis Alfonso de Carvallo en el *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602), enriquecidas «de todos los géneros de flores que en la poesía se pueden imaginar»[8].

La variedad en la *inventio* no sólo conducía al género de la mano de uno de los pasos más firmes de la retórica barroca, sino que ponía la simiente para que una combinación semejante de mecanismos teatrales surtiera el efecto pretendido: el *movere,* la capacidad de conmover y admirar al espectador hasta que éste, maravillándose, quede suspendido de lo que le presenta el poeta en las tablas. Se rompe la divisoria entre realidad y ficción, el espectador pierde pie y se deja llevar por una sensación de realidad a media luz que es la que acabará dominando la escena. Porque, aunque los autores jugaran en la puesta en escena con un realismo acérrimo en ocasiones, un realismo casi escatológico (que, a la postre, también resultaba conmovedor), lo maravilloso actuaba, como el bajo continuo en la partitura barroca, de elemento integrador. Juegos de poleas y escotillones, efectismos visuales y lances de metateatro, máscaras, disfraces, juegos de espejos y artificios mecánicos se conjugan, junto a la parafernalia de tramoyas y músicas, en «el arte de revertir y exornar los conceptos teológicos con pompas y amenidades sensuales»[9], en la compleja tarea de empecinarse en volver visible lo abstracto, único modo, tal vez, de conseguir

[6] FRANCISCO CASCALES, *Tablas Poéticas* (Murcia, 1617), en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *op. cit,* 200.

[7] TIRSO DE MOLINA, *Los Cigarrales de Toledo* (1621), en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *op. cit,* 213.

[8] *Ibid.,* 117.

[9] KARL VOSSLER, *Lecciones sobre Tirso de Molina* (Madrid: Taurus, 1965), 97.

evangelizar a una mayoría no siempre bien predispuesta. La *varietas* vuelta acicate aquí para la *admiratio* barroca[10].

En la construcción de un clima de *lo fingido verdadero* que inunde la escena de prodigios maravillosos y cocodrilos convertidos en sirenas sin que pierda un ápice de su peso en la pieza el texto y su riguroso contenido cristiano, es de lo que se ocupan los directores de compañía, y en ello invierten su tiempo a la hora de leer el manuscrito ológrafo, en el mejor de los casos, y ajustarlo a las circunstancias de la representación y de su grupo teatral, readaptando el texto y concretando la vaguedad de las acotaciones escénicas del poeta en las copias de compañía que él mismo elaborará. La presencia de lo maravilloso en la escena viene la mayor parte de las veces reforzada por expresiones tipificadas por parte de personajes secundarios, que acaban de introducir al público en ese halo prodigioso que se ha tratado de crear: en *El Joseph de las mugeres* Capricho, Filipo o Sergio se reparten admiraciones que barajan la maravilla junto a la novedad: «Que esto será sin duda ilusión, qué maravilla tan nueva, viendo maravillas tantas, qué asombro»; en *Los Dos amantes del Cielo,* el viejo Polemio exclama: «Toda es prodigios mi casa, toda es asombros notables». Radica la eficacia en poder maravillar, y en poder hacerlo por la fascinación de los sentidos, en el desafío constante que impulsa «una voluntad de asombro que superase en cada momento las expectativas»[11] del público. La puesta en práctica de los valores de la *admiratio,* el afán de maravilla que late detrás del más firme propósito de propagación de la fe[12], había de requerir el manejo de toda suerte de mecanismos para la elaboración de una linea dramática que, enhebrando añagazas más o menos solventes, condujera al espectador a un golpe de efecto final, al *prodigium* climático que cierra la pieza *ad maiorem gloriam* de la fuerza de la fe, escapando una vez más de las lindes que encierran lo verosímil y alejándose de nuevo del teatro canónico de los Antiguos:

> Es la tercera parte catástrofe, cuando la comedia va declinando para acabarse, y en ella todos estos enredos se van descubriendo y conociendo por modos muy diferentes y extraordinarios de lo que imaginarse pudiera, y no milagrosos, que llaman máquinas, que serán contra doctrina de Aristóteles[13].

La tramoya se vuelve maquinaria contra lo verosímil, y el género fuerza los preceptos. Es «esta promiscuidad de elementos heterogéneos» la que «ha hecho de la comedia de santos una especie extraña y desconcertante»[14], como apunta Garasa, sobre todo por la riqueza de los materiales dramáticos que la forman. Al margen del carácter indudablemente ecléctico de las piezas hagiográficas barrocas –y dejando también aparte el incansable trabajo de carpinteros y tramoyistas a la hora de visualizar *raptus corporis* en esce-

[10] *Vid.* EMILIO OROZCO, *Manierismo y Barroco* (Salamanca: Anaya, 1970), 36 y ss.; M. J. WOODS *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora* (Oxford: Oxford University Press, 1978).

[11] AURORA EGIDO, «La *Hidra Bocal.* Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro,* VI (1987), 86.

[12] «Bien es verdad que inventaron modos de mucho gusto [...], agudas novedades; más esto fue para vestir el fin principal que es la doctrina...», FRANCISCO DE BARREDA, *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras* (Madrid, 1622), en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.,* 226.

[13] LUIS ALFONSO DE CARVALLO, *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602), *ibid.,* 117.

[14] DELFÍN LEOCADIO GARASA, *Santos en Escena* (Bahia Blanca: Cuadernos del Sur,1960), 6.

na, ingeniándoselas para simular levitaciones con escasos medios y reproducir vuelos y desapariciones asombrosas, puestos siempre en un brete por los dramaturgos– lo que individualiza a la comedia hagiográfica de los cánones del resto de la comedia áurea es el milagro. La evasión de la realidad, la pugna con lo verosímil y el alejamiento de la vieja idea de la *imago veritatis,* escamoteada aquí una y otra vez. «Precisamente una de las notas distintivas de estas comedias, que en cierto modo las aislan en la producción teatral del Siglo de Oro, es la intervención de lo maravilloso»[15], que es en realidad lo que vertebra el género, pues, como es bien sabido, buena parte de su estructura y de sus mecanismos coincide plenamente con la comedia de capa y espada al uso. Los *mirabilia* que entre dramaturgos y autores llevaban a las tablas para escenificar la materia hagiográfica ponían en jaque al espectador exigiéndole los cinco sentidos. «La vista y el oido son, juntos o por separado, los objetivos de esta poesía surgida para conmover y admirar, con todos los resortes de la dramatización»[16] y con todo el convencimiento que la consabida consigna del poeta Marino había puesto de manifiesto: la comedia de santos sacia con creces la sed de admiración y maravilla que aquejaba por igual a creadores y espectadores barrocos, del mismo modo que quienes asistieran a la puesta en escena de *La Mejor Luz de Sevilla* se maravillarían, mediada ya la jornada segunda, contemplando cómo aparece la Virgen, espada de fuego en mano, volando por lo alto hasta desaparecer. Decididamente, el *omnia quae in Comoedia repraesentatur esse debent possibilia* de Caramuel[17] ha perdido en el género su peso específico como precepto, y acotaciones como la que refiere Guedeja a la Virgen vaticinan ya la metamorfosis que sufrirá la comedia de santos en el XVIII de la mano de dramaturgos como Cañizares, convirtiéndose irremisiblemente en una comedia fantástica. Como Andrenio ante un amanecer o ante el fluir de las aguas de un río durante su periplo de *homo viator* en *El Criticón* gracianesco, muchos de cuantos atestaban el corral presenciando una comedia a lo divino acababan admirados de asombro y maravilla, «porque la cosa nueva deleyta, y la admirable más, y más la prodigiosa y espantosa»[18], como afirma el Pinciano en su *Philosophia Antigua Poética* (Valladolid, 1596), y como a buen seguro subrayarían también preceptistas como Díaz Rengifo.

La necesidad de jugar con la novedad en la escena, y el hecho mismo de que el género tuviera como consigna el tratar de hacer posible lo imposible, maniataban el teatro de santos introduciéndolo en un círculo concéntrico en el que se movían elementos irreconciliables, que forman parte de la propia retórica de la comedia hagiográfica: lo admirable, lo verosímil, lo fantástico. Antonio López de Vega pone la flecha en la diana, en su *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo,* de mediados del XVII (Madrid, 1641), señalando, a

15 *Ibid.*, 123.

16 AURORA EGIDO, *art. cit.*, 80.

17 JUAN CARAMUEL, *Primus Calamus Rythmicam* (1668), en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, 295.

18 LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética,* ed. de Alfredo Carballo (Madrid, 1973) II, 58. Sobre la *admiratio* en las preceptivas, vid. ANTONIO ARMISÉN, «Admiración y maravillas en *El Criticón* (más unas notas cervantinas)», *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de filólogos aragoneses* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986), 201-242; E. C. RILEY, «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», *Homenaje a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1963), 173-183.

raiz de una argumentación sobre lo verosímil en el teatro áureo, «aquel difícil concurso de la admiración y la verosimilitud». Y el mismo Pellicer[19] hace una excepción con la comedia de santos a la hora de dejar bien sentado que las comedias deberán circunscribirse siempre al ámbito de lo posible:

> El precepto nono es considerar que las comedias donde introducen apariencias o tramoyas son fábulas y no comedias, porque naturalmente no pueden volar cuerpos humanos, ni montes, ni peñas, que es sacar de su centro los compuestos y están violentos en otro elemento. [...]. Exclúyense de aquella regla las comedias de materias divinas donde se recurre al milagro sobrenatural.

Elogio de la maravilla y confabulación contra lo verosímil conjuntamente, como haz y envés de una misma hoja, pues el juego escénico con lo maravilloso rompe el hilo de lo verosímil. Se trata entonces de diseñar la configuración del *prodigium* atendiendo no sólo a su relación con la trama de la comedia y sus circunstancias de representación, sino a la satisfacción del deleite. Así, el andamiaje de la tramoya –que los poetas manejaban para secundar el propósito de la comedia de afianzar entre el auditorio los dogmas de la fe– extendía paralelamente los límites del *delectare* y de la propia vertiente lúdica de la comedia, por lo que se amalgamaban el afán innovador del dramaturgo –creando tramoyas más y más eficaces cada vez– y el mero deleite del público, cuya respuesta al estímulo del creador de la pieza unía probablemente su satisfacción como espectador ante una tramoya bien resuelta y la posible consecuencia de ello, el afianzamiento de su devoción.

Por eso, aunque tal vez los espectadores de la tertulia, los *literati,* sí atendieran a la pulcritud de los versos, al engranaje de los debates entre el taumaturgo y el Demonio, al modo en que se convierten los gentiles en la búsqueda del *ignotus Deus* o a la manera en que los poetas manejaban la fuente hagiográfica en la escena, la eficacia de las piezas se resolvía siempre en la novedad de las tramoyas y en el mayor o menor asombro del auditorio, por lo que no es extraño que López Pinciano recomiende que, «en las machinas», se «deve tener mucho primor, porque hay unas que convienen para un milagro, y otras para otro differente y tienen sus differencias según las personas, porque el Ángel ha de parecer que buela y el Santo que anda por el ayre (...) el uno y el otro que descienden de lo alto y el Demonio que sube de abaxo»[20]. Es en este *ha de parecer* donde vemos hecha explícita una voluntad de cumplimiento de los cánones de la verosimilitud que en el conjunto de la puesta en escena de la pieza acabará desmintiéndose, como reconoce implícitamente Pellicer de Tovar exculpando al género. Todo este tejemaneje es el que suscita la *admiratio,* en la que reposa buena parte de la eficiencia evangélica de la comedia de santos, que seducía a la mayoría porque mejoraba las virtudes de evasión y fantasía que tenía ya de por sí la narrativa hagiográfica, y era capaz de aportar elementos novedosos que individualizaran cada pieza a la hora de la representación a través de un trabajo escénico que otros géneros, como los dramas de honor o la comedia de enredo, no permitían habitualmente, «pues se podía asombrar al público de muchas maneras, pero sobre todo operando desde la modificación genérica que registra en el espectador teatral (...) la sen-

[19] José Pellicer de Tovar, *Idea de la Comedia de Castilla* (1635), en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, 268.

[20] López Pinciano, *op. cit.*, edición de Thomas, Inuti, 1596, fol. 523.

sación de algo nuevo»[21]. La eficacia del *utile* junto al placer del dolce o, lo que es lo mismo –y lo que pretendían del género las autoridades de la Iglesia– un teatro didáctico cuyos mismos principios aseguraban al espectador holgadas dosis de entretenimiento. Como advierte Critilo: «Mucho fue no reventar de admiración, de gozo y de conocimiento»[22].

Efectivamente, comedias como *El Gran Príncipe de Fez* o la *Santa Juana* de Tirso, olvidando por un momento motivaciones políticas concretas en una u otra pieza, o el hecho de que muchas tuvieran su origen, como *El Mágico prodigioso,* en encargos para festividades y ceremonias conmemorativas, podían realmente proporcionar buenos ratos de divertimento al espectador, sin perjuicio de que, escuchado ya el último verso, muchos de entre quienes formasen parte del auditorio sintiesen una emoción interior de carácter religioso. Y es que los mecanismos esenciales de la comedia hagiográfica los comparte ésta con el modelo general lopesco, en el que los lances amatorios y los guiños constantes del gracioso sustentan buena parte de la trama. Nada en la estructura básica de la pieza la diferencia sustancialmente del género de capa y espada, y desde luego los dramaturgos *a lo divino* tampoco estaban dispuestos –a pesar de las reprimendas de que serán objeto por parte de moralistas más estrictos de la cuenta– a sacrificar los recursos que mejor acogida tenían entre el público de la comedia nueva en aras de una solemnidad religiosa que bien podrían encontrar los más ortodoxos en el auto o en el sermón escenificado, y tal vez esté en esta decisión unánime y lúcida de hacer teatro religioso desde el teatro no religioso el motivo de que la comedia hagiográfica llegara al éxito popular llevando encima una materia a priori bastante menos atractiva para las masas que cualquier otro género de la época.

Se consiguió entroncar con un público que estaba ya familiarizado con las vidas de santos porque quién más quién menos habría leído o habría escuchado pasajes de algún *Flos Sanctorum,* pero la teatralidad aplicada al interés tridentino por la propaganda hagiográfica se convirtió en un arma más eficaz que la iconografía sagrada y la literatura devota. La Contrarreforma dispuso entonces de una *hagiografía en movimiento*[23] en la que, como disponían los cánones acordados en Trento, se ponía ante los ojos del feligrés una imagen viva del santoral cristiano, eso sí, endulzada con los alicientes propios de una comedia. Lo entiende así el Padre Ignacio de Camargo en su *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo* (Lucas Pérez, Salamanca, 1689) indicando que ha de mirar el poeta «cómo dispone las cosas, que aunque sea menester hacer violencia a la historia, aunque la comedia sea de San Alexo o de San Bruno, ha de hazer lugar al galanteo y a los amores profanos, y si no le dirán que es *Flos Sanctorum* y no comedia» (fol. 46). Y difícil sería hacerse con una comedia hagiográfica del XVII en la que la trayecto-

21 AURORA EGIDO, *art. cit.,* 88.

22 BALTASAR GRACIÁN, *El Criticón,* edición de SANTOS ALONSO (Madrid: Cátedra, 1980). Lib. I, Crisi II, 78.

23 «Tum vero ex homnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi: non solum quia admonetur populus beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam quia Dei per Sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subjiciuntur; ut pro iis Deo gratias agant, ad Sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant», *Sacrosancti et Oecumenici Concilii Tridentini* sub Paolo III, Julio III, Pio IV, Pontificibus Maximis Celebrati Canones et Decreta, Valencia, 1719, Sessio XXV, fols. 284-285.

ria del taumaturgo protagonista o de algún miembro del *dramatis personae* no albergue episodios de amor profano, de galanuras corteses e incluso de pasiones arrebatadas. Del papel contemporizador que juega el gracioso en las comedias de santo y de su condición de principio organizador de las piezas del género ya se ocupó Bruce W. Wardropper en un excelente artículo[24], y Ramón Silva apostilló, hace ya tiempo –en uno de los escasos trabajos de conjunto que ha dedicado la crítica al género– que la filiación profana de la comedia se encuentra siempre al alcance de la mano. «It is quite clear that these plays are not purely religious and that they embody traditional elements of the *comedia,* the complex plot of the *capa y espada* type, the code of «honour», the morarquist spirit and, above all, the *vis comica* of the *gracioso.* To that last traditional figure not even the most sacred theme can forbear to pay tribute»[25]. Tal vez Fray Manuel Guerra, de nuevo en su *Aprobación,* estuviera dividiendo las comedias de su tiempo partiendo de unas lindes fácilmente desdibujables, pues por lo menos una de las tres que cita parece indudable que engloba a las otras dos, si convenimos que la de santos es «de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo de capa y espada»[26].

El eje religioso junto a la trama amorosa, la seguridad de que no se perderá la vertiente lúdica porque no desaparece el gracioso y los marcos exóticos, que en algunos aspectos entroncan tal vez con la tradición alambicada de la novela griega de aventuras, conforman una heterogeneidad de la que no podrá escapar la comedia de santos en el siglo XVII. Unas breves calas a la luz de la preceptiva que explícitamente ha versado sobre la comedia hagiográfica pueden contribuir a la consideración del género como un auténtico *teatro de síntesis* en el Barroco español.

Si bien es cierto que tal vez pudiera asociarse vagamente con lo que Torres Naharro denominó en su temprana *Propalladia* (1517) *comedia a fantasia,* lo cierto es que no es atendido el género por los tratadistas hasta un siglo más tarde, 1617, en el momento en que Cristóbal Suárez de Figueroa lo refiere en *El Pasagero.*

> Dos caminos tendréis –comenta el Doctor en el tercer Alivio– por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas. Al uno llaman «comedia de cuerpo»; al otro «de ingenio», o sea «de capa y espada». En las de cuerpo, que [...] suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas y apariencias, singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y cuatro veces, con crecido provecho del autor[27].

Suárez deja caracterizada la comedia hagiográfica, a vuelapluma, como género de variada y abundante escenografía, rasgo que sí lo caracteriza y que acabará prácticamente anulando a los demás, haciéndose preponderante al hilo del tiempo y convirtiéndose, entrado ya el siglo XVIII, en la única razón de ser, perdido entonces todo sentido teológico, de las piezas de Añorbe, Zamora o Francisco de Salvo y Vela. Cabría anotar, sin embargo, que la distinción de Suárez no acaba de acomodarse a la realidad habitual de la

24 BRUCE W. WARDROPPER, «Las comedias religiosas de Calderón», *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro,* ed. LUCIANO GARCÍA LORENZO (Madrid, 1983), 185-198.

25 RAMÓN SILVA, «The Religious Dramas of Calderón», *Spanish Golden Age Poetry and Drama, Liverpool Studies in Spanish Literature,* 2nd Series (Liverpool, 1946), 119-205.

26 En F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.,* 320.

27 CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA, *El Pasagero* (Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1913), 75.

puesta en escena de las comedias, que, en uno u otro sentido, coincide con una adaptación a la materia hagiográfica de los esquemas básicos de configuración de la comedia de capa y espada. Tal y como dejó Lope encauzado el género, la comedia de santos es básicamente una obra de enredo –el propio Suárez indica más adelante que «el uso (....) admite en las comedias de santidad algunos episodios de amores menos honestos de lo que fuera razón»– pero cuyo galán principal coincide con la figura del santo, cuyos milagros y prodigios –exposición plástica y sensible de la fuerza de Dios y de la fe– requieren de un sofisticado sisteme de tramoyas que, en mayor o menor medida, garantice la eficacia didáctica de las mencionadas añagazas visuales con las que el género se desentiende de los preceptos de verosimilitud. Tal vez quepa ver el género como comedia *de ingenio* a la vez que *de cuerpo,* aunque la necesidad de llevar a escena fenómenos sobrenaturales acabe por caracterizarlo como *comedia de aparato,* denominación dieciochesca que se mantendrá largo tiempo vigente.

Suárez, por boca del Doctor, aconseja a Isidro que sea la que escriba una comedia de algún santo, «podréis escogerle –dice– a vuestro gusto, leyendo el catálogo de los santos cuyas vidas escribieron varios autores». Haciendo mención aquí de la fuente de la comedia, en la mente de Figueroa seguramente anduviesen los archiconsabidos repertorios santorales de Villegas, de Rivadeneyra o del Padre Nieremberg, textos que, reeditados infinidad de veces, habían de convertirse en verdaderos *calepinos* de los que extraer para la redacción de la comedia las notas historiográficas sobre el santo, aunque, como sabemos bien, tales referencias casi nunca llegaban a significar más, en realidad, que meras pautas argumentales o el modelo narrativo del que poder valerse para la idea del montaje escenográfico. Muchas acotaciones son la transcripción dramática de pasajes de uno u otro *Flos Sanctorum,* en los que son descritos sueños o alucinaciones visionarias del santo con notable lujo de detalles[28].

De la mano de Bances Candamo llega una de las referencias más valiosas sobre el género por parte de un preceptista. En el *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos* (1689) Bances distingue, como es sabido, comedias *amatorias* de comedias *historiales* entre las que el tratadista incluye la de santos. «Dividirémoslas sólo en dos clases: amatorias o historiales, porque las de santos son historiales también y no de otra especie»[29].

Para Bances Candamo las comedias *historiales* «suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso eficacísimo»: de un lado la vertiente didáctica, moralizante de la comedia de santos; de otro la esencialmente aparatosa y espectacular. La configuración del género tal vez se desarrolle a partir del *exemplum* del santo, que acto seguido un entramado de apariencias y tramoyas tratará de que resulte eficaz.

La bibliografía crítica sobre la comedia hagiográfica es, todavía hoy, bastante más escasa de lo que sería necesario, y muchos de los trabajos se circunscriben a piezas concretas sin llegar a emprender valoraciones de conjunto. Algunos trabajos que sí lo hacen, siquiera parcialmente, recorren una via sociológica o historicista que no cruza o se cruza apenas con la meramente literaria; es el caso de los trabajos de Alexander

28 Vid. José L. Sánchez Lora, *op. cit.,* 396, 420 y 432.

29 Francisco de Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos,* ed. N. W. Duncan Moir (London: Tamesis Books,1975), 33 y 35.

A. Parker[30], ya clásico, y de Lucette Elyane Roux[31] que, aunque sumamente valiosos por su contribución a la valoración del género, tal vez no sean los más indicados para llevar a cabo una tarea de definición y de tipología meramente formal, que precisaría de análisis circunscritos a esclarecer los mecanismos internos que configuran cada pieza del género que nos ocupa aquí, camino que ya ha trazado admirablemente el profesor Wardropper en el artículo que citábamos arriba acerca de la naturaleza de las piezas con las que Calderón contribuyó al género, adentrándose en el problema del anacronismo y de la contextualización temporal de elementos atemporales, y estudiando recursos y pautas formales de la construcción de las comedias, como el rol del gracioso o lo que él mismo denomina «ironía cósmica».

Tarea parecida queda aún por llevar a cabo en lo que respecta a los mecanismos de disposición espacial, el exotismo de los marcos de la acción, la distribución escénica en espacios múltiples o los mecanismos de utilización de los *niveles de acción*, estudiados por John Varey[32], aunque no de modo específico en las comedias que nos ocupan. Los recientes trabajos de Agustín de la Granja o de Didier Souiller[33] acerca de la función de la música, el canto o los recitativos como signos supratextuales de significado específico permiten entrever las inmensas posibilidades de estudio que permanecen aún abiertas respecto al papel jugado por los elementos musicales en las comedias hagiográficas.

Ya decía el Pinciano que «destas dos últimas partes, que son aparato y música, poco tenemos que decir, porque tocan más a la representación y representantes que no a la poesía y poeta»[34], pues es bien cierto que son elementos en extremo dependientes de las modificaciones de última hora que pudiera hacer el autor ante la puesta en escena. Por la abundancia de recursos escenográficos, que no resolvía el poeta sino el autor la mayor parte de las veces, la comedia de santos es un género de difícil fijación textual, en el que los cambios en acotaciones y soluciones escénicas por parte de los directores de comediantes podían llegar a alterar la fisonomía de la pieza en virtud de motivos que muchas veces simplemente tenían que ver con aspectos presupuestarios de la compañía, y lo cierto es que estamos lejos aún de poder conocer con exactitud los entresijos de la puesta en escena de las comedias de santos[35], pues la distancia entre la concepción del poeta en su

30 Alexander A. Parker, «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, XIII (mayo-agosto 1949), 395-416.

31 Lucette Elyane Roux, *Du logos à la scène. Ethique et esthétique. La dramaturgie de la comédie de saints dans l' Espagne du Siècle d'Or* (Nice, 1974).

32 John E. Varey, «Cosmovisión y niveles de acción», *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1987), 23-37.

33 Agustín de la Granja, «La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII», *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), 79-95; Didier Souiller, «Ecriture poétique et problématique philosophique: une lecture du *Magicien Prodigieux* de Calderón», *Littératures*, 19 (1988), 67-78.

34 López Pinciano, *op. cit.*, 87.

35 En la segunda jornada de *El Joseph* calderoniano, una acotación señala que Eleno y Eugenia *desaparecen* hacia lo alto. Esta es la lección de la *princeps*, que es una edición poco fidedigna de las *escogidas de Madrid*, probablemente impresa a partir de una copia de comediante. Corresponde a la Parte XIII. Sin embargo, los ejemplares de la edición de Vera Tassis (Sexta Parte, 1683), leen *vuelan*. Vid. José María Ruano de la Haza, «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», *Criticón*, 42 (1988), 81-96. Especialmente 81-85.

manuscrito autógrafo y la escenificación que vería efectivamente el público podía llegar a ser considerable.

Esta breve *silva de varia lección* se ha dedicado a un género controvertido y manipulado con creces por comentaristas, moralistas y preceptistas desde fines del siglo XVI, un género misceláneo enormemente popular en el teatro español del Siglo de Oro y especialmente fructífero en los años de reinado de los últimos Austrias, interesante desde presupuestos estrictamente literarios porque su sentido ecléctico y lo complejo de su propósito le han forzado a hacerse con el lastre de una nómina abundante de recursos, modelos y tradiciones. Tal vez sólo falte poner los puntos sobre las íes y devolverlo al lugar que ocupó, más que merecidamente, durante casi doscientos años de nuestro teatro clásico.

Los *Studia Humanitatis* y las formas literarias del Renacimiento español

(Análisis de un «Prólogo» del comendador griego)

Mª Dolores de Asís Garrote
Universidad Complutense de Madrid

El ocho de enero de 1509 se publicaba en Sevilla, en la imprenta de Juan Valera de Salamanca, *La Historia Bohemia* de Eneas Silvio Piccolomini, traducida al romance, desde la versión latina original, por Hernando Núñez de Toledo, y con un prólogo del mismo que ahora analizaremos.

Para su estudio he utilizado el ejemplar que del incunable se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Consta de 43 folios y está encuadernado en pergamino. El «Prólogo» comienza en el folio aII y concluye en el aIII vuelto. Lleva un encabezamiento en el que se dice que está escrito por Hernand Núñez de Toledo; que la obra es una versión de *La Historia de Bohemia* de Eneas Silvio Piccolomini del latín al romance; y que se dedica el trabajo a don Íñigo López de Mendoza, Conde de Tendilla.

El contexto

Estas tres notas del encabezamiento nos introducen en el contexto en el que es preciso situar al prólogo.

La labor traductora de Hernán Núñez se desarrolla fundamentalmente en los primeros años de su tarea de humanista y hay que vincularla a su ejercicio pedagógico y docente de esta etapa. En sus escritos, ha dejado constancia de sus ideas sobre la traducción y de su opinión sobre las obras escritas en romance, en pleno brotar del humanismo en España. Ambos aspectos contribuyen a esclarecer el carácter de nuestro Renacimiento y, lo que es más importante, ofrecen argumentos valiosos para explicar las nuevas formas en nuestra producción literaria del Siglo de Oro.

Los testimonios explícitos sobre estos temas se refieren en primer lugar a lo imprescindible que se hace el romance para la difusión del conocimiento y del pensamiento humanista:

> Por lo qual, illustre señor (se refiere al Conde de Tendilla) vuestra señoría queriendo en esto aprovechar a su nación me mandó que trasladasse de latín en romance la historia de Bohemia... creyendo vuestra señoría que estando en romance sería común provecho de todos los de nuestra nación: porque en ella hallarían muchas e provechosas enseñanças (fol. aII vuelto).

El aprecio del Comendador por el romance se encuentra ya en su comentario a *Las Trescientas*. Su interés por el conocimiento de las lenguas antiguas –alabará siempre a Nebrija por haber despertado la verdadera latinidad; se consagró al estudio del griego, del latín y al comentario de sus mejores autores, intentando llegar a una lectura lo más cercana posible a como salieron las obras de las plumas de los clásicos; aprendió el árabe, para poder leer directamente otra de las fuentes culturales de su tiempo– no es obstáculo para profundizar en el romance. En la *Glosa* a *Las Trescientas* no se cansa de ennoblecerlo y corregirlo, dando carta de naturaleza de una parte a diversos cultismos, y abriéndose de otra a la lengua hablada. Es un rasgo de la modernidad con que el Comendador enfoca estos temas y de cómo insinúa las venas más fecundas de la cultura posterior. Ve en el romance la forma de expresión de su tiempo y una manifestación de la cultura en la que vive. El gusto del Comendador por la transparencia del estilo aparece explícita en el «Prólogo»:

> Trabajé quanto las fuerças me alcançaron, que esta historia fuesse en tal stilo: e tan claramente traduzida que ligeramente se pudiesse entender: assí de los hombres letrados como sin letras: huyendo el asperidad de algunos que tresladan en nuestra lengua: cuyas traslaciones son por la dureza del estilo algo más escuras en castellano que primero eran en latín (*Ibídem,* fol. a II vuelto).

Estas palabras aluden también a la tarea del traductor. En un párrafo anterior ha expresado los muchos riesgos del oficio y subraya, sobre todo, la necesidad del saber profundo de las lenguas implicadas en la versión:

> Yo aunque sé que tengo menores fuerças que basten a soportar esta carga; porque conozco quán sabio ha de ser el tresladador en entrambas lenguas: en la que treslada e de la que treslada, en las quales veo bien la pequeña parte que alcanço *(Ibídem).*

Las dos formas verbales, «sé» y «conozco», en las que apoya la dificultad de la tarea, subrayan hasta qué punto es consciente de los riesgos. Sólo llamare la atención sobre la insistencia del Pinciano en este texto, para que las versiones, con la trasparencia de estilo, introduzcan a los lectores en el sentido fiel del mundo expresado –contenido– y de las cualidades formales del autor. Esa fidelidad al texto, característica que especialmente aparece en la total producción de Hernán Nuñez, se expresa en el colofón que cierra el incunable:

> En la treslación de esta corónica, illustre señor, me ha dañado mucho no aver tenido sino un solo trasunto escrito de mano y en muchas partes vicioso que vuestra señoría ovo en

> Roma: e me la dio para que trasladesse por él. Después acá haviendo esta corónica ympressa, e no dubdo sino que más corregida: pero no la he podido hasta agora aver e quisiéralo mucho, antes que se ymprimiera la traslación, por corregir lo depravado: mas no se pudo dilatar el tiempo en que vuestra señoría quiso que se ymprimiesse: assí que no ay aquí que momear ningún memo: y a los que tales no fueren ruego que compensen los defetos del trasladador con el provecho de lo tresladado e imiten la Cigarra de Eudemo que suplió con su canto la falta que le hizo la cuerda quebrada (fol. XLIII).

A continuación se lamenta de que en su *Glosa* a *Las Trescientas* no haya podido tener en sus manos la crónica del rey don Juan,por lo mucho que le podía haber ayudado y promete una nueva edición en la que corregirá errores que cometió a falta del conocimiento de esta fuente histórica.

Junto al interés por el romance que se manifiesta desde el comienzo de su labor humanista, hay que referirse como dato del contexto a la dedicatoria a Íñigo López de Mendoza. Era obligada puesto que en las fechas en que realiza la versión estaba a su servicio, como preceptor de su segundo hijo Francisco de Mendoza. Hernán Núñez se refiere al Conde de Tendilla en su «Prólogo», alabando su acción en el humanismo de la época:

> ... es por cierto vuestra señoría, ínclito señor, merecedor de muchos e muy crescidos loores: porque como todos los claros e generosos varones devan ser afeccionados a su naturaleza: e procurar con todas sus fuerças su provecho: vuestra señoría con mucha razón se puede atribuyr este título que ha siempre favorecido e favoresce a su nación e patria: trayendo a ella de fuera hombres doctos: e favoreciendo e honrando los que en ella ay e no solo en el tiempo de la paz con doctrina e letras: mas aun en la guerra con armas: esfuerço e consejo (*Ibídem* a II vuelto).

La generosidad de Tendilla hizo posible que Hernán Nuñez empleara su tiempo en el conocimiento de autores, se perfeccionara en la lectura de los griegos y dispusiera de medios para adquirir libros, como también se desprende del colofón antes aludido.

Para estos primeros años de su labor humanística es sintomático que sea una obra de Eneas Silvio Piccolomini, una vez elegido Papa con el nombre de Pío II; las relaciones de los López de Mendoza con Italia fueron frecuentísimas; precisamente en estos viajes se proveían de libros que ponían a disposición de los que gozaba de su mecenazgo (v. colofón antes citado, fol. XLII vuelto y XLIII). Por otra parte es bien conocida la opinión que le merecía a sus contemporáneos Piccolomini. Se le reprochaban sus antecedentes poéticos: «¿Queremos poner un poeta sobre la cátedra de San Pedro? ¿Habrá que gobernar la Iglesia según las instituciones paganas?», se preguntaban. Y se insistía en el fervor del humanista por Plinio y Estrabón, refiriéndose a su afición por la historia, concebida al modo del humanismo, que la colocaba bajo el signo de la retórica y de la *imitatio,* tareas íntimamente relacionadas con la poética.

Junto al carácter de la obra y su autor, hay que referirse a un último dato del contexto de este «Prólogo». Me refiero al talante europeo del humanismo de Hernán Núñez. Lo había adquirido fundamentalmente en sus dos viajes a Italia, en los que para nuestro propósito tiene interés el magisterio que sobre él ejercio el boloñés Felipe Beroaldo, y la adscripción de Hernán Núñez al humanismo véneto, caracterizado por su realismo, basado en el conocimiento de la lengua antigua, en la tradición de los *realia,* al modo de Lorenzo Valla, autor que logra la armonía entre las ciencias de la palabra: la gramática, la

retórica y la elocuencia, y el conocimiento de las ciencias naturales tal y como lo había legado la antigüedad.

El encabezamiento del «Prólogo», aunque someramente, nos ha situado en el contexto adecuado para proceder a un análisis que esclarece aspectos identificadores de la originalidad de temas y formas que caracterizan a nuestras letras áureas.

EL TEXTO

1. *Carácter y estructura*

El «Prólogo» de Hernán Nuñez presenta las características y notas de lo que Gérard Genette[1] ha definido como tipo de «Prefacio autorial original», por lo demás, forma común que revisten las obras de los humanistas de la etapa. Tiene como función cardinal la de explicar el por qué y el cómo se debe leer el libro; objetivos ligados a su carácter autarial, a su originalidad y a su colococión preliminar y monitoria. Son precisamente el carácter autorial del texto y su modalidad monitoria los dos aspectos en que se concentra el sentido del mismo. La estructura también lo delata.

Consta de una primera parte que se refiere al lugar que el género histórico ocupa en el conjunto de los *studia humanitatis.* La descripción que realiza de dichos *studia* y su justificación en el ámbito cultural del Renacimiento explican aspectos fundamentales, que conforman la fisonomía del humanismo español y demuestran el papel que éste jugó en la producción literaria del Siglo de Oro. En este fragmento del texto nos vamos a detener, por ser el que reviste una mayor originalidad en la pluma de Hernán Núñez, ya que expresa su concepción de la *humanitas* renacentista basada, como se sabe, en la primacía del *verbum,* entendido éste como la cúpula del hombre.

La segunda parte del «Prólogo» responde a la *captatio benevolentiae* del lector, respecto a la difícil tarea de la traducción. Desde el punto de vista formal Hernán Núñez despliega aquí su conocimiento de la retórica latina y utiliza los recursos de ésta para conseguir su propósito. No carece el texto de lo que en la vieja retórica se llama la *excusatio propter infirmitatem.* Frente a la dificultad de la labor traductora opone Hernán Núñez su incapacidad de llevarla a cabo con el talento necesário, protegiéndose así de la crítica de los lectores discrepantes.

La valoración del contenido de la obra, objeto de su versión, constituye la última parte del «Prólogo», para la que rige la *amplificatio* de la retórica clásica. Hernán Núñez subraya la importancia del libro por lo que representa de «utilidad documental» –consevar el recuerdo de los hechos pasados–, de «utilidad intelectual» –aprovechar la lección del pasado para la interpretación del presente–, de «utilidad moral» –la enseñanza que para el «bien vivir» proporciona la historia. Resume todas estas funciones en la cita que recoge de Cicerón en *De Oratore* II, IX. Como ejemplo fehaciente de su exposición y para poner de relieve la personalidad singular del mecenas al que se debe la edición del libro, va a recurrir a un ejemplo, clara utilización de los *realia:* el de los hechos recientes en la ciudad de Granada, la rebelión de los moriscos en 1499, en la que tiene el protagonismo

[1] G. GENETTE, *Seuils,* colec. «Poétique» (Paris: Seuil, 1987), 182 y ss.

don Íñigo López de Mendoza, que aquí es elevado a símbolo del «hombre de doctrina y letras» en el tiempo de paz; y heroico caballero en tiempo de guerra, diestro en las armas, en el esfuerzo y en el consejo (v. fol. aII vuelto)

2. *Declaraciones de intención*

Una de las funciones notorias del prólogo autorial consiste en las declaraciones de intención por parte del autor. Ello va a obligar a Hernán Núñez, basándose en la autoridad de los autores clásicos, a definiciones genéricas de las disciplinas de los *studia humanitatis,* definiciones que conllevan ciertas notas que atañen a los géneros literarios, como se entiende en el humanismo. Y es el punto de vista desde donde se sitúa el autor para realizar tales descripciones lo que determina su sentido.

La perspectiva del comendador en este caso no puede ser otra sino la que responde a la *humanitas* que corona las ciencias del Renacimiento, expresada en la fórmula acuñada por Marsilio Ficino, quien coloca al hombre en la cúpula del universo y a la palabra como cúpula del hombre. En la palabra, transmitida en los textos de los autores clásicos y modernos –y aquí reside la «literariedad» de los *studia*– se apoyan tanto los saberes sobre la naturaleza, que estimulaban el nacimiento de la nueva ciencia basada en la experiencia, como el arte de la retórica, entendida como la ciencia del «bien hablar». Sin embargo, la *humanitas* reclama la utilidad moral de los *studia.* Tal concepción se expresa ya en el mismo comienzo del «Prólogo»: «Aunque todos los auctores que tratan de los estudios de humanidad, yllustre y muy magnífico señor, traygan provecho a los que los siguen...» (fol. a II). En la frase se afirma que todos los autores de los *studia* aprovechan al hombre, lo que equivale a decir que le reportan el «cultivo del espíritu», como lo había aprendido Hernán Núñez de su maestro Beroaldo, para quien dicho cultivo significaba abrazar las disciplinas propias del hombre libre.

Pero no todas, a juicio del Comendador, sirven con la misma eficacia para el «bien vivir», máximo ejercicio del humanista. Desde esta óptica se referirá a los poetas, a la retórica, a la elocuencia y a las otras ciencias, recordando que «lo principal que avemos de trabajar entre tanto que vivimos es conocernos a nosotros mismos», según el dicho socrático, expresión de la sabiduría. El «bien vivir» de Hernán Núñez le lleva a un realismo crítico y a un talante neoestoico, dos características de las formas literarias que se cultivan con éxito en el Siglo de Oro.

3. *Los poetas, la retórica y la elocuencia*

En la ordenación que establece para las letras de humanidad, aparecen en la cumbre los historiadores, porque «encomendaron a la inmortalidad de las letras los claros hechos de los passados» (fol. a II). El humanista de los *realia* se muestra coherente al justificar el puesto que le concede a la historia, ya que se ocupa de «hechos», algo que no admite las escapatorias de la imaginación, en el enfrentamiento del hombre consigo mismo. Por el contrario, refiriéndose a los poetas escribe:

> Los poetas auctores son para la vida humana muy dulces: e ay en ellos sentencias singulares. Pero como digo esto por otra parte affirmo que entre sus loables sentencias y dulçura de estilo ay cosas que empecen e traen ocultamente al hombre en error: las cuales el lector ha de passar con las orejas cerradas como ellos dizen que Ulixes hizo al canto de

> las serenas. De manera que el parecer de Eratósthenes el qual dezía que los poetas más traen delectación que provecho: aunque sea de algunos reprovado, en alguna manera se puede tollerar *(Ibídem)*.

Reconoce a la poesía el deleite y también sentencias singulares, que ayudan a ese «bien vivir», en el que resume la sabiduría. Pero también añade que junto a las enseñanzas y dulzura de estilo y precisamente bajo el ropaje de la belleza, se pueden encubrir riesgos que inducen a los hombres a error; siempre teniendo como oriente el *nosce te ipsum* socrático.

Aunque no comparte plenamente la opinión de Eratóstenes, autor que afirma el deleite de la poesía, pero que le niega el provecho, deja, al fín, esa llamada de precaución en la lectura de los poetas.

En su ejercicio docente, como en las obras que nos ha legado, Hernán Núñez ha dejado constancia de la utilidad que reconoce a los poetas. Recordaré aquí el testimonio elocuente que ofrece el epistolario de Ginés de Sepúlveda, en el que éste quiere librarse del reproche del Comendador por haber abandonado los estudios literarios:

> No vayas a pensar –le replica– ...que tengo completamente abandonados los poetas clásicos; todavía su lectura me sirve de distracción en medio de mis serios estudios (se refiere a la teología)... Nada me admira el que tú, acostumbrado a beber siempre en las fuentes puras y cristalinas del Monte Párnaso, desprecies y sientas asco por las aguas encharcadas «gandovenses» y «gersónicas»[2].

En esta carta vuelve a aparecer el concepto humanista de supremacía del *verbum* y de cómo es tarea de un difusor de la *humanitas* buscar la fidelidad de los textos, su pureza y su belleza. De aquí que los poetas jueguen un papel importante, como también la disciplina más afín, la poética.

Junto a los poetas Hernán Núñez, en esta disquisición sobre los saberes, coloca a la retórica, que es el «arte del bien hablar». También de ella opinará que aunque «sciencia loable» puede traer daño «si no está junta con sabiduría: e no cae en hombre prudente y que tenga esperiencia de las cosas humanas» *(Ibídem)*. Como es su costumbre apoya su juicio en la autoridad de los clásicos, aquí en la del antiguo poeta Nevio en su comedia *Ludo*, y como no podía ser menos a un humanista trae sobre todo la autoridad de Cicerón en el libro primero de su retórica:

> ...no sin causa dubda Tullio, príncipe de la eloquencia. si ha traydo daño o provecho en las repúblicas el arte del bien dezir; y en fin concluye que la eloquencia, si no está junta con la sabiduría suele muchas veces dañar e aprovechar nunca.

Finalmente nuestro humanista se refiere a las «sciencias que por la antigüedad, según escribe Aulo Gelio, se llaman mathemática. Y son la Geometría, Aritmética, Música, y Astrología»; en este grupo también sitúa a la Dialéctica y a la «natural philosophía». De todas ellas afirma su condición de ser útiles porque exigen observación y contribuyen a hacer «sutiles ingenios», pero les niega que tales conocimientos contribuyan al «bien vivir».

[2] G. SEPÚLVEDA, *Epistolario* (Salamanca, 1557), carta nº 47.

La disertación de Hernán Núñez sobre los saberes deja bien claro cuál es su opinión respecto al cultivo del espíritu, cuál es el sentido de la sabiduría, la supremacía que otorga a la dimensión moral en los *studia,* a la vez que el rango, también preminente, que concede a las disciplinas basadas en el *verbum.*

4. *De la importancia del género histórico*

A la hora de establecer las vinculaciones de los saberes con la *humanitas,* cifrada en el «bien vivir», reclamará el primer puesto para los historiadores:

> Sola la historia contiene en sí juntos todos los provechos que en las otras están esparcidos: e daño no ninguno. En ella ay delectación,eloquencia, sentencias singulares, provechosos consejos (fol. a II).

A continuación va a atribuir a la historia la función más alta que le otorgaba la concepción del individualismo renacentista y su devoción por los modelos:

> En la historia están los enxemplos para bien vivir... En ella está debuxada nuestra vida humana. E si lo principal que avemos de trabajar entre tanto que bivimos es conocernos a nosotros mismos esta sola haze que nos conozcamos (fol. a II).

En el recuerdo al *ubi sunt,* del párrafo siguiente, se expresa el hecho de que el Comendador emerja del ocaso de la edad media:

> La qual trayéndonos a la memoria las cosas agenas nos haze pensar en las nuestras: e viendo por ella tantas destruyciones de reynos e grandes repúblicas: e muertes de tantos emperadores e reyes nos enseña que ninguno de nosotros se debe ensobervecer, por muchos bienes temporales que possea: pues nadie puede de ellos tener certidumbre que durarán como hasta la tarde (Ibidem).

Sin embargo es en la autoridad de los clásicos, y en especial de Cicerón, en la que apoya sus juicios:

> E como singularmente dize Tulio en loor de la historia, en el segundo libro *De Oratore,* la historia es testigo de los tiempos: luz de la verdad: vida de la memoria: maestra de la vida e mensajera de la antigüedad *(Ibídem).*

La precisión con que ha vertido al romance el texto ciceroniano corre pareja con la fidelidad con que sus comentarios siguen las expresiones de Cicerón. Hernán Núñez ha comenzado afirmando el valor de los hechos pasados, narrados por la historia, –es testigo de los tiempos– para continuar subrayando la luz que proporciona para conocernos y para el bien vivir –luz de la verdad– y añadir lo mucho que tiene de maestra de la vida al ser mensajera de la antigüedad, aspectos estos últimos, en los que ha colocado su recuerdo del *ubi sunt.*

Precisamente en los acentos que pone al texto del autor clásico se hallan indicios de por dónde discurrirán ciertos caracteres de las formas renovadoras de la literatura áurea. Me refiero al subrayado de los *realia,* unido al gusto y expresividad de la lengua, como notas de ese realismo crítico que está en el fondo de nuestra picaresca.

La consideración total de la obra de nuestro humanista también lo corrobora[3]. Son otras notas de su talante que riman con el género, la actitud crítica, manifiestada en ocasiones incluso a través de la libertad del lenguaje, respecto al aprovechamiento del hombre y del bien vivir, lo que le llevó a reprobar, despreciar, o criticar muchas de las costumbres y modos de ser de su tiempo. La experiencia de las cosas humanas constituye para él un cauce de sabiduría existencial. El gusto de esta experiencia se revela en la afición a los refranes, a la que dedica los últimos años de su vida.

De todo ello se desprenden las relaciones estrechas entre la corriente crítica del humanismo y la picaresca, del humanismo y del realismo de los siglos XVI y XVII. Se trata de una literatura que satisface a la razón y que ayuda al bien vivir.

La dimensión filosófica-moral del humanismo adquiere categoría en Hernán Núñez, con la corrección del texto de las obras filosóficas de Séneca. Esta labor de crítica textual es la primera que imprime en Venecia en 1536. En este sentido hay que ver en Hernán Núñez un adelantado del neoestoicismo que arraiga en España años después y que tendrá en Quevedo en exponente eximio. Es significativo que uno de los manuscritos utilizados por el Brocense para corregir e imprimir el texto griego del *Manual de Epicteto* perteneciera a la biblioteca del Comendador. Y lo es también, en extremo, la alabanza que dirige a Hernán Núñez Iustus Lipsius, el maestro europeo de ese estoicismo cristiano tan alabado y seguido por los autores españoles del siglo XVII.

No ofrece duda que los estudios clásicos del humanismo español ilustran las letras clásicas de la lengua vulgar. Ahondar en sus vinculaciones y trabajar en su conocimiento –nuestros grandes fondos documentales esperan la atención de los estudiosos– es una tarea llena de claves de interpretación para las obras de los autores del Siglo de Oro.

[3] El hispanista A. RUMEAU lanzó la hipótesis de que fuera el Comendador el autor de *El Lazarillo de Tormes*. Para este tema –y otros puntos referentes a Hernán Núñez– ver mi *Hernán Núñez en la historia de los estudios clásicos* (Madrid, 1977), 128-129.

Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro

José Barroso Castro y Joaquín Sánchez de Bustos
Universidad de Salamanca

Si el criterio principal de transcripción para la edición de textos antiguos o clásicos debe asentarse en el respeto a la realidad grafemática, y por consiguiente, a la realidad fonética y fonológica que representa cada grafema, conviene marcar los límites de la modernización o ajuste sin dañar el valor representativo u otros valores de los grafemas. El problema principal de la *dispositio textus,* más concretamente, de la transcripción, consiste, entonces, en elaborar los criterios de fijación de manera que se sepa combinar adecuadamente *conservación* y *modernización.* Ambos procedimientos deben poner al alcance del lector un texto que, a pesar de algunas intervenciones modernizadoras, sea fiel traslado del primitivo; se adaptarán, pues, aquellos fenómenos que, ya modernizados, no rompan la integridad o pureza del texto. Esto último sería el objetivo de nuestro trabajo fudamentado en analizar la realidad grafemática del español clásico con el fin de conocer el valor y naturaleza de cada fenómeno y su tratamiento en el acto de la adaptación o transcripción de los mismos.

Partimos de las definiciones de *grafema* y *alógrafo,* operativas en la práctica, y aplicadas a la crítica textual por Luigi Rosiello[1] y, para textos castellanos, por Emma Scoles[2]. *Grafema* sería «una classe di caratteri scritti appartenenti a un alfabeto»[3]. *Alógrafo* sería «la representación concreta o una de las representaciones concretas del grafema [...]. Los caracteres formales del alógrafo dependen en gran parte de lo que le rodea, así en griego la «sigma» que corresponde a la S, tiene dos alógrafos que se encuentran en distribución complementaria»[4]. Más concretamente, por lo que concierne a la tarea ecdótica de la mo-

[1] L. Rosiello, «Grafematica, fonematica e critica testuale», *Lingua e Stile,* I (1966), 63-77.

[2] Emma Scoles, «Criterî ortografici nelle edizioni critiche di testi castigliani e teorie grafematiche», *Studi de Letteratura Spagnola,* Roma, 1966.

[3] L. Rosiello, *art. cit.,* 63 y 77.

[4] J. Dubois, *et alii, Diccionario de Lingüística.* Véase la definición de Rosiello (*ibid.,* 67 y 68) que sigue la estructuralista establecida por E. Pulgram en «Phoneme and Grapheme: a Parallel», *Word,* 7 (1951), 15-20.

dernización, conviene tener en cuenta los conceptos de *alógrafo denotativo* y *alógrafo connotativo,* siguiendo las indicaciones de la semiótica[5]:

> denotativi quelli allografi il cui elemento di variazione rispetto all'unità (il grafema) non aggiunge alcun valore attributivo di rilevanza culturale o stilistica al significato dell'unità stessa; mentre si definiscono connotativi quegli allografi il cui elemento di variazione rispetto all'unità (il grafema) aggiunge un qualche valore attributtivo di rilevanza culturale, stilistica, di gusto letterario, o di caratterizzazione regionale, al significato dell'unità stessa[6].

Alógrafos denotativos, ya en la práctica, no serían más que la representación objetiva de una realidad fonética sin alteraciones de carácter subjetivo, cultural, etc. Y *alógrafos connotativos* podrían ser, por ejemplo, los latinismos grafemáticos por gusto del autor –*stilistica*–, o producto de una época literaria –*culturale*–, los casos de *th / t* theatro / teatro, *ph / f* philophía / filosofía, *ch / c* charidad / caridad, tyranno, immortal, illustre, etc.; regionalismos estilizados (el habla sayaguesa o hablas meridionales que sirven para caracterizar a algunos personajes), barbarismos intencionados.

Siguiendo con el concepto de connotación, y siempre con el propósito de separar y posteriormente modernizar las variantes sin un valor grafemático considerable, parece difícil, en opinión de Emma Scoles, determinar la connotatividad del alógrafo y discernir una mera variante connotativa, arriba caracterizada, de una variante procedente de un claro hábito gráfico[7]; pero a veces la época, pensamos, la naturaleza concreta del texto (autógrafo, apógrafo, impreso, etc.) pueden facilitar esa distinción. De todas formas, ya en abstracto, delimitar el campo de la connotación, separando dentro de esta área la exclusivamente personal de la histórico-cultural, puede ayudar a clarificar su concepto y su implicaciones en la práctica. La primera se adscribiría a una elección personal, bien sea estilístico-literaria, bien sea por el resgistro o querencia culta de un individuo, o bien por una moda determinada –las grafías humanísticas–. La segunda, por contra, recoge todo lo que se refiere a elecciones involuntarias tales como la naturaleza conservadora de la ortografía[8], obediencia y arrastre del uso, sistematización y patrones de la imprenta, regionalismos grafemáticos arraigados, módulos administrativos y cortesanos, influjos latentes de sistemas ortográficos de otras lenguas, confusión gráfica surgida de la evolución fonética. En definitiva, tenemos, por un lado, *variantes exlusivamente denotativas* y, por otro,

[5] «A non-connotavie term is one which signifies a subject only, or an attribute only. A connotative term is one which denotes a subject, and implies an atribute», J. STUART MILL, *A System of Logic Ratiocinative and Inductive,* (London: Longmans, 1961), 19 y ss.

[6] L. ROSIELLO, *art. cit.,* 72; vid. también, EMMA SCOLES, *art. cit.,* 8.

[7] «La conservazione degli allografi connotativi sembra in linea di massima plausibile, anche se "la rilevanza culturale, stilistica, di gusto letterario o di caratterizzazione regionale", che determina la connotatività dell'allografo, non sia sufficientemente definita, né forse ben definibile (quali allografi non sono in qualche modo connotativi ?) *e resti difficile in alcuni casi stabilire se la variante grafica sia determinata da un mero abito scrittorio ormai cristallizzato, ovvero da una consapevole scelta stilistico-culturale»,* EMMA SCOLES, *art. cit.,* 8 y 9 (subrayado nuestro).

[8] Este carácter conservador puede observarse a lo largo y ancho del recorrido histórico de la ortografía castellana que realiza ANGEL ROSEMBLAT, «Las ideas ortográficas de Bello», en Andrés Bello, *Obras Completas,* V, Caracas, 1951, X-XLI. Sobre este aspecto: «La trasformazione storica del sistema fonematico non corrisponde a quella che si realizza in quello grafematico, che in genere è sottoposto a determinazioni esterne (culturali, stilistiche, di gusto, ecc.) operanti in senso conservativo», L. ROSIELLO, *Ibid.,* 66.

variantes connotativas de las cuales formarían parte las *variantes personales, subjetivas o voluntarias* bien distintas de las que llamaremos *involuntarias o culturales.* Bajo unas, las *voluntarias,* estaría todo lo anteriormente enmarcado en la connotación personal (estilo, cultismos y vulgarismos intencionados, etc.), y bajo las otras, las *involuntarias,* todas las connotaciones y elecciones involuntarias señaladas líneas arriba. Sin perder de vista que ambas llevan en esencia una función denotativa.

La tarea de la transcripción está dentro del programa editor, y es por eso que previamente cabe preguntarse en qué consiste la labor filológica de la edición de un texto antiguo. Para ello debemos distinguir varios tipos de edición. Si en la edición paleográfica no cabe sino sólo el calco fiel de la realidad grafemática (incluso gráfica, a veces)[9] y en la divulgativa la modernización entera, por contra, en la edición filológica o interpretativa (ya sea crítica, o de un solo testimonio) el trabajo consistiría en restablecer e interpretar un texto fiel a la lengua, al pensamiento y a la estética del autor y de la época. El esfuerzo de restablecimiento de un texto no consiste más que en poner al alcance un signo literario y lingüístico alejado del que posee el lector moderno. Por lo tanto, edición, siguiendo a Roncanglia[10], no es más que un esfuerzo en la interpretación de todos los niveles significativos del signo lingüístico-literario: semiológico, semántico, gramatical, fonético y grafemático. Forman parte de la fijación de un texto la división de palabras, acentuación, puntuación y tratamiento de las grafías, todo encaminado a esclarecer el significado que se expresa. En el tratamiento de las grafías deben aunarse modernización y conservación para lograr un ajuste ortográfico que permita, por un lado, respetar todo lo posible la realidad grafemática original y, por otro, desechar aquellas manifestaciones, las menos, desprovistas de particular relevancia y que poco añaden a la significación y entidad del texto. Ahora bien, ¿hasta dónde llega el grado de ajuste, bien sea en los casos de intervención modernizadora, o bien en los casos de conservación (por ejemplo, alógrafos connotativos y variantes involuntarias)?, ¿qué criterios ecdóticos deberemos aplicar?[11] El principal problema con el que se enfrenta un editor en los manuscritos e impresos es la diversidad gráfica con que viene representado cada fenómeno fonético dentro de un mismo texto: alternancias grafemáticas originarias (*u / v*) u oscilaciones surgidas por el cambio fonético del sonido que representan (*dize / diçe / dice / dise*), grafemas latinizantes y grafemas de carácter regional que conviven con los propios de la lengua, peculiaridades grafemáticas de un individuo (José Antonio Pascual analiza con detalle la escritura de Santa Teresa), apego a antiguos hábitos gráficos junto a los nuevos. La ortografía de la

[9] La edición paleográfica o diplomática, según A. STUSSI, «riproduce il testo in maniera accurata e fedele al suo aspetto esteriore, per quanto lo consente l'uso di moderni caratteri a stampa», Vid. «L'edizione», *Avviamento agli studi di filologia italiana,* (Bolonia: Il Mulino, 1983), 160.

[10] Las ediciones interpretativo-críticas «si limitano a fornire un documento [...], *sforzandosi per quanto possibile di ricondurre il testo alla sua forma genuina ed originaria*», todo esto presupone «evidentemente che l'editore abbia raggiunto una comprensione assoluta del senso intenzionato dall'autore e un sicuro riconoscimento dei suoi modi d'espressione; implica, insomma, un pieno e costante impegno interpretativo», AURELIO RONCAGLIA, «Edizioni interpretative e critiche», *Pincipî e applicazioni di critica testuale,* (Roma: Bulzoni, 1975), 81 y 83. Véase también, A. STUSSI, *Avviamento agli studi di filologia italiana,* (Bolonia: Il Mulino, 1983), 133-179.

[11] En este mismo Congreso el profesor José Antonio Pascual trata este polémico problema de la modernización, intentando delimitar su concepto y sus funciones, a su artículo remitimos al lector, dado que coincidimos sustancialmente.

época se caracteriza por este estado de vacilación que además tiene como reverso un sistema codificado, de mayor o menor efecto, que late detrás de los hechos gráficos: la naturaleza de cada texto determina el acercamiento o alejamiento de la norma subyacente. ¿Cuáles han sido los criterios establecidos ante esta dificultad de fijación? Hay dos respuestas más o menos diferenciadas; la primera consiste en la uniformación de las variantes y alternancias siguiendo criterios de correspondencia entre la grafía y la pronunciación[12] y dejando a un lado

> quelle particolarità *meramente grafiche* che, essendo legate ad abitudini scrittorie assai diverse dalle nostre, non abbiano una necessaria e diretta corrispondenza con la pronuncia in uso nel tempo (e nella patria d'origine) dell'autore e si possano perciò ritoccare senza che ne risultino alterati i suoni (né tanto meno le forme) originari[13]

Y la segunda, más cauta, consciente del valor individual de estas vacilaciones grafemáticas, además del valor fonético, descarta la uniformación o «livellamento» y, por el contrario, prefiere reducir al mínimo las intervenciones modernizadoras dado que «*i fatti grafici hanno uno spessore culturale, piccolo o grande che sia, forniscono informazioni che possono risultare preziose*»[14]. Las grafías, por lo tanto, tienen una importancia lingüístico-cultural ya que forman parte de un bloque mayor donde están integrados los rasgos de identidad de una lengua (grafemáticos, fonéticos, gramaticales, semánticos, léxicos, semiológicos, etc.), y, por otro, pueden mostrar hechos dialectales y de la lengua hablada[15].

Nos inclinamos, pues, por una transcripción con ligeras modernizaciones, así preservamos la pronunciación que representa cada grafema, la diversidad grafemática caracterizadora de la ortografía y la sustancia cultural e histórico-ortográfica que en embrión lleva cada uno[16]. Un error de método, pensamos, es esa uniformación que establece,

[12] «la resa grafica di un testo critico deve tendere a un tipo di livellamento grafico della scrittura que si avvicini il più possibile a un moderno sistema di trascrizione fonetica, oppure deve mantenere le ridondanze grafiche che separano e mantengono autonomo il sistema grafematico dal sistema fonematico? [...] Il primo caso [alógrafos denotativos] può consentire un livellamento ortografico del testo che tenda ad attuare il principio di un sistema grafematico inteso come metodo di trascrizione fonetica», L. ROSIELLO, *Ibidem,* 71 y 72.

[13] ARMANDO BALDUINO, «Fassi preparatorie e caratteristiche dell'edizione critica», *Manuale di filologia italiana,* (Florencia: Sansoni, 1983), 140. Se sigue el principio de transcripción barbiano: «dove non sempre la tradizione grafica corrisponde al suono, e i segni per un medesimo suono sono talora parecchi, onde nascono dubbi continui sul loro preciso valore, meglio è che l'editore [...] adotti un sistema di rapressentazione che consenta a tutti la pronta e sicura percezione del fenomeno fonetico e morfologico», Cf. M. BARBI, ed., Dante Alighieri, *La Vita nuova,* (Milán: U. Hoepli, 1907), CCLVII.

[14] ALFREDO STUSSI, «Premesse linguistiche. Grafia e fonetica», *Ibidem,* 56.

[15] En el ámbito español, *Cantar de Mío Cid* ed. de Menéndez Pidal, y en el clásico también existe un reconocimiento «del valore culturale, meritevole di essere riprodotto, di alcune forme gafiche lontane dalla realtà fonetica, qualche volta per la miglior conoscenza della fonetica storica regionale o subregionale», GIAMPAOLO TOGNETTI, *Criterî per la trascripzione di testi medievali latini e italiani,* Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, (Roma, 1982), 22; en el italiano, si se sigue el principio barbiano «vanno perdute alcune dintinzioni e opposizioni funzionali in altri tempi» porque además de lo cultural «la grafia rappresenta spesso per approssimazi fenomeni di pronuncia dialettale»; cf. G. FOLENA, «Filologia testuale e storia linguistica», *Studi e problemi di critica testuale,* 33.

[16] Con este método se puede pensar que estamos delante de una edición diplomática, pero no es así, porque «una edizione interpretativa illumina il testo mediante la divisione delle parole, l'indicazione delle maiuscole, l'introduzione de la punteggiatura, degli accenti e degli altri segni diacritici [...] attenendosi

siguiendo el principio fonetista de grafía-pronunciación, un sistema paralelo nivelador de fenómenos grafemáticos, redundantes a ojos de un moderno, pero relevantes (valores dialectales, estilísticos, culturales) en el período concreto en que aparecen. En definitiva, en lo que toca a la transcripción debe tenderse a la conservación de las manifestaciones, y con criterios filológicos, llevar la modenización allí donde no se agredan, en primer lugar, y por orden jerárquico, el valor representativo de los grafemas, y en segundo lugar, los valores llamados connotativo-personales[17] y, por último, en lo que se refiere a las variantes connotativo-involuntarias, habría que salvaguardar, en nuestra opinión, sólo aquellos valores de singular relevancia significativa[18], y examinar, para su posterior modernización, de un lado, los valores redundantes, pero de poca importancia cultural (problemas ya conocidos de u/v, y/i/j, r-/rr-, cons+r/ cons+rr, ss-/s-, ff-/f-, etc.) y, de otro, los fenómenos totalmente cristalizados, todos éstos serán tratados de forma individualizada.

Antes de fijar unos criterios de transcripción, la tarea del editor debe consistir en hacer un pormenorizado inventario de los fenómenos gráficos. De la misma forma que el editor desvela las claves literarias e histórico-literarias que existen detrás de la obra, esta labor, a su vez, debe llevar aparejada la de descripción y estudio de los hechos lingüísticos que se presentan[19]. Ambas se incluyen en ese esfuerzo interpretativo que debe caracterizar a una edición crítica. En el tratamiento de las grafías hay un aspecto que hasta hace poco no se ha tenido muy en cuenta, y es el aporte sistematizador de la imprenta que, además de contribuir de forma decisiva a la estabilidad de la ortografía (dentro del proceso de fijación de la lengua), recoge de forma estructurada ese poso cultural (por tradición gráfica, o por peculiaridad de una época determinada) de las grafías del cual hemos destacado ya su importancia. Impresor, escriba, escritor, todos, están inmersos en una misma corriente de asentamiento de la ortografía, con sus señas culturales propias.

Hay que considerar, antes de establecer unas propuestas de transcripción para textos antiguos, la evolución de los sonidos y de sus variedades grafemáticas, todo para detallar cómo es la relación grafías antiguas-sonidos en evolución constante o grafías nuevas para nuevos sonidos, y, a su vez, tener presente las teorías ortográficas y ortológicas de cada época que, aun no siendo suficientemente científicas y creíbles a pie juntillas, evidencian el estado de los distintos problemas grafemáticos.

Pasamos, entonces, a analizar paso a paso la realidad grafemática del español clásico y las dificultades de su transcripción.

per quanto possibile all'uso moderno. *Il che non significa minimamente rinunciare a riprodurre tali e quali i grafemi dell'originale*», A. CASTELLANI, «Problemi di lingua, di grafia, di interpunzione nell'allestimento dell'edizione critica», *La Critica del testo.* ATTI DEL CONVENGO DI LECCE (Roma: Salerno Editrice, 1985), 240 y 246.

[17] «l'editore, trovandosi di fronte ad allografi connotativi portatori di valori e sfumature culturali, stilistiche [...] sarà bene ch'egli non intervenga per non rischiare di togliere all'allografo i suoi attributi», L. ROSIELLO, *Ibidem,* 72.

[18] Conservar la cultura gráfica y sus «istituti sistematici ha dunque valore documentario e rappresenta un ragionevole tentativo di approssimarsi allo stato dell'originale», ALFREDO STUSSI, *op. cit.,* 167.

[19] En lo interpretativo-lingüístico edición ejemplar es la de D. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de Mío Cid (Gramática, Texto y Vocabulario),* (Madrid: Espasa, 1975).

I. SIBILANTES

1) *Hechos fonéticos*

Son *ç, c+e, i / z,* desde la Edad Media, dento-alveolares, africadas, sorda y sonora respectivamente, [s̑] y [z̑] hasta el siglo XV, donde se documentan casos de nuevas evoluciones. La fricatización se inició en el siglo XV, se generaliza en la segunda mitad del XVI, junto con la pérdida de la sonoridad en el último tercio[20], de suerte que en la primera mitad del XVII algunos conservan la oposición ç/z por medio del modo y/o el punto de art. y otros la igualan en un modo de articulación ciceante hasta llegar a la generalización de [θ] interdental, proceso que llegará a término, aproximadamente, en la mitad del XVII[21].

Los sonidos medievales prepalatales, fricativos, rehilados, sordo y sonoro respectivamente, [š] / [ž], cuyas grafías son *x / g+e,i, j, i* también sufren una evolución después del siglo XV. Ensordecimiento y cambio del punto de articulación tienen lugar de forma generalizada en el último tercio del siglo XVI y, tras una época de vacilación, a principios del XVII, entre un sonido más bien palatal y el sonido velar[22], hacia la mitad de este siglo se hace corriente la pronunciación velar.

De las ápico-alveolares sorda y sonora, *ss-, s-, -s / -s-* ya se documentan casos de ensordecimiento en el siglo XV, y desde Castilla en donde está mucho más difundido este cambio «hacia 1600, todo indica que la igualación se ha cumplido enteramente»[23].

En suma, respecto de la cronología, y siempre con miras a la transcripción de las sibilantes y también b/v,

> muy amplio es, en efecto, el período en que tiene lugar la generalización social del cambio, cuya culminación centra Lapesa [y A.Alonso] entre los años 1450 y 1620, y con mayor énfasis en la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del XVII[24].

Todos estos datos cronológicos son razones para conservar las grafías en la transcripción de textos hasta la primera mitad del XVII.

2) *Ideas ortográficas*

El licenciado Villalón en su *Gramática castellana* (1558) hace referencia a las confusiones entre *x/j* y piensa que:

> la *x,* en el castellano tiene la mesma pronunçiaçión en el vocablo que tiene *j* larga, que el latino llama consonante: porque poca differençia haze dezir *jarro* o *xarro, jornada* o *xornada.* Verdad es que algo mas aspera se pronunçia la *x,* que la *j* consonante. Y por esta

[20] Vid. AMADO ALONSO, *De la pronunciación...,* 317 y 318.

[21] Cf. RAFAEL LAPESA, *Historia de la lengua española,* (Madrid, 1985), 374 y JUAN ANTONIO FRAGO GARCÍA, «De los fonemas medievales /s, z/ al interdental fricativo /θ/ del español moderno», *Philologia Hispaniensa in Honorem Manuel Alvar,* II, (Madrid, Gredos), 215.

[22] Ya Frago atestigua la articulación velar en puntos de Andalucía, en 1479, vid. JUAN ANTONIO FRAGO GARCÍA, «El reajuste fonológico del español moderno en su preciso contexto histórico: sobre la evolución de /s,z/>/x/», *Serta philologica F. Lázaro Carreter,* I, (Madrid, Cátedra), 228 y 229.

[23] AMADO ALONSO, *op. cit.,* II, 26 y 29.

[24] J. A. FRAGO, «De los fonemas medievales...», 220.

> causa digo que se deve aconsejar el cuerdo escriptor con sus orejas para bien escrevir porque el sonido de la pronunçiaçion le enseña con que letra deva escrevir[25].

López de Velasco (1582) distingue *ç/z*, también *x/g+e, i, j, i*, todo ello lo hace en teoría porque a la vez que da noticias de casos de confusión, se ve, por el contrario, en la necesidad de dictar normas para distinguirlas, siempre apoyadas no tanto en la pronunciación cuanto en el criterio etimológico y casuístico. Mateo Alemán aunque admite la confusión de las grafías *ç/z* y no encuentra diferencia en la pronunciación de *x/ g+e, i, j, i*, no se ve forzado a dictar normas para su diferenciación. Para Correas (1627-1630) *ç, c+e, i / z* son ya grafías para un mismo sonido: «i es error imaxinar que tenemos mas de un sonido de ze en castellano», no obstante, prefiere mantener, en un primer momento, la distinción gráfica « en tanto que hazemos entera enmienda, i rreformazion del escrivir i letras», basada en un principio etimológico. Pero desconfía de este principio dado que «la dicha rregla es menguada en quanto solo perteneze a los que saben latin», y resuelve, en 1630, seguir su criterio principal de escribir como se pronuncia, con lo cual elige *z* como única grafía para *ç, c+e, i / z*, y *x* para *x / g+e, i, j, i*. A pesar de no existir dudas sobre la situación en este siglo, todavía hay autores, Sánchez Arbustante[26], que pretenden ver una diferencia en la pronunciación *ç/z*, pero a continuación se empeña en dictar normas etimologizantes y casuísticas para diferenciarlas gráficamente, o autores, que al lado de opiniones más renovadoras, pertenecen a tendencias conservadoras, como Miguel Sebastián (1619)[27], Nicolás Dávila (1631), etc.

Tras este repaso por las teorías de los ortógrafos de los Siglos de Oro podemos observar que para ç, c+e,i / z y para *x / g+e,i, j, i*, en general, prefieren conservar la diferenciación gráfica, y apoyarla, unos en la pronunciación vacilante, otros siguiendo criterios casuísticos, otros dando normas etimologizantes, y otros, en una posición intermedia, siguiendo todos estos criterios conjuntamente. Tratándose de textos de los siglos XV y primera mitad del XVI la distinción de las oposiciones grafemáticas de las sibilantes, salvo los escasos ejemplos de confusión, acarrea realmente una distinción fonológica, y es razón para conservar en la transcripción. A medida que entramos en la consolidación del proceso evolutivo de igualación fonética en [s], [θ] y [x] la igualación gráfica, por otro lado, más lenta, pasa antes por un estado de confusión en los dobletes, de tal forma que la unificación de los grafemas no se producirá hasta el XVIII. Por lo tanto, si nos topamos con textos de la segunda mitad del XVI y primera mitad del XVII nos encontraremos con distintas realidades grafemáticas: 1) estado de confusión grafemática en los dobletes (*açer, reçar, deçir/ azer, rezar, dezir; jarro /xarro, dixo /dijo*). 2) Estado de distinción grafemática que puede responder, o bien, a una diferenciación fonológica ya precaria pero existente, o bien, a un estado de la fusión ([θ], [x], [s]). Es decir, que en esa primera mitad del siglo XVII es difícil determinar si la diferenciación grafemática responde a una diferenciación fonológica, denotativa, o simplemente a la permanencia, de caracter con-

[25] *Gramatica castellana, Anveres, 1558*, (Madrid: C.S.I.C., 1971), 81, *apud* A. ESTEVE, *op. cit.*, 395.

[26] SÁNCHEZ ARBUSTANTE, *Escuela muda de gramática* (Orihuela, 1672).

[27] «Devese llevar cuydado en no confundir la *j* de la *x*, por lo mucho que en el son parecidas», *Ortographía y Orthología*, (Zaragoza: Juan de Larumbe, 1619).

notativo cultural e involuntario, de esquemas grafemáticos ya heredados para una realidad fonética nueva.

c+e, i ç+a,o,u / z
i,j+a,o,u g+e,i /x
s- -ss -s /-s-

para [θ], [x], [s].

En el caso de la transcripción de las sibilantes, pues, para esta época (finales del XVI y primera mitad del XVII), modernizar equivaldría al sacrificio de la posible distinción fonológica de los grafemas, y, además, a la omisión de aquellas respuestas grafemáticas de escribas e imprenta, cuya característica es la alternancia que convive con la regularización. Se impone, entonces, la conservación sea por la denotación misma, sea por la connotación personal o involuntaria. Ello implica que toda confusión de los dobletes ha de conservarse (p. ej.: *açer, deçir/ azer, dezir; jarro /xarro, dixo /dijo*), así como los casos de trueque entre todas las sibilantes[28], que estudiaron Amado Alonso y José A. Pascual (x / s: *vessiga /vexiga, seringa / xeringa, quessada / quixada;* s / g: *celogía / celosía, tisera / tijera, frisol / frijol, iglesia / eclegia / egleja / igreja;* s / ç, c+e, i: *suzio, surzir /çuzio, çurzir ceda sedaço / cedaço*), de confusión ç, c+e,i,z / ch (*zampar /champar rocha/roça çamarra chamarra*)[29], de confusión [x] ~ [h] (g,j/x) ~ (h) –hentil, hente, paharito[30]–, de peculiaridades regionales como el çeçeo, seseo de hoy, de vacilación al representar préstamos de otras lenguas (*sentinella* > çentinela, centinela, sentinela), de indecisión al representar un sonido, más bien fluctuante, condicionado por el entorno como es el implosivo *-z-* [31] (biscocho/bizcocho, bisma /bizma, lesna/lezna/ leçna, coz /coç). La uniformación de todas estas manifestaciones es un error metodológico[32]. Sin embargo, y de modo excepcional, modernizaremos sólo los subalógrafos *i / j,* a nuestro enten-

[28] Cf. José Antonio Pascual, «Notas sobre las confusiones medievales de las sibilantes», *Lingüística Española Actual,* X (1988), 125-131.

[29] Amado Alonso, *art. cit.,* 2, 9 y 10 y Rafael Lapesa, *op. cit.,* 369.

[30] «En la regiones donde se conservaba la [h] aspirada procedente de la /f-/ latina y de aspiradas árabes, la fricativa velar /x/ resultante de /z/ y /s/ se hizo también aspirada, confundiéndose con aquella. Los primeros testimonios de *h* por *g, j* parecen denunciar baja extracción social... [*hentil* (1519), *hermanía* (1547)]. A principios del siglo XVII el Buscón de Quevedo recibe el siguiente consejo sobre el habla del hampa sevillana: «Haga vucé cuando hablare de las *g, h,* y de las *h, g;* diga conmigo *gerida* ['herida'], *mogino* [mohíno], *jumo, pahería, mohar, habalí* y *harro* de vino [...] hacia 1600 Góngora, cordobés, usa *paharito* imitando el habla infantil; y a mediados del XVII el padre Juan del Villar registra el fenómeno como general en la pronunciación andaluza», Rafael Lapesa, *op. cit.,* 379 y 380.

[31] Documentos sevillanos de 1459, 1470 y 1462: *Guadaxoz-Guadaxoj-Guadaxos;* un siglo después en textos granadinos variantes del arabismo *cuex-quej-ques-quez-alquiz* 'seda', J. A. Frago, «De los fonemas medievales...», 6.

[32] Casos de ç+e,i, que rompen la norma, más o menos aceptada por todos de c+e,i / ç+a,o,u, deben mantenerse porque obedecen a un desconocimiento de la norma, o a un afán de sistematización en una grafía, por ejemplo, de copistas oficiales o impresores; de nuevo una variante de carácter involuntario. Ya en la época los ortógrafos se plantean la necesidad de dar una respuesta o una normalización a este problema: Nebrija propone ç+a,o,u, e, i y elimina c+e,i [s], africado sordo; Juan de Valdés (1535) propone la diferenciación ç +a,o,u / c+e,i (*Diálogo de la Lengua,* op. cit., 94 y 95); Mateo Alemán también hace esta diferenciación.

der, y al de algunos coetáneos (Nebrija)[33] redundantes, dentro del doblete *i,j +a,o,u / g+e,i,* que a su vez forma parte de la distinción *i, j+a,o,u, g+e,i / x.* Nos referimos a las variantes *i / j, iunio / junio , Iesus / Jesus, oios / ojos, foia / foja, iamas / jamas, meior / mejor, juezes / iuezes, iuntas / juntas, semeiante / semejante,* que modernizaremos en *j.*

II. LA H

1) *Hechos fonéticos*

Convendría, primero, hacer un recuento de la diversidad representativa de la *h:*[34] *1) h, Ø, f* < f- latina, facere > *fazer, hazer, azer. 2)* Alternancia de Ø /*h* < h muda latina (*habere): aver / haver, onor /honor. 3)* h diacrítica de *h*ue, *h*ie para indicar el carácter vocálico (llamado hoy semiconsonántico [*we, je*]) del primer elemento del diptongo en posición inicial de palabra (*hueuo, hueso*)[35]. *4)* h diacrítica de *leher, cahía* para indicar el hiato. *5) h* por ultracorrección *heres* 'eres', *ha* 'prep. a'.

Para la historia de la *h* y la *f* procedentes de *f* latina don Ramón Menéndez Pidal nos ofrece la siguiente cronología que tendremos en cuenta para la transcripción: «La F se conservó en la lengua escrita hasta finales del siglo XV [...], pero luego fue sustituida por la *h,* que era verdaderamente aspirada en los siglos XV y XVI»[36]. Al generalizarse la *h* como grafía de aspiración en el siglo XVI, la *f-* pierde su vigencia representativa, si bien, como señala Rafael Lapesa, «se toleraba todavía la *f* arcaizante de *fijo, fincar, fecho,* etc.; entre notarios y leguleyos se atestigua todavía a lo largo del siglo XVII»[37].

2) *Ideas ortográficas*

La presencia o ausencia del grafema *h* (*h,* Ø), claro ejemplo, una vez más, de toda la polémica sobre la «adecuación entre grafía y fonema en los ortógrafos del Siglo de Oro»[38] es una de las notas más significativas de la historia de la ortografía española se-

[33] «La *i* tiene dos officios: uno proprio, cuando usamos della como vocal, como en las primeras letras destas diciones: *ira, igual*; otro común con la *g,* por que usamos della como de consonantes, ponemos la siguiendose *a,o,u,* y ponemos la *g* si se siguen *e,i*;» *Gramática de la lengua castellana,* ed. cit., 130.

[34] Sobre los distintos tipos de *h* en la historia de la ortografía española, vid. ANGEL ROSENBLAT, «Las ideas ortográficas de Bello», Andrés Bello, *Obras Completas,* V, (Caracas, 1951), XV. Vid. ANTONIO SALVADOR PLANS, «El grafema *h* en los tratadistas del Siglo de Oro», *Anuario de Estudios Filológicos,* 5 (1982), 172 y 173.

[35] **ueuo* sin h podría pronunciarse, siguiendo los hábitos ortográficos de la época, se escribiría *vevo, y por confusión se pronunciaría [bebo] o [bevo].

[36] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Manual de gramática histórica española,* (Madrid: Espasa-Calpe, 16ª edición, 1980), 121, § 38.2. «Garcilaso y Fray Luis de León aspiran comúnmente la *h* en sus versos, pero Ercilla en 1578, lo mismo mide «donde más resistencia se hazía», que «en consejo de guerra, haciendo instancia», *Ibidem,* y después Quevedo y Calderón apenas tienen en cuenta la *h.*

[37] RAFAEL LAPESA, *op. cit.,* 368, § 91. Un ejemplo significativo respecto del cambio de grafía a sólo *h,* señala Menéndez Pidal, es que en «la edición la *Celestina,* Burgos 1499, predomina la *f-,* mientras en la de Sevilla, 1501, predomina la *h*», RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.,* 124, § 38.2.

[38] Vid. ANTONIO SALVADOR PLANS, «La adecuación entre grafía y fonema en los ortógrafos del Siglo de Oro», *Anuario de Estudios Filológicos,* 3 (1980), 215-227. Y del mismo: «El grafema *H* en los tratadistas del Siglo de Oro», *AEF,* 5 (1982), 167-178.

gún Salvador Plans. En el caso concreto del grafema *h* < f- latina, las opiniones de los ortógrafos hasta la primera mitad del XVII coinciden en que la *h* representa una aspiración; existe, pues, una relación grafía-fonema. Sabemos, por otra parte, que la aspiración se pierde paulatinamente hacia mediados de este siglo[39]. Más tarde esta *h* se convertirá en una mera grafía.

Para el tratamiento de la *h* etimologizante puramente ortográfica (*auía / hauía*) hay dos caminos: uno, el fonetista, que adopta el principio quintilianense de «escrivo como pronuncio», prescinde del empleo de *h:* Valdés, F. de Herrera, Mateo Alemán, Correas y otros, con la excepción de Nebrija que conserva *h* «sin causa»; y otro, el etimologizante: Enrique de Villena, Antonio de Nebrija, A. Vanegas, Bernabé Busto, Juan de la Cuesta, Pérez de Náxera, Jiménez Patón, Francisco de Robles. En cuanto a la *h* diacrítica delante de *ue ie*[40], casi todos coinciden en su conservación excepto Correas que prefiere *güe*. De la *h* diacrítica para los hiatos (*leher, veher*) tratan poco los ortógrafos, salvo Juan de Valdés[41] que la rechaza. Es, para terminar, la formulación de Juan de Valdés la más completa y representativa de la polémica de la época:

> Pónenla algunos en *hera, havía y han* y en otros desta calidad, pero esto hazen los que se precian de latinos; yo, que querría más serlo que preciarme dello, no pongo la *h* porque leyendo no la pronuncio. Hallaréis también una *h* entre dos *ees,* como en *leher, veher,* pero desto no curéis porque es vicio de los aragoneses, lo cual no permite de ninguna manera la lengua castellana. Y otros la quitan, digo la *h,* de donde stá bien, diziendo *ostigar, inojos, uérfano, uésped, ueste,* etc., por *hostigar, hinojos, huérfano, huésped, hueste,* [...] Ay otra cosa más que haziéndose enemigos de la *h* ninguna diferencia hazen entre *e,* quando es conjunción, y *he* quando es verbo, porque siempre la escriben sin *h,* en lo qual como os he dicho del *ha* yerran grandemente. Aún juegan más con la pobre *h,* poniendo algunas veces, como ya os he dicho, la *g* en su lugar, y assí dizen *güerta, güessa, güevo,* por *huerta, huessa, huevo,* etc. en los quales todos yo siempre dexo estar la *h*...[42].

Presentados estos datos, la transcripción propuesta estriba en conservar todas las manifestaciones de *h* anteriomente clasificadas. Mantendremos, para empezar la alternancia *f-/ h-/ Ø-* < f- latina tan característica de textos del siglo XV[43] y la de *h- / Ø* (harina / arina) en el XVI y XVII, por ser ambas principalmente variantes denotativas que representan las realidades fonéticas ya analizadas, u otras veces variantes connotativas: los casos de arcaísmos y de caracterización de f- a partir del XVI, la *h* de *harina* cuando no representa una aspiración, etc. Trátase, la alternancia *h / Ø* < *h* muda latina (*habilidad / abilidad, hauer / auer*), de un fenómeno de orden meramente gráfico, concerniente en esta

39 Cf. A. SALVADOR PLANS, «El grafema *H.*», cit., 178.

40 Muy clara es la descripción de Francisco de Robles: «otras vezes empero la h en romance sirve solamente para demostrar quando la *u* es vocal y consonante como diziendo *huerto, huevo, huesped, huebra, ahuelo, vihuela,* porque si la *h* no se antepusiera por ventura leyeras *verto, vevo, vesped,* por *u* consonante», *Reglas de Orthographía.*

41 «Hallaréis también una *h* entre dos *ees,* como en *leher, veher,* pero desto no curéis porque es vicio de los aragoneses, lo cual no permite de ninguna manera la lengua castellana», *Diálogo de la Lengua,* ed. J. Fco. Montesinos (Madrid: Clásicos Castellanos, 1969), 73 y 74.

42 JUAN DE VALDÉS, *Diálogo de la Lengua, ed. cit.,* 73-74.

43 Téngase en cuenta que la f- puede representar también una aspiración, o el caso contrario, sustitución de *f-* (+ue) por *h-, huego* [fol. 6r *Penitencia de amor*].

época a las variantes connotativas, ya personales, ya involuntarias que proceden de imposiciones regularizadoras de la imprenta, hábitos grafemáticos de profesionales, conservación del uso, etc; circunstancias éstas que han contribuido a fijar desde la segunda mitad del XVII hasta la actualidad, el uso etimologicista de la *h,* que se opone al supuesto fonetismo de la ortografía española. En los casos de *a, e* (del verbo *haber*) más participio y *a* verbo temporal (*veinte días a que no viene*) pensamos que no cabe confusión con otras partículas (*a* prep. y *e* conj.) porque el contexto ayuda; en todo caso basta con acentuar la palabra (*á, é*) para evitar ambigüedades y, sobre todo, para facilitar la lectura[44].

No se alterarán los casos de la *h* tanto si señala un corte silábico de época (*veher*), como si el hiato, conservado en la actualidad, viene representado por una *h* diacrítica inexistente en español moderno (*leher, traher, ohía, cahía, vehía).* Esta última es un exponente más, al lado de otro tipo de representaciones (acentos agudo, grave y circunflejo, *y*), de los recursos utilizados en la época para señalar la división silábica. A modo de ejemplo: en la *editio princeps* (1605) del *Quixote* conviven, por los ejemplos que hemos registrado, las distintas opciones de acento agudo, grave, circunflejo, *h* diacrítica, *y* para señalar el hiato (ejemplos de *caìa, caía, caîa, cahia, caya*)[45]. En cuanto a la *y* de *traya* la trataremos en el apartado dedicado a la redundancia *y/i,* que hemos decidido solucionar mediante la modernización. Como siempre nuestra recomendación es que debería informarse en el estudio introductorio de estas variedades representativas. Los casos de *güe* en vez de *h* diacrítica para el diptongo en posición inicial de palabra ni que decir tiene, por *güeuos,* que deben mantenerse.

Por último, también debemos conservar la *h* por ultracorrección, manifestación tan corriente de la escritura (*heres, hera* verbo, *hos* pron. pers., *ha* prep., *hordenar, herrar* < errare, *herror*). Un ejemplo claro de hipercorrección en la actualidad, *bacalado* y *Bilbado,* sirve para, comparativamente, entender el matiz connotativo que se origina.

III a. B / V

Cualquiera que sea la naturaleza articulatoria de *v,* discutida antes[46] y ahora[47], conservaremos la realidad grafemática del siglo XV y Siglos de Oro, por razones denotativas ya

[44] Esta fórmula es utilizada por algunos editores. Véase la edición de MARTÍN DE RIQUER, encomiable en la transcripción, del *Quixote* de Avellaneda: «Acentúo *á* y *é* cuando son formas verbales sin hache (o sea *ha* y *he*)», MARTÍN DE RIQUER, ed., Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha,* (Madrid, Espasa-Calpe), XCVIII.

[45] Ofrecemos en futuro trabajo un recuento realizado en el *Quixote,* informatizando la edición de R. M. FLORES y cotejándolo con las ediciones facsímiles de la *Hispanic Society* y la *RAE,* donde consignamos detalladamente las diferentes variantes.

[46] Dato interesante para los Siglos de Oro-XVII, son las opiniones de Mateo Alemán y Correas. Mateo Alemán distingue b / v (labiodental), pero hace referencia a las confusiones debido a la semejanza de los puntos de art. de los dos sonidos: «con que haze pecar a muchos que inadvertidamente la truecan, diziendo *bisitar, buestro, ballena, vueno, vizarro, verenjena, vezerro y vallesta,* i es una jara que sale della, contra en oido del que sabe», Mateo Alemán, *op. cit.,* 51 vto. Correas también distingue los sonidos y para problemas de confusión gráfica dice que hay que atender a la pronunciación: «i en estos dos verbos *bever, bivir* pronunciamos la primera *b* i la segunda *v,* i ansi las devemos escrivir como suenan, i los recibimos de nuestros pasados», *Arte de la lengua castellana,* Madrid, Anejo *RFE,* 74.

[47] «En época romance -V- era una labial (bilabial) que más tarde se confundió con la otra bilabial -b- romance < -p- lat., de tal forma que en *soberbia* < supervia, -v- y -b- se pronuncian igual», RAMÓN

que detrás de *B / V*, puede haber dos realidades diferenciadas; y por razones meramente grafemáticas, ya que la vacilación *B / V* ha sido una nota que caracteriza culturalmente a la ortografía antigua; en definitiva, connotación una vez más.

III b. U / V

1) *Hechos fonéticos*

Tanto para el sonido consonántico como para el vocálico se utilizan indistintamente los grafemas *u / v*, no obstante se puede comprobar en la observación de los hechos gráficos una sistematización en el uso de uno u otro grafema, que depende de la posición en la palabra, es decir, hay distribución de alógrafos que es la siguiente: a) Sonido vocálico: el alógrafo *v* para [u-] inicial de palabra (*vno, vsar, vuiessen*) y el alógrafo *u* en los demás casos (*mula, jumento, bujarrón*). b) Sonido consonántico: en posición inicial el alógrafo *v* (*verdad, vómito, vergajo*), y en posición interna (intervocálica o precedida de consonante) *u* (*cantaua, vuiera, auia, seruir, voluer, aluedrío, oluidar, desuariado, inuentar*). c) Mayúscula: para los dos sonidos siempre *V (DVQVE, VVLGO)*[48].

[-u-],[-v-] u	[u,v] (mayúscula)
[u-],[v-] v	V

A pesar de este código más o menos generalizado, desde las primeras manifestaciones escritas en castellano hasta el siglo XVIII, existirán confusiones grafemáticas en un intento por neutralizar las oposiciones y acercarse a una ortografía fonetista. Estos esquemas alográficos parten parcialmente de los latinos que usaban únicamente *u* para los dos sonidos (*uerum, unicus, seruitium, inuentio, peluis)*[49]; el italiano imita también parcialmente el sistema latino: *u* minúscula usada indistintamente para los dos sonidos, excepto

MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, 133, § 43.2. AMADO ALONSO, *op. cit.*, 60 y 61: siguiendo las opiniones del los ortógrafos dice que es labiodental fricativa hasta confudirse con la bilabial fricativa escrita *b* durante el último tercio del siglo XVI (a finales del XV ya aparecen los primeros casos de confusión) y la primera mitad del XVII, paralelamente al paso del sistema fonético medieval (ss/s, ç,c+e,i /z, g+e,i,j/x) al sistema fonético moderno; DÁMASO ALONSO: en el Norte es bilabial y en el Sur labiodental, y que la confusión con la bilabial escrita *b*, se produjo ya desde época medieval (*saver* en Berceo), Vid. «B-V en la península hispánica», *op. cit.*, I (Madrid: Gredos, 1972), 215-190.

[48] *DVQVE* (330v), *VVLPEJA, VVLGO* (77r, segunda paginación): *Covarrubias, Tesoro de la lengua castellana, o española. Madrid, Luis Sánchez, M.DC.XI,* The Hispanic Society of America, Nueva York, 1927. *IVVENTVD: Criticón,* portada de la edición príncipe, Zaragoza, Juan Nogués, 1551, B.N.M., R.34741.

[49] «La ortografía castellana es una prolongación directa de la latina. La primeras palabras en romance castellano las escribieron los que escribían en latín y es natural que trasladaran a las nuevas formas su viejos hábitos», ANGEL ROSENBLAT, *op. cit.*, X y XI; véase también STUSSI, *art. cit.*, 55.

en los casos de mayúscula donde se usa *V* para los dos sonidos *(uno, uedo, cura, diua, Vno, Vedo),* si bien, lo mismo que en español, hay una tendencia regularizadora que se consolida a finales del XVII[50].

2) *Ideas ortográficas*

Los ortógrafos (tanto fonetistas como etimologicistas), se inclinan por uniformar estos esquemas alográficos. Nebrija siguiendo el principio de «escrivo como pronuncio» prefiere *u* para la vocal, *v* para la consonante, porque ambas tienen su «officio proprio»[51]. Este principio de distinción es seguido posteriormente por Juan de Valdés, aunque acepta *v-* para la vocal inicial, pero «por ornamento»[52], por el anónimo de Lovaina (1559), Juan Sánchez (1586), Mateo Alemán(1609), Miguel Sebastián (aunque es latinizante distingue porque «sería quitar una muy grande confusión»)[53], Correas (1627) que, además, intentó que la imprenta fundiera una *u* mayúscula, Juan de Robles (1629), etimologicista también, y Casanova (1650).

La imprenta, por otra parte, contribuirá de modo definitivo tanto a la pervivencia de la distribución alográfica tácitamente aceptada por casi todos, como a la introducción y desarrollo de las innovaciones neutralizadoras. Ejemplos de pervivencia en los siglos XVI y XVII hay por doquier, por ello hemos preferido hacer un pequeño tanteo: en la edición de *Penitencia de amor* (1514)[54] de Pedro M. de Urrea observamos que se sigue, aunque con vacilaciones (hay casos de *-v-* con valor consonántico, *aver, tuvo, estuvo*), el primer sistema alográfico señalado arriba. También se sigue de forma casi sistemática en el manuscrito de El Escorial del *Libro áureo de Marco Aurelio* de Fray Antonio de Guevara, y en las tres primeras ediciones (1528 y 1529)[55], en la edición príncipe de *La Gala-*

[50] Vid. BRUNO MIGLIORINI, «Note sulla grafia italiana nel Rinascimento», *Saggi Linguistici,* (Florencia, 1957), 201 y 202. «La distinzione tra *u* e *v* che solo alla fine del Seicento, dopo molte vicende, entrerà nell'uso», *Storia della lingua italiana,* (Florencia: Sansoni, 1966), 269.

[51] «La *u,* como diximos de la *i,* tiene dos oficios: uno proprio, cuando suena por sí como vocal, assí como en las primeras letras destas diciones: *uno, uso*; otro prestado cuando hiere la vocal [...]: *valle, vengo*», A. QUILIS, ed., Antonio de Nebrija. *Gramática de la lengua castellana,* (Madrid: Centro Ramón Areces, 1989), 130. Existen vacilaciones que, de hecho, aparecen en una parte de su *Gramática* por ejemplo: *escriuir* porque GONZÁLEZ-LLUBERA observa que a partir de la página 22 hay regularidad casi absoluta en el empleo de *u* vocal y *v* consonante, ed., Nebrija, *Gramática,* (Oxford, 1926), LIII-LIV, *apud* A. ROSENBLAT, *op. cit.,* XXVIII, n 39.

[52] «Y porque usamos de dos maneras de ues, una de dos piernas [*u*] y otra casi redonda [*v*], avéis de saber que déstas yo no uso indiferentemente, antes tengo esta advertencia: que nunca pongo la *u* de dos piernas sino donde la *u* es vocal; en todas las otras partes casi siempre uso de la otra [se refiere a la *v*], y aun también a principio de parte, pero aquí *más por ornamento de la escritura que por otra necessidad ninguna»,* Juan de Valdés, *Diálogo de la Lengua,* ed. JUAN MANUEL LOPE BLANCH (Madrid: Castalia, 1984), 88 (subrayados nuestros).

[53] *Orthographía y Orthología,* Zaragoza, 1619.

[54] PEDRO MANUEL DE URREA, *Penitencia de amor,* Burgos, Fadrique de Basilea, 1514, *B. N. de Paris,* Res. Y2 856 en lier R.63.949: los datos sobre la *-u-* intervocálica en función consonántica muestran que su uso está generalizado, salvo en un reducido número de casos (sólo en *haber y tener*); también aparecen tres casos de *v* consonántica precedida de consonante líquida (*bolvays, bolved* y *conviene);* mientras que la *v* vocálica inicial es sistemática.

[55] *Libro aureo de Marco Aurelio,* Ms g. II. 14 REAL BIBL. ESCORIAL; *Libro aureo de Marco Aurelio,* Sevilla, Jacobo Cromberger,1528, B.N.M. R. 10874; *Libro aureo de Marco Aurelio,* Zaragoza, Jorge Coci, 1529, B.N.M., R. 28806; *Libro aureo de Marco Aurelio,* París, P. Vidoveo, 1529, B.N.M., R.4023.

tea, después de un cotejo textual[56] y del *Quixote* (1605)[57] encontramos que se cumple a rajatabla el esquema alográfico. Fernando de Herrera, para poner un ejemplo de neutralización de la redundancia, en su edición de las *Obras de Garcilaso de la Vega* decide adoptar un criterio ecdótico-ortográfico para *u/v,* y resuelve que sea *u* para la vocal (incluso a veces *U*[58], en vez *V* que usa para los encabezamientos «ELEGIA SEGVNDA») y *v* para la consonante. Alonso Víctor de Paredes en su *Institución y origen del arte de la imprenta* (*circa* 1680), además de imprimir de forma sistemática *v* para la consonante y *u* siguiendo el esquema tradicional, da las siguientes recomendaciones en capítulo dedicado a la ortografía:

> Vu La v tambiê tiene dos figuras, vna cerrada, y otra abierta, la primera para el principio de las palabras, y muchos (y yo con ellos) tambien para el principio de las syllabas, como viviendo, bolviendo; y si en esta palabra se pusiera la otra u, podian algunos leer boluyendo, y otras palabras deste genero: y por essa razon me parece siempre mejor vsar desta v para principio de palabra, y de syllaba: muchos, ò los mas, no la ponen à principio de syllaba, y ha estado siempre muy recibido assi: pero yo sigo la opinion diversa por ver que la siguieron muchos muy expertos. La otra u no deve ponerse sino siempre que sirviere solo de vocal[59].

Por las comprobaciones hechas y por las opiniones de ortógrafos e impresores se desprende que ya en la época existe un afán neutralizador de la redundancia, de ahí las continuas confusiones grafemáticas que van rompiendo la distribución de los alógrafos. Modernizar *u/v*[60] no afecta al plano denotativo, pero tampoco al connotativo por la irrelevancia de lo transmitido, sea el apego a un uso ortográfico redundante y ya cristalizado, sea el estado de vacilación, datos que nada más sirven para una reconstrucción ortográfica que bien pueden mostrarse en el estudio introductorio.

[56] Cotejo realizado por JOSÉ BARROSO CASTRO para la edición de JUAN B. AVALLE-ARCE, ed., Miguel de Cervantes, *La Galatea* (Madrid: Espasa-Calpe, Nuevos Clásicos Castellanos, 1987).

[57] Hemos hecho algunas calas en toda *editio princeps* de 1605 siguiendo la edición paleográfica de Flores que ofreceremos en futuro trabajo.

[58] Algunos casos de *U* que hemos encontrado son: «*U*no el rocio, i unos los colores», v. 7, p. 179; «*U*nas en punta suben», v. 19, p. 179. Se nota que Herrera ordenó un tipo especial para esta *U* ya que se distingue tipográficamente de las otras mayúsculas y además es cursiva. Cf. *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera,* ed. facsímil, A. GALLEGO MORELL (Madrid: C.S.I.C., Clásicos Hispánicos, 1973).

[59] JAIME MOLL, ed., Víctor Alonso de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* (ejemplar único), (Madrid: El Crotalón, 1984), 16. En el capítulo de ortografía (cap. III) el impresor advierte que sigue las doctrinas ortográfica «de Felipe Mey en el Thesaurus verborum, y de Guillelmo Foquel en su Ortographia Castellana». El primer ortógrafo es decididamente fonetista, vid. *Orthographia, instrucion para escrivir correctamente assi en latin, como en romance,* Barcelona, 1635, antes impreso en el *Thesaurus Verborum,* Bartolomé Bravo.

[60] Práctica en la que coinciden muchos editores: «La *u* y la *v*... podrán transcribirse conforme a su valor fonético», *Normas de transcripción y edición de textos y documentos,* (Madrid: C.S.I.C., Escuela de Estudios Medievales, 1944); «*u* e *i*: quando aparecerem com valor consonântico, serão transcritas, respectivamente, *v* e *j*», *Normas de transcriçao para textos medievais portugueses, Boletim de Filologia,* XXII (1973), Centro de Estudios Filológicos, Lisboa, 417; «si distigue tra *u* e *v*», G. TOGNETTI. *Criterî per la trascrizione di testi medievali latini e italiani,* cit., 15; también distinguen ALFREDO STUSSI. *op. cit.,* 156 y 164 y, para el catalán, GERMÁN COLÓN, de acuerdo con las normas de la colección «Els Nostres Clàssics» dice: «hem regularitzat l'ús de *v* i *u*», ed., *Furs de València* (Barcelona, 1970).

IV. Las íes

Respecto de la alternancia *y / i*, grafemas que representan indistintamente al fonema vocálico y al consonántico, los hechos gráficos son los siguientes.

1. y / i para diptongos (*quyen / quien, tengays / tengáys, soys / sois, respondyo / respondió*). *2. y / i* para la conjunción. *3. y / i* para la vocal: *assy/assí, yndios /indios, sy / si, ally / allí, dyvynales / divinales, casy /casi. 4. y / i* para consonante: *mayor /maior / major, ayer / aier, haya / haia, yo / io. 5.* a) Los casos de diptongo final de palabra cuyo segundo elemento termina en *y/i: oy / oi* 'hoy', *ay / ai* 'hay', *rey / rei* 'rey', *ley / lei* 'ley', *muy / mui, estoy / estoi, doy / doi,* etc. b) Los hiatos: *oy / oi* 'oí', *ay / ai* 'ahí', *rey / rei* 'reí', *ley / lei* 'leí'. *7. y / i* para cultismos grafemáticos (*tyranno / tirano, mysterio / misterio, sylaba /sílaba*).

En cuanto a las ideas ortográficas se puede observar que ya desde Juan Valdés existe un afán sistematizador (*i* para la vocal, *y* para la consonante):

> Siempre que la *y* es consonante, yo pongo la griega, como será en *mayor, reyes, leyes, ayuno, yunque, yerro.* Algunas vezes parece que esta *y* griega afea la escritura, como es en *respondyó, proveyó* y otros desta calidad, pero no yo no me curo de la fealdad, teniendo intento a ayudar la buena pronunciación [...]. Desta mesma *y* griega uso quando *ay* es verbo y quando es intengeción, y no quando es adverbio, porque stonces escrivimos *aí* [...]. También escrivimos *ya* y *yo,* porque la *y* es consonante. Quando es conjunción, ponemos *y* griega, diziendo *César y Pompeo,* etc. Impropiamente se pone en fin de algunos vocablos adonde es vocal, como *assy, casy, ally.* En todas las otras partes yo pongo la *i* pequeña sin faltar ninguna. MARCIO.– Y en los vocablos que tomáis del latín y del griego que tienen la *y* griega, como son *mysterio* y *sylaba,* ¿usáis la *y* griega? VALDÉS.– No. MARCIO.– ¿Por qué? VALDÉS.– Por no obligar al que no sabe latín ni griego a que scriva como el que lo sabe [...] Y si queréis ver lo que importa, considerad que *ley* con *y* griega es muy diferente sinificación de *leí* con *i* pequeña; lo mesmo veréis en *rey* o *reí*[61].

Nuevamente el criterio ortográfico de uniformación de redundancias seguido por Fernando de Herrera en las *Obras de Garcilaso* lo aplica al caso de *y/i,* distingue, entonces, *i*[62] para la vocal inclusive para la conjunción copulativa y los casos de *rei, mui, soi* e *y* para la consonante (*rayo, cayendo,* etc.); esto da idea del estado de redundacia y confusión que existía y complicaba la impresión de los textos. Mateo Alemán piensa que se debe utilizar *i* para la vocal, pero no aclara mucho sus argumentaciones; también Juan de Robles (1629) y Bravo Grajera (1634)[63].

No sabemos con exactitud el grado de confusión en cada editor y época, sólo podemos constatar que existe redundancia grafemática desde los siglos XV al XVII. En los cancioneros del XV y algunos de principios del XVI está extendida la moda del uso de *y* en función puramente vocálica y en diptongos (*assy, yndias, dyvynales, fryas, vyno, tynto, vynagron*), esta moda es razón para conservar estas representaciones, en este caso connotativas, pero sólo para los cancioneros. Lo normal desde el XVI, teniendo presente que cada escriba y cada editor tiene sus sistema particular, es el uso de *i* para la función

61 Juan de Valdés, *ed. cit.,* 63 y 64.

62 La *i* y la *j,* no llevan punto arriba por indicaciones de Herrera a su impresor Alonso de la Barrera.

63 *Apud* Angel Rosenblat, *op. cit.,* XXXIX, LIII y LIX.

puramente vocálica, aunque aparece *y* en posición inicial (*ygual, ynfierno, ysla, yva*) y también en diptongos (especialmente decrecientes: sufijos verbales *ays, -eys, -oys,* y palabras concretas como *veynte, seys).* A modo de ejemplo aproximativo mostramos datos recogidos en *Penitencia de amor* (1516)[64].

En el *Quixote (1605)* tenemos diferentes formas de representación[65]. La elección *i* o *y* para la consonante depende, entonces, del editor o escriba (*mayor /maior / major, ayer / aier, haya / haia, yo / io*), los criterios son arbitrarios, excepto el usos dialectales como, por ejemplo, el de la grafía *i* (*praia, aia*) tan común en la parte occidental de la península en la Edad Media y en el XV, que en la transcripción hay que respetar.

Salvo los cultismos, tratados más adelante, al igual que para *u/v* y con los mismos criterios (redundancia, entre otros), se impone también la modernización de *y/i.* Con esto se entiende *i* para la vocal, *y* para la consonante, *y* para la conjunción y para los casos de *rey, ley, grey, hoy, soy, hay*[66], e *i* para *reí, leí, oí.*

V. Cultismos grafemáticos

En cuanto a los cultismos grafemáticos: 1. *ph, th, ch, rh: philosophía, triumpho, thelogía, cathólico, charta, christiano, rhetórica, Rhodas.* 2. *-ff-, -pp-, -bb-, -cc-, -ll-, -tt-, -nn-: sufrir, differençia, offrecer, appellan, applicar, occulto, occuparse, occasión, illustre, mill, permittir, admittir, innocente, tyranno.* 3. *-ct-, -pt-, -nct-: fructas, tractaua, sancto, juncto, escripto, promptitud* (cultismos no generalizados en la lengua actual). 4. *ex- / es-, -x- / -s-: experiencia / esperiencia, exçellençia / escelencia, éxito / ésito* 5. *s- líquida: scripto, scriue, scena, spada, spiritu.* 6. *-ti-: corrección, lectio.* 7. *qu-: quanto, eloqüencia, qual, qualquiera.* 8. -y-: *hystoria, pyra, syllaba, pyropo* 9. *-mm-: communes, immortal, commodo, grammática.* 10. *h*

Los cultismos pueden obedecer a una voluntad de estilo o a una corriente literaria, o bien a la corriente latinizante[67] que se desarrolla en las lenguas romances en el siglo XV

64 Pedro Manuel de Urrea, *Penitencia de amor,* Burgos, Fadrique de Basilea, 1514, Bibliothèque Nationale de Paris, Res. Y2 856 en lier R.63.949:

a) *-ai-:* Sólo 1 caso de *-ai-* diptongo (mirais [f. 14v.]) frente al uso generalizado de *-ay-* (32 casos: retraydos, hablays, pensays). En *-ay-* hiato el uso de *y* es sistemático (caydo [f. 24r.], parayso [f. 37r.], atraydo [6r.], viscayno [f. 31v.]). b) *-ei-:* Uso sistemático de *-ey-* tanto diptongo como hiato. c) *-oi-:* como diptongo 1 caso de *-oi-* (estoi [f. 37v.]) frente a 50 casos de *-oy-;* como hiato *-oy-* es sistemático. d) *uy* es sistemático (diptongo e hiato).

65 I) *Dipt. ai: -ays* 99 casos / *-ais* 21 casos; *-eys* 192 / *-eis* 28. II) *Hiato ei / eì / eí /eî / ehi / ey:* ejemplos en *veia-* 4 casos; *veìa-,* 2 casos; *veía-,* 3; *veîa-,* 1; *vehia-,* 2; *veya-,* 12. En artículo posterior informaremos con más datos.

66 Problema particular ofrece la transcripción de *ay* adverbio de lugar (ahí) que mantendremos excepcionalmente su forma, añadiendo un acento sobre la *y* para evitar la confusión con su homófono y, algunas veces, homógrafo *ay* (hay). Este acento es meramente un signo ecdótico, no de la lengua. Pensamos que la utilización de este tipo de acentos para evitar interpretaciones erróneas debe ser escasa, ya que con el contexto el lector puede fácilmente evitarlas.

67 «el humanismo desarrolla la idea del origen latino del castellano, el portugués, el italiano y el francés», A. Rosenblat, XXI.

y que recibe un mayor empuje con la aparición de la imprenta[68] que en sus patrones ortográficos incluye el empleo de los cultismos. Deslindar si el cultismo es una variante personal o es un hábito culto regularizado, es difícil en algunos casos[69], todo dependerá del carácter de la obra, del autor, de la naturaleza del texto (autógrafo, apógrafo, impreso), de los criterios de cada impresor, etc. En cualquier caso el criterio transcriptor vuelve a ser el de la conservación dado el carácter connotativo (personal o involuntario) de estas variantes. La *q* de *qual, quanto, quatro, qualquiera, quando* es un problema aparte en la transcripción, dado que, aunque en su origen es un grafema culto, su uso se ha convertido, por su frecuente aparición, en un hábito ortográfico cristalizado, es decir, que ha perdido su significación connotativa. La modernización aquí es un criterio coherente[70] si se demuestra que en el texto está plenamente cristalizada, en caso contrario la conservaremos dado que hay textos que siguen la moda del cultismo sintáctico, semántico, semiológico y, por supuesto, gráfico, u otro tipo de modas o imposiciones.

VI. ALTERNANCIAS GRAFEMÁTICAS

En lo que atañe a las alternancias gráficas siguientes, ff- / f-, ss- / s-, rr-, Cons+rr / r-, cons+r, consideramos que se debe proceder a la modernización, por su naturaleza redundante, que no agrede para nada el valor denotativo, y que carece de un valor connotativo de importancia.

Capítulo aparte es el de cómo transcribir la vacilación *m/n* delante de bilabial oclusiva (*p,b*). Como ya señaló Amado Alonso detrás de la *n* de *canpo* y *anbos* en castellano antiguo y clásico no hay una nasalización de la vocal, ni mucho menos un sonido nasal alveolar sino que «la pronunciación de la nasal estaba importantemente condicionada por la naturaleza de la consonante siguiente [pero] el oído unifica en una sola *n* toda nasal final de sílaba, ya sea la *m* de *campo,* la *m* de *enfermo,* la *n* de *manda,* la *n* de *manso,* la *n* de *mancha* o la *n* de *manga*» [71]. Al igual para las alternancias gráficas, antes tratadas, las razones de modernización, aunque con criterios flexibles que dependen de la naturaleza del texto, son las mismas (la cristalización, etc).

Ha llegado la hora de unas conclusiones: el propósito de nuestro trabajo no ha sido más que elaborar «unos criterios y propuestas de transcripción», que pretenden ser solamente una guía y no un modelo o plantilla que se debe aplicar. Cada texto, cada obra, ca-

[68] «Frente a la divergencia de los usos, nunca consecuentes ni sistemáticos, la imprenta misma impondrá la necesidad de una regulación. Entonces es cuando empieza a hablarse de *ortografía.* Los primeros impresores conservan los hábitos ortográficos de mediados del siglo XV, con todas sus irregularidades e inconstancias, pero a medida que los textos impresos van cobrando importancia y destierran casi por completo la labor manuscrita, los impresores mismos se van a preocupar de la regulación ortográfica», ANGEL ROSENBLAT, *op. cit.,* XXI y XXII.

[69] Ya hemos señalado al inicio esta opinión de Emma Scoles.

[70] Modernizar *quanto, quando, etc.,* supone, por unidad de criterios, modernizar palabras de uso culto singularizado *(qüestor, eloqüencia, qüestión, quadriga, quantidad).*

[71] AMADO ALONSO, «Problemas de dialectología hispanoamericana. II. Nasales», *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana,* I (1930), 374-376.

da autor tienen sus características específicas; y es por ello que el editor, de la misma forma que debe conocer y desvelar el transfondo literario del texto, debería esmerarse en elaborar un estudio lingüístico introductorio para la mejor comprensión de la lengua y el estilo del autor, todo ello sea por el carácter interpretativo que define a una edición crítica. En cuanto a los criterios de transcripción, una descripción previa de los hechos grafemáticos permite al lector y al estudioso un conocimiento del estado evolutivo de los sonidos y las grafías que los representan. La transcripción, por tanto, debe ser coherente y cuidadosa. Pensamos que estos dos últimos aspectos han sido olvidados últimamente por la crítica textual española, no así la clásica, la francesa y la italiana, de mayor tradición. Bien es verdad que últimamente han aparecido artículos sobre los problemas de edición y transcripción de textos de los Siglos de Oro, sin ir más lejos en este foro el año pasado se planteó este problema como tema general de estudio. Sin embargo, sentimos no coincidir con algunos criterios expuestos: nos resistimos a desplazar las grafías, la puntuación y la acentuación, al decir de Luis Iglesias Feijoo y Greg[72], al ámbito de lo accidental. Ya hemos intentado comprobar su importancia. Todos los críticos en los últimos congresos coinciden en que, citando a Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, «en general sólo el límite de la fonética se opone justificadamente a la modernización»[73], el problema está en que la mayoría se inclina por la modernización y nadie analiza el estado grafemático en que se encuentra el texto. Error metodológico esto último porque se prescinde del carácter denotativo de los sonidos de la época y también del connotativo de las grafías, basta con oír la opinión de los lingüistas (nos remitimos nuevamente al artículo del profesor José Antonio Pascual con el que nos complace coincidir en esta conclusión) que saben de lo valioso que es para la historia de la lengua y la interpretación adecuada de un texto la conservación de las grafías antiguas que son relevantes. En la historia de la crítica se ha pasado de la transcripción paleográfica de primeros de siglo a la modernización total que parece ser la moda de ahora. Hay que buscar un camino justo[74], los grandes clásicos del Siglo de Oro, en este sentido, han sido descuidados (*Lazarillo, Buscón, Quixote, Góngora,* etc.).

72 Luis Iglesias Feijoo, «Modernización frente a "old spelling" en la edición de textos clásicos», *I Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, (Londres: Tamesis Book, 1990), 237-244. W. W. Greg, «The rationales of Copy-Text», *Studies in Bibliography*, III, 1950, 19-36.

73 «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», Universidad de Pamplona, 1990, 339-355.

74 Para textos medievales ya lo trazó Alberto Blecua en el *Manual de crítica textual* (Madrid, 1980), 180-140; sin embargo no coincidimos con sus criterios modernizadores para textos del XVI y XVII.

Del autor a los actores: El traslado de una comedia

Bernard P. E. Bentley
Universidad de St. Andrews (Escocia)

La Biblioteca Nacional de Madrid posee un insólito manuscrito de la comedia *Antes que todo es mi dama* de don Pedro Calderón de la Barca[1]. El manuscrito Ms16807, que no es hológrafo, procede de la colección de Osuna[2]. En su posterior encuadernación consta de 67 hojas en cuarto, ya gastadas por los bordes, sin paginación ni foliación. No se puede averiguar el número exacto de pliegos que tiene sin deshacer la encuadernación, pero a primera vista éstos no parecen myu regulares, sin embargo no le faltan hojas al texto. El papel muestra dos filigranas distintas que hasta el momento no se han podido identificar. La primera se compone de dos círculos, uno encima del otro, el superior lleva inscrito el monograma «AN» y el inferior una «b» [?]. La segunda filigrana representa un escudo con cruz, con una corona encima y a ambos lados, tenantes, unos pegasos nacientes con dos patas y un ala de tres picos[3]. La primera página fue reforzada con otra pegada

[1] No se sabe mucho de esta obra y, que yo sepa, todavía no existe una rigurosa edición crítica moderna de esa graciosa comedia de intriga cortesana. El texto se puede leer en las ediciones de JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca,* III (tomo XII de la *Biblioteca de Autores Españoles*), de ÁNGEL VALBUENA BRIONES, *Don Pedro Calderón de la Barca, Obras completas, tomo II (comedias)* (Madrid: Aguilar, 1956), reproducida con *La vida es sueño* en la colección El Libro Aguilar, nº 52 (Madrid: Aguilar, 1988), y también se puede manejar la edición facsímile de la *Octava parte* de VERA TASSIS preparada por Don W. CRUICKSHANK y JOHN E. VAREY, *Pedro Calderón de la Barca. Comedias,* tomo XVII (Farnborough: Gregg/Támesis, 1973).

[2] Queda citado como el nº 214 del *Catálogo de piezas del teatro manuscritas* de ANTONIO PAZ Y MELIÁ (Madrid: 1899), y es el nº 224 en la segunda edición, revisada y ampliada por JULIÁN PAZ (Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934). Figura en la *Bibliografía de la literatura hispánica,* de JOSÉ SIMÓN DÍAZ, tomo VII, nº 841. Me alentó el interés por este manuscrito la bien conocida generosidad de EDWARD M. WILSON, pero también quisiera agradecer aquí la beca que me otorgó la British Academy, la hospitalidad de la Fundación Pastor en la calle Serrano así como la lectura imprescindible de mi colega Manuela Gil-Toresano Berges.

[3] No se han identificado las filigranas pero la segunda (corona, escudo con cruz, pegasos) se parece mucho a la que NORMAN D. SHERGOLD y JOHN E. VAREY reproducen en su *Fuentes para la historia del*

al verso antes de que se encuadernase el manuscrito, y reza «La Gran Comedia de |Anteſ que todo eſ mi dama |De |Don Pº Calderón |Trasladose en Málaga por Gusto |de la Compª de Margtª Zuazo en |*20* de febº *de 1678* |Para On |Villay.» (Fig. 1)[4]. Esta fecha es posterior a la de la primera impresión conocida de la comedia en la *Parte Diez y Siete de comedias nuevas, y escogidas de los meiores ingenios de Europa en Madrid* y anterior a la *Octava Parte* de Vera Tassis[5]. La última página (fol. 67vº) lleva lo que parecen ser pruebas o ensayos de pluma (Fig. 2).

El manuscrito, que no está paginado ni foliado, presenta sin embargo una variedad de detalles interesantes aunque marginales. En el centro del margen superior de 103 páginas se encuentra una nota «J», hay siete páginas que llevan «H» y cuatro páginas que en vez de estos signos llevan una cruz «†», quedando veintidós páginas sin ningún encabezamiento. No hay un criterio que parezca determinar esta distribución y es muy probable que correspondan a la práctica de encabezar una obra, capítulo, jornada o página con una dedicación al Salvador «JHS». En el folio 58 rº se encuentra en la esquina superior derecha de un «1», y en el folio 62 rº un «2». En siete ocasiones se ha puesto una erre, «r», en el margen izquierdo del texto, pero otra vez no parece responder a ningún criterio comprobable. En dos ocasiones se encuentra un «1/2» en el margen izquierdo, pero en el segundo caso falta la segunda parte del verso del romance[6]. De puntuación no hay rasgo salvo unas escasas ocasiones que no corresponden, claro está, a la sintaxis de la frase sino más bien a lo que sería una pausa dramática o un silencio muy eficaz para la representación en el contexto inmediato. Los folios 45 vº y 46 rº (Fig. 4) muestran esta carencia

teatro en España. II. Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España (Londres: Támesis, 1985), 13, pero carece de los dos círculos inferiores con «GBR» y flor. Este escudo se parece a los del grupo 724-775 que se encuentra en el libro de EDWUARD HEAWOOD, *Watermarks, mainly of the 17th and 18th Centuries* (Hilversum: The Paper Publication Society, 1950), ed. E. J. LABARE. La corona se parece un poco al número 5073/4 que cita BRIQUET, *Les Filigranes,* II, 2ª ed. (Leipzig: Karl Heissemann, 1923), pero es mucho más sencilla. Las filigranas se encuentran en las hojas siguientes: la del escudo en 2, 6, 10, 16, 20, 22, 28, 30, 37, 38, 45, 47, 54, 60, y 62; y la del monograma: 5, 9, 13, 15, 19, 25, 27, 33, 34, 40, 42, 49, 50, 57, 59 y 65.

4 Se cita a Margerita Zuazo en SERGOLG y VAREY, *Fuentes... II. Genealogía,* 473, doc. II, 470, y *Fuentes para la historia del teatro en España, V. Teatros y Comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos* (Londres: Támesis, 1974), 174, doc- 2-469-7, y en la documentación de ROSITA SUBIRATS, «Contribution à l'établissement du repertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique* 79 (1977), 435, 436, 476. Pero son pistas que quedan bastante enredadas y se dejan mejor para otro estudio.

5 La *Parte Diez y Siete* (Madrid: Melchor Sánchez a costa de Juan de San Vicente, 1662), está citada por SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía... hispánica,* IV, 2ª corr. y aum. (Madrid: CSIC, 1972), nº 189 –que corresponde al nº 1215 del tomo VII (Madrid: CSIC, 1969). La *Octava Parte* (Madrid: Francisco Sanz, 1684) de VERA TASSIS está citada en el mismo tomo VII, nº 1002, y se puede consultar más facilmente en la facsímile de CRUICKSHANK y VAREY.

6 Siguen las ocasiones precisas: La jota «J»-I: 2 rº -4 vº, 5 vº -7 vº, 9 rº -13 rº, 15 rº, 17 rº y vº, 18 vº -20 rº, 21 vº; II: 22 vº -28 rº, 30 rº, 31 rº -43 vº, 45 rº y vº; III: 45 vº, 46 vº-47vº, 49 rº y vº, 50 vº-51rº, 52 rº-55 rº, 56 rº y vº, 57 vº-60 rº, 61 rº-64 vº, 55 vº. La hache «H»- I: 5 rº, 8 rº; II: 44 rº y vº; III: 48 rº, 50 rº, 51 vº. La cruz «†»- II: 29 rº y vº; III: 60 vº, 65 vº. En blanco- I: 8 vº, 13 vº-14 vº, 15 vº-16 vº, 18 rº, 20 vº-21 rº; II: 22 rº, 30 vº; III: 46 rº, 48 vº, 55 vº, 57 rº. La erre «r» ocurre en siete ocasiones, cinco de ellas cuando habla Lisardo: en los folios 9 vº, 17 vº (doña Clara), 25 vº (tres veces), 32 rº (don Antonio), y 51 rº. El uno sobre el dos «1/2» en los fol. 7 vº y 51 rº.

de puntuación. Sólo se citará, a título de ejemplo, las dos ocasiones encontradas en la tercera jornada:

fol. 58 v° h^do

Mientraſ llegan quisiera
hacerte Vna pregunta si esto fuera
Vn Sarao, Vn Combite, Vn Cumplimiento
Vn A Companamiento
senor en todo esto
daríasme tu lado
(III: 701-706; 569b)[7]

fol. 61 r° liſ....

el tiene de mí dos quejas
Vna que tomado aya
De Vn amigo el nombre y otra
que anoche me allo en Su Caſa
eſcondido, y yo pretendo
oy Satisfaçerle aen tramba∫
y por obligarle aquí
me eſCuche Con Mas templança
hasta el fin quiero empeçar...
(III: 843-851; 570b)

Las abreviaciones típicas son también escasas en este manuscrito, apenas unos cuantos «qu», pero sin embargo aparecen abrevaciones en la portada mencionada y siempre que se cita el nombre de un personaje delante de su discurso o intervención, tal y como se solía presentar en las sueltas.

Uno de los hechos que hace al manuscrito más insólito es que cuenta con un gran número de versos truncados que, además, no se encuentran al final de la obra ni son consecutivos. Por ejemplo, al llegar al folio 12 r° se nota que a las seis últimas líneas de la página, así como a las ocho primeras líneas de la página siguiente (fol. 12 v°), les faltan las palabras finales (I: 599-612; 552a/b, *Fig. 3*). En seguida se nota un espacio en blanco en la parte inferior del folio 13 v°. A continuación y hasta el final del cuadro (fol. 15 v°; I: 762; 553b) faltan también las últimas palabras de cuarenta y tres versos, pero no son versos seguidos. Veinticho de esos versos incompletos en le folio 14 r° son el mismo personaje (I: 683-704; 553a) y sólo se escribió la primera sílaba de cada verso, una debajo de la otra, como dejando el espacio libre para añadir las palabras ausentes. Así que de los 3.566 versos de la comedia según el texto fijado por Vera Tassis, consta que al manuscrito le faltan tres versos completos, pierde dos cartas y tiene 559 versos truncados. Es decir que un 15,7% del manuscrito está defectuoso. La mayoría de los versos incompletos se encuentra en la tercera jornada (en concreto-I^a: 65 versos; II^a: 58 versos; III^a: 436 versos).

[7] Para las comparaciones, las referencias entre paréntesis que siguen a las citas se refieren a la numeración de los versos según el texto fijado por Vera Tassis, y están seguidas por la página y columna de la edición de Hartzenbusch. No creo que sea preciso mencionar aquí las variantes que se dejan para una edición crítica que queda por hacer.

Los versos que faltan por completo según el texto de Vera Tassis se encuentran en la primera jornada (I: 752-754; 553b) pero en el folio 15 r° ni siquiera se notan a primera vista. Al investigar por qué el manuscrito está defectuoso, concluí una hipótesis que confirma y contribuye a nuestros conocimientos actuales de las representaciones de las comedias en el siglo diecisiete[8].

Fijándose en la caligrafía del manuscrito se comprueba que, aunque es trabajo de la misma mano en cursivas, se notan unos cambios bastante constantes en el trazado de las letras. Lo curioso es que estos cambios no se desarrollan progresivamente, a medida que se avanza en el manuscrito, y que la caligrafía no es uniforme en cada página, ni aún en el mismo reglón. Hay cambios que se registran en muchas páginas y hasta en un mismo verso. La primera variación evidente que se nota se debe a las plumas. Hay una pluma más bien gastada y usada que dejó huellas redondas y llenas. Hay otras letras escritas con una segunda pluma que parece apuntada correctamente y que formó unas letras de tamaño mediano como las que se ven en la primera página del manuscrito (Fig. 1). Una tercera pluma, más afilada, dejó letras muy finas y rasguñadas. Los folios 45 v° y 46 r° (fig. 4), por ejemplo, están escritos con la pluma más delgada salvo parte de unas cuantas líneas que presentan una muestra de la pluma mediana (fol. 45 v°, 11.11-15 y 17-29; y fol. 46 r°, 11.1-7 y 22-23). En el folio 46 r° las enmiendas en las lineas 8 y 9 (la «o» y la «a» de la palabra «cosa» corrigiendo «casa», la «o» y la «y» cubriendo «esta» para que se lea «oy», y la corrección de «negada» por «negado») pudieron ser escritas por la primera pluma, más gastada, aunque es más problable como se verá abajo que fue con la segunda pluma mediana. En las líneas 4 y 7 las palabras «tado» y «su [suscrito] pensara», tachadas y sustituidas por «tanto» y «supiere», parecen escritas con la primera pluma. Evidentemente, por razones que se ven a primera vista y por otras que se mencionarán a continuación, no es posible que se trate de la misma pluma que se tallaba de vez en cuando a medida que se pudiera copiar el texto al desarrollarse la comedia: esto hubiera dejado menos cambios, más evidentes y más fáciles de registrar, y todos en una progresión que siguiese una escritura continua del texto.

Otra variación que se puede apreciar al consultar el manuscrito pero imposible de comprobar en las reproducciones, es el cambio de tintas. Éste también ocurre fuera de la secuencia cronológica que se supondría al escribir la comedia de un tirón y al volver la pluma al tintero, como lo haría un copista profesional. Hay una tinta que ha desteñido mucho con el tiempo, otra que permanece muy negra y una tercera que apenas se destiñó. Estas tres variaciones se deben probablemente a distintas mazclas de polvo y agua en el tintero, pero ni se corresponden con los cambios mencionados de la pluma ni siguen una lectura lógica y seguida de las palabras. Por ejemplo en el folio 45 v° (Fig. 4) se puede ver que en las líneas 1-10 escritas con la misma pluma, las primeras letras, que pueden ser una palabra completa como 1.2 «Don», 1.3 «que», 1.4 «de», o una sílaba en 1.5

[8] Aunque se mencionan los ensayos que preceden a las representaciones, son muy escasos los detalles que se pueden colegir, por ejemplo, de los estudios de HUGO A. RENNERT, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega* (New York: Hispanic Society of America, 1929), o de JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona: Antoni Bosch, 1978). La presente contribución cabría muy bien en una referencia como nota a pie de la página 217 del libro de NORMAN D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval Time until the end of the Seventeenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1967).

«her», o una palabra de más de una sílaba como 1.1 «Señor» o 1.11 «Salgamos», dos palabras en 1.6 «Su Vida», y en 1.6 todo el hemistiquio «que es esto», están todas escritas con la tinta que sólo se destiñó un poco. Sin embargo, todos estos versos (11.1-10) se terminan de escribir con la tinta más oscura. Los versos siguientes (11.11-20 y la linea 18 que quedó insertada posteriormente según los espacios en blanco de la página) se acaban con la tinta que se ha desteñido más. Puesto que no fue posible un análisis químico de las tintas, se apuntan por el momento estas observaciones sin buscar más detalles.

También se puede analizar el dibujo y tamaño de las letras en sí, si es preciso o descuidado, y el espacio tanto entre las líneas como entre las palabras. Tampoco encajan estas variaciones con las otras ya mencionadas arriba y se manifiestan independientes de aquellas. Sin embargo son más fáciles de explicar al tratarse probablemente de un cambio de velocidad o de cansancio por parte de la mano que iba escribiendo el texto, lo cual ocurre más frecuentemente en la tercera jornada como es de suponer. Estas características proporcionan otros detalles importantes que se habrán de tener en cuenta.

Sin embargo, todas estas variaciones no tienen nada que ver con la caligrafía que por lo general es bastante fácil de leer y demuestra ser de la misma mano en cursivas. Hay rasgos muy distintivos que son consistentes como la mayúsculas y las ligaduras, los tipos de «j» «p» y «q» «u/v/V», los puntos sobre las íes y los acentos cuando éstos se incluyen. De todo eso hay unas muestras bastantes típicas en las figuras reproducidas[9].

Con los apuntes presentados se puede empezar a desenmarañar y tratar de explicar el cómo y el por qué del manuscrito defectuoso. Desde luego las variaciones mencionadas despistarían si uno se empeñase en una lectura ininterrumpida del manuscrito, de verso en verso, pero ya hay suficiente evidencia para asegurar que alguien empezó por leer la comedia en voz alta. En esta lectura se escribió la primera sílaba de cada verso, a veces un poco más de sílaba, así como el nombre del personaje que tenía que declamar el verso en las tablas. Así por ejemplo en le folio 46 r° (III: 4-14; 565a; Fig. 4) es evidente que en este primer momento se escribió:

	de	(1.1)
	salios	
	y mir	
	sin a	
	que aqui	(1.5)
h^{do}	Juro adiós	
	Vn hora mas si ^{su}pensara	
	medrar con ser	
	negada a	
	por que que...	(1.10)

Esta prueba es aún más clara en las páginas donde sólo se escribió el principio de cada verso, en una columna a la izquierda de la página todavía esperando que alguien los

[9] Aquí quiero agradecer cordial y formalmente a Mía Rodríguez Salgado, historiadora que conoce bastante en materia de caligrafía de esta época, su ayuda y confirmación, hasta donde sea posible, de los asertos mencionados.

completase. Ya se mencionó el folio 14 r° (I: 683-704; 553a) donde se encuentran veintiocho versos seguidos con sólo las primeras sílabas de las palabras escritas unas debajo de las otras. Fue también durante esta primera lectura cuando se encabezaron las páginas con la jota, hache o cruz. La tinta y rasgos de pluma de estos encabezamientos suelen ser los mismos que los de las primeras sílabas o palabras de los versos. Esto se comprueba claramente en el folio 4 r° donde al completar el primer verso de la página en una lectura posterior, puesto que la primera sílaba quedaba demasiado alta, la jota aparece en medio del primer verso «por maior *nos* J *dimos quenta* (subrayando lo escrito en la segunda lectura). Se puede observar de paso en la parte inferior del folio 3 v° que en la primera lectura, en vez de trasladar las primeras sílabas de cada verso en la columna a la izquierda de la página, parece que se trató de escribir las últimas sílabas de los versos en romance a la derecha de la página. Pero este caso, que no es posible afirmar con toda certeza, sería un caso aislado porque no es tan fácil completar el verso empezando por el principio de la linea, y se prefirió por lo general apuntar en esta primera lectura las primeras sílabas de los versos. Desde luego no se leyó el texto tan despacio como para poder escribir todo el verso de un tirón, aunque es claro que en este primer momento se registraron las escasas acotaciones que lleva el manuscrito, sin incluir nunca indicio de los apartes. Se hicieron también unas pausas suficientemente largas entre las jornadas para permitir el dibujo de las mayúsculas y subrayar el encabezamiento de la nueva jornada (fol. 22 r°) «[raya] | Iornada Segunda |[raya] |Salen Mendoza y h^{do} Con Vna luz |[raya]» y (fol. 45 v°, Fig. 4) «[raya] |Tercera Iornada |[raya] |Salen Felis y Lisardo con las espadaſ en |la mano, y Mendoza y h^{do} tur bad [¿o?] s |[raya]».

Las alteraciones mencionadas indican una segunda lectura cuando después de unas cuantas páginas dictadas, apuntando el principio de cada verso en una columna al margen izquierda de la página, se volvió a repetir lo leído para completar el verso dictado. Esta segunda redacción debió de ser más lenta porque había más palabras que escribir. Esto es lo que se puede deducir de la secuencia discontinúa de las tintas y de los marcados cambios de pluma. Esta segunda redacción no se empezó al acabar la comedia, ni al final de una jornada o de un cuadro cuando se llegaba a una mutación, ni siquiera a la «francesa» cuando un personaje sale o entra, sino que acontece en trozos más irregulares y menos previsibles como se nota en los folios 10 v°, 30 v°, 49 v° que son casos certeros, aunque hubo otros que no se pueden precisar con tanta confianza. Con esta segunda lectura se trataba de trasladar el verso entero. En el folio 45 v° (II: 1245; 565a; Fig. 4), se puede ver otra muestra de este proceso de dictado con varias lecturas. Si es que se tenía el mismo texto que el de Vera Tassis, aunque éste todavía no había preparado su *Octava parte,* en la primera lectura se leyó «*Dentro Clara.* |*Clara* Señor |Don Iñigo, acudid preſto, |[q̃] dàn la muerte à mi hermano.» y se escribió «d. C. Senor |Don |que». Durante la lectura se añadió una tilde a la ene de «Señor» y a continuación el «don Ynigo». Por supuesto al oír el verso siguiente se cuenta que el «Señor» era métricamente la rima asonante del romance en «É-O» y el final del verso esticomítico anterior, así que se tachó el «don Ynigo» de la primera línea para añadir en la segunda línea «Ynigo acudid presto».

También hay evidencia de una tercera lectura para asegurarse de que no quedaban errores en el texto que se escribía. La evidencia de esta tercera lectura se manifiesta más claramente cuando lo escrito durante la segunda lectura queda tachado y corregido en el

manuscrito. En estos momentos se nota que la tinta y los rasgos de las plumas son distintos de los utilizados en la segunda redacción. Por ejemplo en el folio 46 r° (Fig. 4), en la cuarta línea y ya en parte comentado, «tado» está tachado y corregido en «tanto» con tinta y pluma distinta, en la línea 5 «don felix» parece añadido en le momento de esta tercera lectura, dos lineas más abajo se observa un «su» suscrito que predecería a «pensara», ambas palabras están tachadas y seguidas con la enmienda «supiese», la cual concuerda con el texto de Vera Tassis. Las correcciones de las líneas 8 y 9 parecen hechas por la pluma y tinta de la segunda lectura, tal como se sugirió arriba. Parece también que las líneas 22 y 23 del folio 46 v° se acabaron en el momento de la tercera lectura.

El manuscrito presenta otras idiosincrasias que merecen mencionarse porque se puede atribuir a descuidos, o más bien a algún mal oído, y confirman por lo tanto que se trató de dictado y no de copia. Por ejemplo al examinar el manuscrito por primera vez y con cuidado parecía, cotejando las variantes con el texto fijado por Vera Tassis, que faltaban siete versos, en los folios 14 v°, 15 r°, 59v° y 60v°. En el primer caso (fol. 14 v°) durante la primera lectura se omitieron las primeras sílabas de un verso en redondillas (I: 721; 553a) sin dejar espacio en blanco, peor luego en el momento de la tercera lectura, según los rasgos de las tintas y de las plumas, se añadió al final del veros (I: 720 según Vera Tassis) y el principio del verso siguiente (I: 721) como parte del verso anterior «[1ª lectura:] baia [2ª lectura:] si a de ir [3ª lectura:] abuscarle luego». Así que el verso I: 721 está incluido pero incompleto. En el segundo caso cuando habla la dama a su criada (fol. 15 r°; I: 752-754; 553b) no parecían que faltaran versos según el sentido lógico de la frase y porque tampoco se dejó espacio para llenarlo en una lectura posterior, pero se perdían las rimas de las redondillas de la dama. La réplica de la criada «Bolando boi» («lo» en la primera lectura en la columna a la izquierda de la página, corregido y añadido en la segunda lectura) se parea con el verso siguiente «[1ª lectura:] que [2ª lectura] para mentiras oi», o sea que se trata de un versso esticomitico y completa el verso anterior de la primera dama. Éste es el único lugar de la comedia donde de hecho faltan versos completos. Los otros dos casos (fol. 59 v°; III: 769; 570a; y fol. 60 v°; III: 817; 570a) presentan un mismo error de oído pero no se trata de omisiones. Como ejemplo se ofrece el segundo de éstos puesto que ya se ha citado el fol. 60 v°. Como se comentará en seguida, los versos del barba suelen estar truncados, y en vez de escribir en la primera lectura las primeras sílabas del verso (III: 817 según Vera Tassis) se escribieron las últimas del verso anterior «Nada |por |de hacer», donde Vera Tassis tiene «Nada |por mi honor dexar de hazer | quiero, dezid» (III: 816). Pero a continuación contesta el galán «Pues [2ª lectura:] la Causa», lo que completa la rima asonante en «Á-A». Otra vez no falta verso sino que se trata de un pequeño tropiezo en el dictado del verso esticomitico que aquí se completa. Esta clase de errores y de enmiendas así como otros detalles curiosos y difíciles de explicar de otra manera suelen ocurrir con los versos esticomiticos. Sin embargo hay otros claros ejemplos que reflejan un error de oído, mejor explicado por un dictado que por un copiar apresurado de algún manuscrito. Por ejemplo en el folio 44 v° (II: 1197; 564b) dice el barba «que no puede» en vez de, según Vera Tassis, «no pudo», ocho líneas más abajo contesta el galán «disimular en la ofensa» en vez de «diſimulàran la ofenſa» (II: 1205; 564b) y «fue el turbarme» por «fue turbarme».

Los distintos tipos de tinta y rasgos de pluma, así como las enmiendas o correcciones, han justificado suficientemente las tres lecturas. Sin embargo lo más importante es expli-

car por qué el texto no está completo, y ver si este hecho responde a algún criterio o si es absolutamente arbitrario. Pero antes de proseguir conviene, a manera de pausa, identificar los personajes que hablan en la comedia para facilitar la comprensión de lo que sigue. Intervienen tres galanes, don Félix de Toledo, Lisardo y don Antonio, hermano de la primera dama doña Clara. Hay dos graciosos, Mendoza y Hernando, lacayos respectivos de los galanes principales don Félix y Lisardo. Estos dos caballeros cortejan cada uno a su dama, Laura y doña Clara, cada una servida respectivamente por las criadas Beatriz y Leonor. Intervienen también un barba, don Iñigo, padre de Laura y contrapeso para don Antonio, y unos papeles menores y de participantes. En apuntar esta lista de representantes se puede fácilmente imaginar la trama y el conflicto dramático que se desarrollará pero no los pormenores de los enredos.

El texto no está completo y como se dijo falta un 15,7% del manuscrito si se compara con el texto de Vera Tassis. Aunque la mayoría de los versos defectuosos se encuentra en la tercera jornada, se reparten en las tres jornadas y no están seguidos. Sin contar los tres versos que faltan por completo en la primera jornada (fol. 15 r°; I: 752-754; 553b), hay 44 páginas donde se encuentra un total de 559 versos truncados. En cuatro de estas páginas, todas en la tercera jornada, no hay ni siquiera un verso completo, sólo está escrito el principio de los versos. Pero también hay siete páginas donde sólo falta un hemistiquio (o menos de uno) en toda la página, o sea dos páginas en la segunda y cinco en la tercera jornada[10]. Como queda dicho esto ocurre por primera vez en el folio 12 r°. Aquí en las seis últimas líneas de la página, así como en las ocho primeras de la página siguiente (fol. 12 v°, Fig. 3), faltan todos los segundos hemistiquios de un soneto de doña Laura cuando comenta sus sentimientos amorosos a su criada Beatriz (I: 599-612; 552 a/b). En la primera lectura se escribió la primera o dos primeras palabras del verso, y el primer hemistiquio fue acabado en el momento de la segunda lectura. En la página siguiente (fol. 13 v°; I: 673; 552c-553a) se encuentra el espacio en blanco en la parte inferior de la página. Este espacio vacío estaría destinado a una carta que don Íñigo lee en este momento y sólo están escritas la acotación «lee» y las dos primeras palabras «la Confiança» y, después del espacio necesario por si se quería añadir el texto de la carta, la firma de «Don Diego de Toledo». En seguida se continúa con la transcripción de los versos de don Íñigo pero cuatro de los versos están defectuosos (se subraya los de la segunda lectura):

fol. 13 v°
por dios
mi *desengano y que este*
a *qui don felis bere*
de [se corrige la e en] *onde dice el sobre e*crito
a don felis detoledo mi hijo
en la calle
sa

[10] Las cuatro páginas donde sólo está apuntado el principio de los versos son III: 49 vo, 52 ro-53 ro.

Las 40 páginas donde hay uno o más versos incompletos son las siguientes-I: 12 r° y v°, 13 v°-14 v°, 19 r°; II: 26 v°-28 v°, 36 v°-38 r°; III: 48 r°-49 r°, 50 v°, 53 v°-62 r°, 64 v°-65 r°, 66 r° y v°.

En las siguientes páginas no faltan más de tres sílabas o dos palabras en toda la página-II: 38 v°, 43 v°; III: 45v°, 51 r°, 62 v°, 64 r°, 65 v°.

fol. 14 r° bien *se la posada quee*ſ
frente de donde Vivía

Los tres versos siguientes, redactados en dos lecturas, están completos y son de la dama, Laura. Sigue don Íñigo con veintidós sílabas una debajo de la otra al margen izquierdo de la página para dejar el espacio libre para las palabras que faltan. Los nueve versos al pie del folio 14 r°, repartidos entre Laura y don Íñigo y escritos en las dos primeras lecturas, también están incompletos. Desde la lectura de la carta (fol. 13v°; I: 673; 552c) hasta el final del cuadro (fol. 15 r°; I: 762; 553b) se encuentran 43 versos defectuosos pero no seguidos, y faltan también los tres versos enteros (fol. 15 r°; I: 752-754; 553b). Desde aquí los versos que siguen están completos hasta el folio 19 r° cuando don Íñigo vuelve a salir a las tablas: sólo tiene tres versos que declamar y los tres están truncados (I: 994-996; 555a). A la primera jornada no le faltan más versos. Eso servirá de ejemplo detallado. En concreto durante la comedia la presencia de don Íñigo en las tablas se extiende a 42 páginas del manuscrito con 542 versos que declamar, y 78 de éstos son esticomíticos, pero de ellos no tiene más que 212 versos que están copiados por completo. Sus versos están incompletos en 31 páginas, y se suman a 330 versos, o sea que el 65,2% de los versos de don Íñigo están defectuosos. En unas páginas sólo faltan unas palabras (I: 13 v°, 19 r°; II: 26v°-28v°; III: 48 r° 50 r°, 56 v°, 60 r°, 66 r°), y en los 17 folios donde los versos se encuentran íntegros es importante apuntar que muchos se completaron en la tercera lectura, y no en la segunda[11]. Parece pertinente preguntarse por qué le faltan tantas palabras al papel de don Íñigo.

Pero también otros personajes de la comedia tienen versos incompletos. En los folios 11 r°-15 v° de la primera jornada (I: 527-762; 551c-553b), como quedó indicado, la primera dama, Laura, tiene un total de 24 versos defectuosos, 25% de un total de 96 versos, y en el folio 15 r° le faltan tres versos y un cuarto esticomítico (I: 752-755; 553b). La criada Beatriz, que está en las tablas con Laura, sólo tiene seis versos defectuosos (7,5%) en el folio 14 v° (I: 719, 721, 734-737; 553 a/b) de un total de 80 versos[12]. En la segunda jornada, además de don Íñigo, también Laura y su criada Beatriz tienen versos truncados. Las dos dominan la segunda mitad de la segunda jornada (fol. 34 r°-45v°; II: 641-1262; 560b-565a), y de los 166 versos que tiene la primera dama veintidós son versos defectuosos (13,3%), y Beatriz tiene siete versos defectuosos (12,1%) de un total de 58 versos.

En la tercera jornada, como se apuntó, 38,1% de los versos están defectuosos. En los folios 52 r°56 v° (III: 355-606; 567a-568a), Laura y su criada dominan el cuadro pero ninguna de ellas tiene un verso completo, a menos que sea un verso esticomítico, así que la dama tiene 106 versos incompletos (96,4%) y la criada 35 (92,1%). Cuando don Íñigo está con su hija, y como se apuntó arriba no tiene tampoco un sólo verso (ver la nota 11), don Félix visita la casa y entrega una carta a don Íñigo antes de hablar con su dama (fol.

[11] A don Íñigo le faltan versos en los siguientes folios-I: 13 v°-14 r°, 19 r°; II: 26 v°-28 v°; III: 48 r°-50 r°, 52 v°-54 r°, 56 v°-62 r°, 64 v°, 66 r° y v°. Sus versos están completos en los siguientes folios: I: 13 r°; II: 29 r°-30 r°, 39 r°-41 v°, 42 v°-45 v°. Le faltan también el texto de una carta y de un sobre que debe leer en el folio 13 v° y de una segunda carta en el folio 53 v°.

[12] Siguen aquí todos los folios del manuscrito donde se encuentran versos defectuosos para los papeles de Laura y de su criada, Beatriz-I: 11 r° y v°, 12 r°-15 r°; II: 36 r°-38 v°, III: 52 r°-56 v°, 64 v°-65 v°.

53 r°-56v°; III: 434-606; 567c-568c) pero tiene tres versos incompletos en el fol. 56 r° (III: 572-574 según Vera Tassis). En lo que queda de la jornada siguen incompletos los versos de don Íñigo (ver la nota 11) y los de la primera dama y de su criada cuando vuelven a las tablas para el desenlace, lo que corresponde a los folios 65 r°-66 v° (III: 1051-1146; 571c-572c), pero también se la oye en la página anterior (III: 1025 según Vera Tassis). Aunque la criada Beatriz no tiene nada que decir, todos los veinte versos de Laura que no son esticomíticos están truncados. Parece que estas omisiones son bastante consecuentes, dejadas a posta, y que el propósito del manuscrito no era sacar una copia íntegra de la comedia.

Aunque el texto de los otros papeles, que son figuras menores, está copiado íntegramente, hay ocho palabras repartidas en cinco versos que también faltan según la versificación de la obra y un cotejo con el texto de Vera Tassis. A don Félix le faltan tres palabras de su texto: en el folio 51 r° donde hay el «1/2» al margen izquierdo «el auerſe» según Vera Tassis (III: 318; 566a) y en el folio 62v° «ninguno» (III: 935; 571a) además de los versos defectuosos en el folio 56 r° (III: 572-574; 568c). A Lisardo le faltan según Vera Tassis «a caſa» en el folio 45v° (III: 1; 565a) y en el folio 61 v° el pronombre «yo» (III: 863; 570b). Finalmente a Hernando, el gracioso de éste, le faltan dos palabras en el folio 61 r° «el camarada» según Vera Tassis (III: 836; 570b). Pero en estos casos no creo que la omisión fuera adrede y premeditada como en los casos anteriores, sino que se trata de un descuido o de dos momentos de inatención, puesto que hubo dos lecturas después de la primera, cuando se apuntó el principio de cada verso.

Ahora bien, cotejando el texto del manuscrito con las dos impresiones conocidas del siglo diecisiete (ver la nota 5), se pueden añadir tres observaciones a la evidencia presentada. En primer lugar los tres textos se parecen lo suficiente para poder afirmar que proceden de un mismo manuscrito o estema. El supuesto original de la comedia de Calderón, hológrafo o no, está hoy perdido. De los tres textos el que contiene más variantes es el manuscrito que se presenta aquí. Éste incluye errores e imperfecciones que se notan por los versos incompletos, una versificación a veces imperfecta y en algunos casos unos versos carentes de sentido, lo que indicaría que fue la copia menos cuidada de las tres. Al examinar las variantes es asombroso que tantas se expliquen por razones fonéticas, lo que confirma que se trata de una copia por oído, o sea, de un dictado. Como se dedujo por los rasgos de las plumas y por cómo se destiñeron las tintas, el texto se estableció en tres lecturas. La segunda observación que se hace al cotejar los tres textos, es que en el manuscrito los versos que contienen proporcionalmente menos errores son los de los dos primeros galanes, don Félix y Lisardo, y de sus lacayos, Mendoza y Hernando; o sea, que los versos de estos papeles están registrados con mucho más cuidado. Aquí cabe añadir otra reflexión evidente al consultar los rasgos de las plumas y las tintas del manuscrito: mientras los versos de estos cuatro papeles se complementan por lo general en la segunda lectura, y se corrigen en la tercera, los de los otros papeles suelen completarse, si es que se completan, en la tercera lectura.

En conclusión y recuperando los detalles enumerados, se puede conjeturar que este manuscrito, incompleto a propósito, fue escrito al dictado quizás por uno de los actores de la tropa de Margarita Zuazo, y que fue uno de los dos galanes principales o uno de los dos graciosos. Es probable que el manuscrito fuera redactado para que los cuatro, o uno

de los cuatro, pudieran memorizar su papel[13]. Desde luego este manuscrito no podía servirles al barba, don Íñigo, ni a su hija Laura, ni tampoco a la criada Beatriz, ni tenía el propósito de servirles a ellos. No se puede por el momento saber con seguridad si la lectura y la copia de la comedia se hicieron el 20 de febrero de 1678 o si la fecha del manuscrito precisara el día de la representación, porque el verbo «trasladar» que se emplea en la primera página podía tener el sentido tanto de «traducir», «transcribir» o «copiar», como «mudar de sitio»[14]. En este sentido el verbo se referiría a la representación misma de la comedia, porque se puede afirmar que la comedia tuvo su estreno años antes en Madrid, y aunque no se puede precisar la fecha parece que fue en el salón de palacio ante el rey[15]. Lo más probable, según los tiempos verbales, es que cuando se iba a presentar la comedia en Málaga y a empezar los ensayos, se hicieran copias del texto. Uno o unos leían el texto por trozos, tres veces, mientras otros escribían. La primera lectura del trozo escogido servía para apuntar por lo menos la primera sílaba del verso. Luego se hizo una segunda redacción para completar el texto requerido. Finalmente se leyó el original una tercera vez para corregir los errores y a lo mejor, quizás para no aburrirse demasiado antes de proseguir al trozo siguiente, para rellenar unos cuantos espacios correspondientes a los otros papeles. Pero estos últimos versos fueron escritos sin mucho cuidado puesto que se trataba del papel de otros personajes que, probablemente, preparaban su propio manuscrito a partir de este mismo dictado.

Todos estos detalles, sobre todo la atención más cuidada y constante prestada a los papeles de los galanes y de sus lacayos, la evidencia de tres lecturas que no trataban de acabar la obra entera de un tirón sino por pasajes más cortos y seguidos, y las escasas abreviaciones, confirman que no se trata del borrador de un memorión trabajando en un corral pero sí permiten sugerir que se trata del traslado de un texto del autor a los actores

[13] Agradezco la amabilidad de Adrien Roig que me sugirió la posibilidad de que el «Para On / Villay.» de la portada pudiera ser una referencia a quien / es iba destinado el manuscrito. Una referencia abreviada puesto que debió / ieron ser conocido/s por todos los de la compañía.

[14] Ver COVARRUBIAS (ed. facsímile, Madrid: Turner, 1977), o *Autoridades* (ed. facsímile, Madrid: Gredos, 1963).

[15] Las fechas de composición y de estreno de esta obra son muy problemáticas. EMILIO COTARELO Y MORI, «Ensayo sobre la vida y las obras de D. Pedro Calderón de la Barca, capítulo X», *Boletín de la Real Academia Española* 9 (1922), publicado como libro en 1924 (ver 280-82), mencionó su representación en Palacio en 1648 y supuso que la comedia se escribió por aquel entonces (610-12). JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH, «Catálogo cronológico» en *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca,* IV (Madrid, 1852), que es el tomo XIV de la *Biblioteca de Autores Españoles,* habló de unas «fiestas representadas, en el salón de Palacio» en 1662 cuando se representó *Dar al tiempo y Antes que todo es mi dama* (679), nota que Cotarelo y Mori no confirmó ni mencionó puesto que en este año se refirió a *Psiquis y Cupido* (644). También se puede consultar a HARRY W. HILLBORN, *A Chronology of the Plays of* D. Pedro Calderón de la Barca (Toronto: University Press, 1938), y RICHARD W. TYLER con SERGIO D. ELIZONDO, *The Characters, Plots and Settings of Calderon's Comedias* (Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1981). El texto de VERA TASSIS parece confirmar la representación en palacio por su título «LA GRAN COMEDIA, ANTES, QUE TODO, ES MI DAMA, Fieſta que ſe repreſsentò à sus Magestades en el Salon de ſu Real Palacio», y aunque no se refiera al estreno, que según la *Parte Diez y Siete* se fecha en 1662 o antes, la obra se representó en palacio antes del 14 de abril de 1682, fecha de la aprobación. La «Fee de erratas» está fechada el 13 de octubre de 1684 y según el cuadro citado de Subirats (424) este año la compañía de Manuel Mosquera representó la comedia en Palacio dos veces, el miércoles 5 de abril (confirmado por Varey y Shergold en *Fuentes I,* 154) y el domingo 11 de junio.

para que éstos pudiesen memorizar sus versos. Sin embargo, por falta de documentos, no se puede precisar si esto fue un caso único, la práctica corriente de los actores de esta misma tropa, o si era un procedimiento frecuente de todas las compañías en aquel siglo áureo del teatro español cuando no se podía cargar el sueldo de un copista en la cuenta del rey[16].

[16] Para consultar la evidencia de que a veces se contrataba a un copista profesional que de costumbre hacía más de una copia para una compañía, ver, por ejemplo, SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage,* 340, 342 y 346.

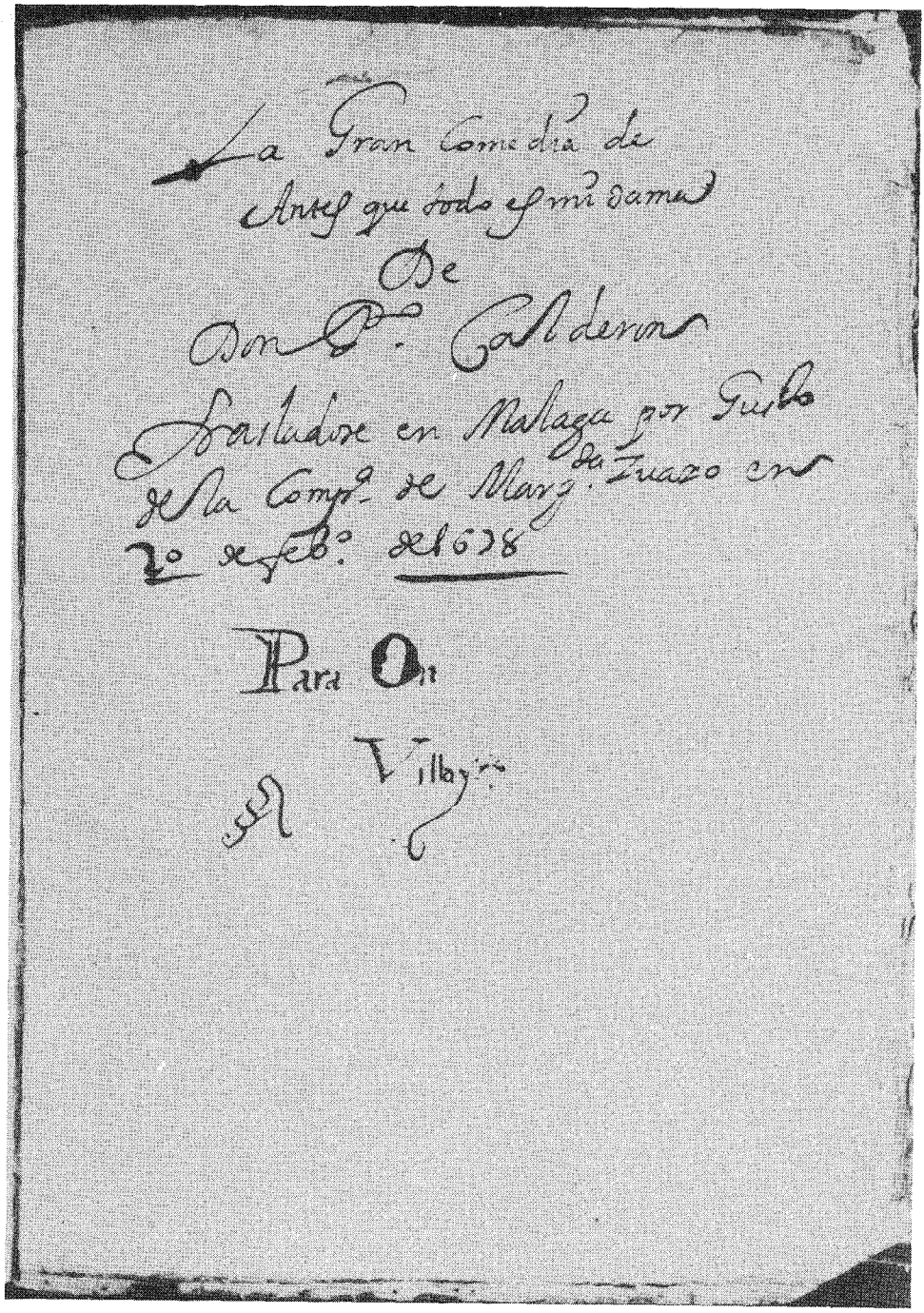


Figura 1. *Antes que todo es mi dama:* portada

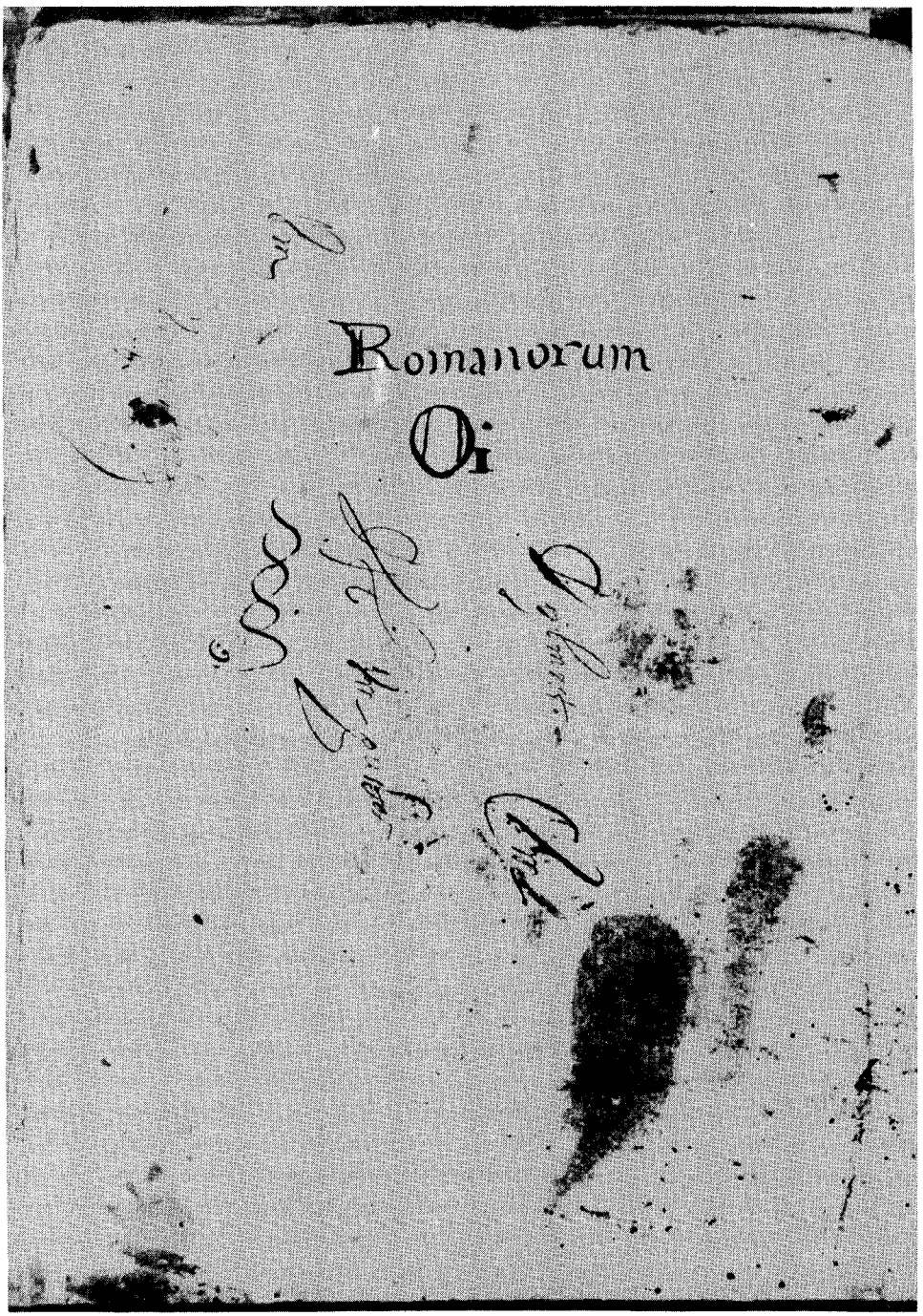


Figura 2. *Antes que todo es mi dama:* última página

Figura 5. *Antes que todo es mi dama*: folios 12v y 13r

Figura 4. *Antes que todo es mi dama:* folios 45vo y 46ro

La «malicia malencónica» de Francisco Delicado

Tatiana Bubnova
UNAM

En este trabajo quiero proponer una lectura del *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado retomando como punto de partida las ideas del profesor C. Allaigre[1]. Para ello, las pondré a prueba de compatibilidad con las de Mijaíl Bajtín en torno al enunciado y la novela.

La novela, fenómeno de los tiempos modernos, aunque con una genealogía arraigada en la antigüedad más remota, se distingue de los géneros tradicionales por su actitud marcadamente diferente hacia el lenguaje.

Los géneros tradicionales –la epopeya, la tragedia, la historia, después la lírica– habían surgido en torno a la concepción de la lengua como algo único y unificado, a la par con la idea centralizadora de la sociedad, del lenguaje, de la ideología. Transmitía y apoyaban la versión «oficial» de los inicios sagrados de un pueblo. Al respaldar la verdad religiosa, que no podía ser cuestionada ni replicada, al explicar una sociedad, cohesionada mediante leyes, ritos, instituciones, los géneros mencionados asumían como su objetivo la transmisión de tales verdades. En cuanto formas discursivas, estos géneros se había originado en la órbita de las fuerzas centralizadoras, centrípetas que actúan en la sociedad y en su lenguaje.

[1] Tradicionalmente interpretada desde el punto de vista de un realismo histórico y costumbrista (cf. José Antonio Hernández Ortiz, *La génesis artística de «La Lozana andaluza»*, ed. Ricardo Aguilera, Madrid: 1974), o bien un realismo didáctico-moralizante (de los numerosos e importantes trabajos de Bruno M. Damiani mencionaré dos: «*La Lozana andaluza:* tradición literaria y sentido moral», *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas* (México: El Colegio de México, 1970), 241-249; y *Francisco Delicado* (New York: Twayne Publishers, 1975), *La Lozana andaluza* cobró un sentido nuevo a partir de las magistrales interpretaciones de Claude Allaigre, *Sémantique et littérature. Le «Retrato de la Loçana andaluza» de Francisco Delicado* (Grénoble: 1980), y su edición de la obra, con un apartado de notas y comentarios y una introducción, que básicamente resume las ideas del libro anterior, publicada en Madrid: Cátedra, 1985. De una manera convincente y con un buen apoyo documental, C. Allaigre define el estilo de la obra como un conceptismo «a lo cazurro», y su estructura, como basada en la estrategia de «disparate», de modo que la reflexión moralizante manifiesta un desajuste que viene de la autoparodia, dejando ver en el *exemplum* cazurro la cara de un bufón que continuamente desprestigia la moraleja.

La epopeya y otros géneros oficiales sitúan su objeto en el pasado absoluto y en la tradición despersonalizada, valorada desde un punto de vista único, apoyado éste en una actitud piadosa tanto hacia el objeto descrito como hacia el lenguaje de la tradición.

No así la novela: ideada en la periferia de la acción de las fuerzas centrípetas de la sociedad y del lenguaje, está vinculada desde su origen a los géneros producto de las fuerzas centrífugas y estratificadoras, que también actúan en la vida ideológico-lingüística de las sociedades. Para la novela como género la lengua es compleja y multiforme e implica el cuestionamiento de las diversas «verdades», vehiculadas por los lenguajes sociales. Éstos, articulados como estratos lingüísticos, registros, géneros discursivos, sociolectos, ideolectos y estilos, o aun como otras lenguas, pero entendidas como puntos de vista particulares sobre el mundo y el hombre, representan el estado de la estratificación real en que las lenguas, que se suponen una unidad, viven. Tal percepción del lenguaje es la de la novela y de los géneros afines. En la novela, sensible y autonconsciente hacia la dimensión plurisdiscursiva[2] del lenguaje, éste no sólo es el conducto para transmitir las realidades extralingüísticas, sino que se realza como una forma, entre muchas otras, de percibirlas. Al tener por objeto la realidad contemporánea e inmediata, la novela es el universo artísticamente ordenado de los lenguajes sociales que interactúan y se iluminan mutuamente en cuanto ideologías, y que se ponen a prueba mediante el diálogo o el argumento[3] (cf. *PLE, passim*).

Particularmente, la interacción de los lenguajes sociales en la novela se organiza gracias a una peculiar sensibilidad del género hacia la palabra autoritaria. La epopeya, la tragedia, e incluso la lírica de los orígenes se articulaban como el lenguaje de la verdad, consagrado por la tradición (los fundamentos míticos de una nación), por la religión cuya lengua sagrada se oía como un estilo elevado o incluso era una lengua ajena e incomprensible, y por el ritual atento al decoro y las jerarquías. De ahí, el discurso de estos géneros se pensaba como un lenguaje especial, que estaba consciente de su unicidad. Por ejemplo, la lírica inclusive en nuestros días presupone como principio básico una visión peculiar que el poeta tiene del mundo. Muchas veces esta visión se articula como un lenguaje o al menos como un estilo original, y en su forma ideal, no admite otras opiniones. La distancia respecto del público receptor que estos géneros implican en su concepción aumenta su carácter autoritario y hasta oficial (me abstraigo aquí de los géneros «novelizados de nuestro tiempo», cf. *PLE*, 408-446). El diálogo como réplica y opinión ajena expresada en el lenguaje de otro se excluye de la concepción de los géneros «autoritarios».

Las voces del *Retrato de la Lozana andaluza* se relacionan dialógicamente de tal forma que la representación de las maneras de hablar, con sus estilos, intenciones y entonaciones se puede ver como el propósito mismo de esta obra, escrita con orientación hacia el «común hablar de la polida Andalucía»[4], «qu'es lengua materna y su común hablar en-

[2] Pluralidad discursiva, heteroglosia o heterología es supuestamente el único modo de existencia real de la lengua. Lengua como sistema, lengua única es una abstracción teórica, útiles para fines concretos, teóricos o prácticos, y no la existencia social del lenguaje, como Saussure postulaba. Cf. VALENTÍN VOLOSHINOV. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1976).

[3] Remito al *corpus* bajtiniano que cito en la bibliografía.

[4] *Apud.* PASCUAL DE GAYANGOS. Discurso Preliminar a los *Libros de caballerías* (Madrid: BAE, 1857), XL.

tre mujeres» (cf. ed. Allaigre, 485). Pero se plasma desde una perspectiva italiana, compleja de por sí, y con una sensibilidad exacerbada para con la heterogeneidad del mismo español[5]. La estratificación territorial y social del español ha sido registrada desde Nebrija; en Juan de Valdés su jerarquización aparece ya bien asumida[6]. Una aguda conciencia espontánea del valor semántico de los modos, registros y sociolectos en el discurso, de las jerarquías internas entre los géneros discursivos y de la importancia del lugar social de los hablantes en los espacios de la enunciación apoya de tal manera esta orquestación de las voces en la obra de Delicado, que cualquier lector es capaz de oírla. En el prólogo al *Primaleón* el cura andaluza pone de manifiesto esta atención al valor jerárquico de la palabra: «[...] el caballero y el Rey y el Emperador no han juez: su juez es su palabra»[7]. Éstas son las reglas de intercambio discursivo en la vida real: la verdad de uno está legitimada por su posición jerárquica, otro debe defender la suya recurriendo a los favores de los poderosos, apelando a su «cuna», o bien escondiéndose tras la máscara de bufón: «Y si alguno quisiere combatir mi poco saber, el suyo muncho y mi ausencia defenderá» (ed. Allaigre, 491-492).

Junto a la cuestión del género, el valor de un texto literario en cuanto enunciación (proceso) y enunciado (resultado) es el otro aspecto en el cual he de centrar mi reflexión sobre *La Lozana andaluza*. No aplicaré una metodología, sino que trataré de seguir un estilo de pensamiento[8], que es el bajtiniano, en torno a la literatura como lenguaje, pero sobreentendiendo que el lenguaje *es* el hombre individuo y el hombre sociedad.

En el caso de la «enunciación» de una obra, el momento del contacto «real» con la vida es aquél cuando el autor se supone en comunicación directa –no mediada por los personajes ni por el argumento– con el lector; los prólogos, dedicatorias, epílogos y toda clase de preliminares y anexos representan lindes discursivos que señalan el término de la enunciación: el autor termina su réplica y presiente la respuesta del destinatario.

Cuando Delicado integra su orquesta de voces sociales mediante la parodia, en grados diversos, de los géneros discursivos, los literarios inclusive, parece estar atento al valor jerárquico que les es inherente en los escenarios de la comunicación social. El patrón ciceroniano de la *descriptio*[9], del que se valía la historiografía oficial, estaba destinado a

[5] Cf. mi libro *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de la «La Lozana andaluza»*, (México: UNAM, 1987), capítulo IV, inciso «Retrato y verbo».

[6] Cf. E. Asensio, *op. cit., passim.*

[7] *Apud* Gayangos, *op. cit.*, p. XLIV, nota 3.

[8] Tomo prestada la idea del estilo de pensamiento del polaco Ludwik Fleck (cf. A. Rivadulla Rodríguez, «Ludwik Fleck: la irrupción de la orientación histórico-sociológica en epistemología», *Arbor*, 128 (1987), 31-61. Según Fleck, tanto en la elección de los problemas como la forma de solucionarlos dependen en una gran medida de los estilos de pensamiento grupales o colectivos. Un colectivo de pensamiento es el portador comunitario de un estilo de pensamiento propio. El elemento principal de cada estilo de pensamiento es la disposición para la percepción dirigida. Para Fleck, «un acontecer ahistórico, separado de la historia, es imposible. Como lo es también un conocer asocial, producido por un investigador aislado» (*art. cit.*, p. 43). Pero la circulación de las ideas así determinada comporta por principio su transformación, desde su generación, históricamente determinada, por la élite intelectual, hasta su popularización. Las ideas de Fleck, de por sí afines a las de Bajtín, ejemplifican perfectamente las etapas y los avatares de la difusión del pensamiento bajtiniano.

[9] Cf. *F. Delicado puesto en diálogo,* cap. IV: hay una relación paródica entre el «Decirse ha primero la cibdad, patria y linaje, ventura, desgracia y fortuna, su modo, manera y conversación, su trato, plática y fin» (*CA*, 171) y el «nomen, naturam, victus, fortunam, habitum, affectionem, consilia, facta, casus,

los personajes «principales y de cuenta»[10], y la misma palabra *retrato,* incluso en su forma *retracto*[11], a pesar de la polivalencia corrosiva del vocablo señalada por C. Allaigre, seguía connotando la jerarquía del retratado. El discurso del género historiográfico de la semblanza estaba sometido a una serie de reservas y selecciones respecto del modelo por describir, y su seriedad y validez «documental» estaba acreditada por la especificidad social del género, así como por el prestigio, real o fabuloso, de los personajes retratados. Así, cuando Delicado, al exponer su plan de retratar/retractar a su heroína, habla de las tribulaciones de la «natural compatriota de Séneca» (ed. Allaigre, p. 175) en los términos ambiguos y procaces que C. Allaigre puso de manifiesto en forma magistral, la burla consiste no sólo en una denigración de la protagonista mediante el uso ambivalente de los vocablos, sino también en un rebajamiento de un género oficial y serio. Tal vez, la burla no se agote en le ejemplaridad cazurra, apunte más lejos y pierda su inocuidad, puesto que el género es, en cierta forma, todo un modo de enfocar la realidad y de opinar acerca de ella.

La situación pragmática de un enunciado perteneciente a la novela sentimental cortesana pone en evidencia la intención paródica, destacada por el contexto lupanario en que aparece:

> El primero día de mayo, al hora cuando Jove el carro de Fetonte intorno giraba, yo venía en un caballo bianco, y vestido de seda verde. [...] Vi a una ventana de un jardín una hija de un cibdadano; ella de mí y yo d'ella nos enamoramos, mediante Cupido, que con sus saetas nos unió, haciendo de dos ánimos un solo corazón [...] (Ed. Allaigre, 434-435)[12].

El pasaje, aunque escrito en español, presupone que el personaje habla en italiano, de modo que el estilo literario al que pertenece se asocia valorativamente con Italia: un híbrido lingüístico-discursivo que en un mismo período sintáctico y gramatical deja oír dos o tres valoraciones, e incluso permite percibir la entonación de otra lengua.

Ya se ha aclarado bastante la mención del «jure çevil natural» (ed. Allaigre, 175) de Lozana con toda su ambigüedad semántica deliberada. Pero el eco del discurso jurídico, refractado en la vulgarización paródica del mamotreto 60, se oye en el habla de la heroína. El discurso teológico se transparenta en el sermón que el personaje Autor pronuncia en el mamotreto 42. Ahora bien, lo importante no es la presentación misma de una colec-

orationes» en la *Rhetorica vetus* (CICERO, *De inventione,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, vol. II, 72).

[10] COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española,* ed. MARTÍN DE RIQUER, Barcelona: 1943, s. v. *retrato.*

[11] Remito al *Retracto* de Torres Naharro (publicado en 1517), que describe en tono absolutamente alejado de la retractación o parodia al duque de Nájera (cf. *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro,* ed. J. E. Gillet, vol. I (Pennsylvania: Bryn Mawr, 1943,) 211-215.

[12] El carácter absolutamente genérico del tema y del estilo del pasaje fue señalado por DAMIANI (en sus ediciones del *Retrato,* 1969 y 1975) y por Allaigre. En una clave inocente, encontramos la situación del primer encuentro de los amantes, por ejemplo, en la *Triste deleytaçión:* «Mas un día, cansado de tal exer[ci]çio, por alegrar los spíritos cavalgando acordé pasear. Ansí andando descuydado y fuera de toda fatigua que enogar me pudiese, alçé ojos, no en fin de ser preso ni de amor tomar a ninguna, do vi en un ventana una tan linda e fermosa donzella al grado y voluntat mya tanto conforme, que sy Dios a otra más perfiçión dar le quisiera fuera forçado quedar vanaglorioso», ed. E. M. GERLI (Washington: Georgetown University Press, 1982), 2-3. Allaigre con mucha razón subraya en el contexto del *Retrato* la connotación erótica del caballo (*CA,* 434, nota 9).

ción de estilos, sociolectos, etc., o su registro cuasi sociolingüístico. Es esencial ver bajo qué ángulo los lenguajes sociales se relacionan o se oponen en la obra. Estas relaciones dialógicas (como la actitud del hispanoablante autor hacia el habla italiana de Coridón, cf. *supra*), incluyendo la actitud dialógica del que habla respecto de su propio discurso[13] constituyen el soporte del género novelístico y el impulso creador de las imágenes del lenguaje autoconscientes y autocríticas.

Entre los personajes enigmáticos del *Retrato,* que cada vez son menos, siempre me ha intrigado la oscura lógica de uno que citaré a continuación, proveniente del anexo *Cómo se escusa el autor en la fin del «Retrato de la Lozana, en laude de las mujeres,* llamado también Apología. Reitero que los preliminares y los anexos suelen revelar las concepciones y opiniones del autor en torno a su obra, siendo espacios por excelencia abiertos para el contacto con el lector y que muestran la influencia activa del receptor en la articulación del sentido de un enunciado[14].

El pasaje en cuestión aparece en uno de los anexos del *Retrato* más dialógicamente concebidos, por así decirlo. Son respuestas a las posibles preguntas que Delicado prevé como objeciones a su libro. Puesto que siente su propio discurso como desprovisto de toda autoridad, e incluso juega con este descrédito esperado, continuamente se defiende por adelantado. Entre otras cosas, dice lo siguiente:

> Y si alguno quisiere decir que hay palabras maliciosas, digo que no quiera nadie glosar malicias imputándolas a mí, porque no pensé poner nada que no fuese claro y a ojos vistas: y si alguna palabra hobiere, digo que no es maliciosa, sino malencónica, como mi pasión antes que sanase. Y si dijeren que por qué perdí el tiempo retrayendo a la Lozana y sus secuaces, respondo que, siendo atormentado de una larga y prolija enfermedad, parecía que me espaciaba con estas vanidades. Y si por ventura os veniere por las manos un otro tratado *De consolatione infirmorum,* podéis ver en él mis pasiones para consolar a los que la fortuna hizo apasionados como a mí (*CA,* 485).

Entre las jocosas ambivalencias –¡una tras otra!– que el pasaje contiene, sólo la palabra 'malencónico' no ha sido comentada ni por nadie que yo sepa (ni por Criado del Val, ni por Ugolini, ni por Allaigre). Dada la densidad semántica del texto, es lícito suponer que ningún epíteto sea gratuito, máxime si está colocado en un lugar tan estratégico como este anexo. Si hay alguna palabra que parezca ambigua, «no es maliciosa, sino malencónica», colo lo es la enfermedad de marras, esto es, «mal francés» o «de Nápoles», por más señas «carreta», «griñimón» o «bubas pestíferas», la «Dame Verolle» de Rabelais, que podía ser festivamente celebrada pero, lógicamente, no es de extrañar que provocara también una reacción del todo «malencónica».

Ahora bien, este mismo epíteto atrajo mi atención al leer *La Spagna nella vita italiana* de B. Croce, en la cual el ilustre humanista califica de «malinconico» el dístico latino del rey de Polonia referido a su esposa Bona Sforza (prototipo de la heroína de la *Ques-*

[13] Cf. *Dostoievski,* 211.

[14] Por cierto, la diferencia entre la teoría de la enunciación bajtiniana y la de la recepción consiste justamente en que ésta se ocupa del efecto que una obra concluida produce en el receptor, mientras que Bajtín ve en el lector/oyente un segundo sujeto que participa en la concepción misma del enunciado, desde el momento en que el autor ajusta la concepción de su texto a la presencia de esta *otredad* que motiva su trabajo.

tión de Amor): «Regina Bona attulit nobis tria dona: faciem pictam, dotem fictam et vulvam non strictam»[15]. En los dos casos, el epíteto describe el efecto de un mal que produce la «natura de mujer». El primero, el «apasionado» es castigado con una «pasión incurabile»; el segundo, el «mal encono» contra la mala Bona está expresado con un suspiro autoirónico, comentado cuatrocientos años después por Croce quien, sin duda, escoge inocentemente un adjetivo, que en italiano quizá no se preste a ninguna reinterpretación cazurra como sucede en español.

Seguramente estoy abusando de la «escapatoria» que Delicado se había reservado dentro de la intencionada ambivalencia de su discurso; esto es, estoy «glosando malicias imputándolas a él»[16]. Sin embargo, sobre el fondo general del pasaje citado que, según C. Allaigre, invita a la doble lectura de tales palabras como «imputar», «pasión», «apasionado» y, antes, «hacer», el hecho de agregar una interpretación maliciosa de «malencónico» no cambia la perspectiva. Por lo pronto, el pasaje explicita (así como el grueso del texto lo confirma) por una parte, la calificación del texto de *La Lozana* como «discurso con escapatoria» y por otra, su carácter «híbrido», que la ambigüedad del vocablo «malencónico»[17] emblematiza.

> ¿Qué es la escapatoria para la conciencia y el discurso? La escapatoria es el intento de reservarse a uno mismo una posibilidad de cambiar el sentido último y definitivo de su palabra. Si el discurso permite esta clase de escapatoria, la estructura discursiva lo ha de revelar inevitablemente. El otro sentido posible acompaña como sombra a la palabra. De acuerdo con su sentido, la palabra con escapatoria debe ser la última palabra y pretende pasar por tal, pero en realidad representa tan sólo la penúltima palabra, dejando tras sí un punto final condicionado, pero no definitivo (*Dostoievski*, 271).

Estrictamente, las «palabras maliciosas» del *Retrato* son los usos antifrásticos y las contaminaciones de sentido erótico de los vocablos estilísticamente neutros, o aún de los elevados (elevados gracias a las valoraciones que les son inherentes por ser utilizados en

[15] Cf. B. Croce. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, seconda edizione rivedutta (Bari: Gius. Laterza & Figli, 1922), 127.

[16] Corominas muestra la antigua relación semántica que existía, como una especie de etimología popular, entre *enconado* 'inflamado', 'contaminado', y *malenconía*: «*enconar*, 'inflamar una llaga', 'irritar el ánimo', primitivamente 'manchar, contaminar, infectar'. [...] *malenconía* significó 'ira, enojo, disgusto' en los ss. XIII-XIV, y [...] *mal* era de uso frecuente en Berceo como mero intensivo (*mal espantado, mal embargado*). [...] En cuanto al influjo que la medicina antigua atribuía a la atrabilis en el enconamiento de las heridas, [hay] una cita tardía y aislada, que puede fundarse en el sentimiento popular de que *enconar* era pariente de *malenconía*. –Los testimonios de *enconía* aumentarían y se harían más antiguos si fuesen auténticos los dos del manuscrito *P* del *Alex* («cogió con esta paz una *mala enconía*», «avié en essa quexa muy *mal enconía*», 316b, 2103a). Pero ambos son ajenos al ms. antiguo *O* [...] y por lo tanto sólo corresponden al s. XV [para nuestro caso es suficiente –T. B.] J. Corominas. *Diccionario crítico etimológico* (Madrid: Gredos, 1974), vol. II, s. v. *enconar*. Por si fuera poco, hay quien sugiere un uso medieval paralelo entre una *bien enconía* y la *malenconía* (cf. idem).

[17] Del lado italiano, quizá sea lícito suponer que la progenie del lat. *cûnnus*, se fundiera semánticamente con la de *cònia, coniare*– ingannare, truffare sw *quoniam* (cf. C. Battisti, G. Alessio. *Dizionario etimologico italiano*, G. Barbera Editore: Firenze, 1965, s. v. *coniare*). Esto agregaría a *malencónico* español un matiz conforme a la interpretación que Allaigre hace de la *Carta de excomunión contra una cruel doncella de sanidad* (*CA*, 495-501).

géneros discursivos determinados). Debido a esta ambigüedad semántica y discursiva el sentido de *La Lozana* por decenios escapó a una interpretación adecuada, disfrazado como está en cierto decoro e inocencia, la que permitía lecturas «históricas», «realistas», «naturalísticamente fotográficas», «didáctico-moralizantes» y hasta piadosas. Pero por lo mismo de «no llamar colas las del pulpo», como aconsejaba el juicioso Berganza a su amigo Cipión cuando éste estaba a punto de decir una «palabra maliciosa»[18], los recursos retóricos mencionados ponen de manifiesto la voluntad de reservarse una escapatoria dentro de un torrente de los dobles sentidos bien legibles.

Para C. Allaigre, «le propos didactique est ainsi ruiné par un traitement linguistique et discursif burlesque qui tend tout entier vers l'asémantisme»[19]. La perfección formal del *Retrato* es la de un «disparate», cerrado en sí mismo, con un propósito puramente lúdico. De ser así, la escapatoria pierde su sentido de acto ético y se convierte en un recurso de la ambigüedad tan sólo festiva.

Desde mi punto de vista, hay un resquicio en la autocontemplación jocosa del disparate, por el cual se puede entrever, tras la mueca del bufón, la faceta humana de Delicado.

La escapatoria probablemente se amplía si tomamos en cuenta que el *Retrato*, escrito en 1524, como consta en el «*incipit*» y el «finis» de la obra, fue retocado por su autor entre 1527 y 1528, después del Saco de Roma. Esta circunstancia biográfica de Delicado, que no comentaré aquí por falta de espacio[20], permite plantear un cambio radical de actitud ante el autor con respecto a su obra, si nos atenemos a la interpretación dentro del estilo de pensamiento bajtiniano, dentro del cual cada actuación discursiva –y dentro de esta categoría han de incluirse los textos literarios– posee cualidades de acto ético, esto es, implica un compromiso a fondo al menos con su circunstancia concreta de producción[21]. Así, la ambivalencia antifrástica de la «malicia malencónica» de Francisco Delicado puede ser comprendida como un chiste obsceno y *al mismo tiempo* como un vago lamento a posteriori.

18 Cf. mi artículo «Cervantes y Delicado», *NRFH*, XXXIX (1990).

19 *Sémantique et littérature...*, *ed. cit.*, 309.

20 Reservo la argumentación más extensa para otro trabajo, resumo aquí tan sólo la idea principal. El cotejo del *Retrato* con otros textos de Delicado, principalmente con el tratado *El modo de adoperare el leño de India occidentale*, que vio luz en 1529 (o 1530, si nos atenemos al punto de vista de FRANCESCO UGOLINI [«Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado», *Annali della Facoltà de Filosofia y Lettere della Università degli Studi* di Perugia, XII (1974-1975), 450-451], permite, a mi modo de ver, interpretar como «serios» o, al menos evaluar dentro de la ambigüedad, también la presencia de este aspecto, algunos pasajes referentes al Saco en cuanto expresión de una experiencia real y atroz. Si la hipótesis fuese válida, la ambigüedad global del *Retrato* se reforzaría hacia el polo «sincero». De este modo, la «malicia» de Delicado es tan jocosa como, en serio, «malencónica».

21 En el universo bajtiniano, cualquier acto humano está en mayor o menor medida vinculado al lenguaje y orientado al otro, esto es, se realiza «en presencia» o «bajo la mirada» del otro, de ahí su cualidad estética ineludible, si entendemos lo ético en el sentido de no poder evadirse a este tomar en cuenta la presencia de la otredad, y de ahí también la idea de la responsabilidad inherente a todo acto ético. Para Bajtín, el ser en el mundo carece de «coartada», esto es, el ser implica y compromete al individuo en una relación permanente con el otro y con el mundo (cf. Bajtín, 1985, 130-131). Así, un enunciado es por naturaleza un acto ético responsable (aun si niega la responsabilidad), es decir, «sin coartada». Es por eso por lo que desde este horizonte conceptual resulta inútil hablar de un texto que «se cierra sobre sí mismo» en un juego formal que deja de lado la relación entre el sujeto y el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

En este trabajo han sido utilizadas las siguientes ediciones de las obras de Mijaíl Bajtín (todas las traducciones que cito son mías):

Problemy literatury i estetiki (Problemas de literatura y estética) (*PLE*) [1937-1953], Moscú: Judozhestvennaia Literatura, 1975. Unas de las versiones en castellano es: *Problemas literarios y estéticos*, trad. de La Habana: Arte y Literatura, 1986.

Problemy poetiki Dostoievskogo (Problemas de la poética de Dostoievski) (*Dostoievski*) [1929, 1963], Moscú: Sovetski Pisatel[6], 1986. Versión castellana, México: FCE, 1986.

Estetika slovesnogo tvorchestva (Estética de la creación verbal) (*ECV*) [1924-1971], Moscú: Nauka, 1975. Versión castellana, México: Siglo XXI, 1983.

El rey y los reyes en la mojiganga dramática

Catalina Buezo
S.I.T.B.E.

La fiesta de las Saturnales romanas (*Saturnalia*), adscrita al ciclo de los carnavales de invierno, caía el 17 de diciembre, aunque los regocijos comprendían desde esa fecha hasta el día 23[1]. En las leyendas a Saturno se le relacionaba con Jano, y era el dios de las sementeras. Su reinado se recordaba como la edad de oro en la que todos los hombres eran iguales y vivían con poco esfuerzo y gran bienestar. Por ello en esos días se borraban las distinciones entre hombres libres y siervos y se dejaba en libertad a los exclavos, quienes podían criticar a sus amos, subvirtiéndose el orden social imperante. No se conservan textos republicanos, por lo que debió aparecer durante el Imperio la costumbre de elegir un rey burlesco por sorteo entre los jóvenes, el cual mandaba en los bailes y en los banquetes de esa semana. También se nombraban cónsules, pretores o tribunos, y otras costumbres de esta época eran los parlamentos y discursos burlescos, así como el ofrecerse mutuamente regalos, a veces fingidos, de orden cómico.

En relación con las *Saturnalia* parecen estar algunas festividades cristianas donde se eligen alcaldes momentáneos: los obispillos de San Nicolás o Inocentes, el rey de la faba o de la haba, los reyes de Navidad, los reyes y alcaldes de Inocentes, y los reyes de porqueros y pastores. Es decir, cuando se cristianizan fiestas de la gentilidad como la de las *Saturnalia,* los elementos del rito se mantienen, y nos encontramos con que la autoridad se da en Navidad, Reyes, San Antón, San Nicolas o Inocentes a los mozos del pueblo, que forman una comisión compuesta por un comisario y varios mayordomos. Esta comisión escoge a sus reyes, alcaldes u obispillos por un día, y a ellos, que presencian la comitiva burlesca de danzantes o mojiganga propiamente dicha, se dedican los festejos. Se inscribe la celebración en el marco temporal de una determinada festividad cristiana, cuyo culto sustituye al de Saturno.

Sin embargo, los reyes de burlas no eran al parecer exclusivos de esas fechas. Así, actualmente, en las fiestas de Graus en honor de San Vicente Ferrer, celebradas regular-

[1] Véase la descripción que de las *Saturnalia* ofrece J. Caro Baroja en *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)* (Madrid: Taurus 1965, reimpr. 1981), 298-304. Cf. C. Buezo, *La mojiganga dramática. Historia y Teoría* (Madrid: Universidad Complutense, 1990, I, tesis doctoral), 529-534.

mente a mediados de septiembre, el pueblo recibe con las danzas que conforman la mojiganga a los reyes de la la misma, elegidos por la comisión durante un día[2]. Se dice que se los espera, pues están de paso por la villa, y el pueblo entero se reúne para darles la bienvenida. Las fiestas grausinas se documentan desde el siglo XV, teniéndose de primitivas danzas profanas de jóvenes al compás de tambor y alrededor de una hoguera que ardía en la playa Mayor, si bien las representaciones de la «mojiganga» no comienzan propiamente hasta el siglo XVII.

En la recepción de 1901, en el mensaje de la comisión, se recogen las palabras pronunciadas el año anterior por los Reyes en la «Alocución» al pueblo: «Nosotros no somos reyes más que esta noche, y de la Mojiganga»[3], idea que reitera un rotativo en 1983 (*Heraldo de Aragón,* 25. 9. 83). De la noticia se desprende que, como en la *Saturnalia,* los grausinos durante un día se quejan y burlan de los poderes establecidos. A partir del siglo XIX se generaliza el juicio bufo en la plaza Mayor presidido por los reyes de la mojiganga, quienes atienden a los ruegos y ridículas quejas de sus paisanos.

En la mojiganga pública del siglo XVII se aprecian los mismos interrogantes: unas autoridades, en este caso oficiales y graves –no ya una comisión de mozos– dedican la fiesta a los Reyes de la Casa de Austria, y éstos presencian la comitiva burlesca de danzantes o mojiganga. Se dice que son fiestas con que Valladolid o Madrid, por ejemplo, conmemora el paso hacia la llegada a la Corte de los Reyes[4]. Paralelamente, en la mojiganga dramática prototípica del siglo XVII, es elegido por un día, suponemos que por una comisión de festejos burlesca, un «alcalde nuevo» o de mojiganga, quien también resulta ser el presidente de la danza, como se desprende de algunos textos[5].

Este alcalde organiza la fiesta para los Reyes de la Casa de Austria, para celebrar el parto de la Reina, el nacimiento de un príncipe o sus bodas, llevando a palacio a los danzantes que conforman la mojiganga. Asimismo la organiza para el Corpus, que contaba con varias funciones, una ante los Reyes. El marco temporal en estos dos casos es una festividad regia (paso por o hacia la Corte, parto de la Reina, nacimientos o nupcias reales) o religiosa (Navidad, Corpus). J. M. Díez Borque señala que hay mojigangas dramáticas que acaban en palacio, relacionándolas con las callejeras que concluían de igual

[2] Acerca de las fiestas de Graus, véanse los programas de festejos de esta localidad, de carácter anual, además de publicaciones específicas de esas fechas: *El Mojigango. Guía de la mojiganga* (Graus: Gráf. Lacoma-Barbastro, 1981), y *Mojiganga y Romance de la mojiganga* (Graus: Graf. Lacoma-Barbastro, 1981). Cf. C. Buezo, *Ibid.,* I, 194-206.

[3] *La última mojiganga del siglo XIX y la primera del siglo XX. Años 1900 y 1901, en Graus* (Graus: Lacambra, 1974).

[4] Ejemplos de este tipo son la *Relación de las fiestas que se han hecho a su Magestad que Dios guarde en esta ciudad de Valladolid* (1660) o la *Relación y romance en que se refiere el Aparato, que la Excelsa, y Coronada Villa de Madrid, dispuso para la Real Entrada de Nuestro Católico Monarca Don Felipe Quinto (que Dios guarde) desde el Real Retiro al Real Palacio, el día 14 de Abril de 1701. Iuntamente con la Mogiganga que salió essotro día.* Cf. C. Buezo, *La mojiganga dramática..., op. cit.,* I, 233, n. 119 y 227, n. 37, respectivamente. Véanse además otras notas al capítulo II.

[5] El personaje se hallaba tipificado «alcalde de mojiganga», y los textos dan cuenta de su condición de necio y del carácter temporal de su mandato («tonto consumado», «alcalde de palo», «simple» y «tilde de alcalde», *Las bodas de Proserpina;* «alcalde extraordinario», *La sortija*). Se viste de «mojarra» o «moharracho» en *La burla de los títeres,* de Francisco de Castro, y gobierna la danza en *Los titanes,* del mismo autor. Cf. id., *ibid.,* I, 27-28 y 542-543.

suerte[6]. En nuestra opinión, este final para palacio o en el palacio puede explicarse porque tanto la autoridad burlesca del alcalde de la mojiganga dramática como los Reyes a quienes esta figura dedica la mojiganga callejera incardinada en dicha pieza teatral desempeñan una función estructural en el género[7].

Las mojigangas parateatrales y las teatrales comparten, pues, un mismo esquema: una autoridad (burlesca o no) recibe a un rey (motivo civil) y/o alegra las fiestas de un santo (motivo religioso) con una comitiva ridícula de danzantes y de danzas conocida como mojiganga[8]. En el segundo caso, los movimientos de los danzantes pueden cobrar una interpretación religiosa, formando figuras simbólicas como «la Eme», que alude al nombre de María. Así sucede con la mojiganga de Titaguas, donde el componente burlesco prácticamente ha desaparecido[9].

El rey del Carnaval, en el cual imperan las leyes del mundo al revés, es un bufón[10] –o una pareja de bufones o reyes por un día– que preside un tribunal burlesco, como de forma debilitada se aprecia en las fiestas de Graus. En la mojiganga dramática, estilización de los festejos de Carnaval, entendido éste en sentido amplio, perviven los ecos de tribunales bufos y reyes de burlas (vgr. *El alcalde de Mairena,* de Fernando de Zárate; *El Cid,* de Simón de Samatheo, respectivamente).

En la mojiganga teatral *El Cid* [11], el rey Alfonso VI ha sido sustituido por el Rey Palomo, a quien antes se identifica con el rey que rabió. Se trata de un rey burlesco, presente en proverbios y en frases hechas, que sale a escena de la siguiente manera:

Sale el rey.

Rey. ¡Hola! ¿No hay ningún criado
que contra derecho y ley
el paño levante a un rey
para salir al tablado?
¡Soldados! ¡Ah de mi guarda!

Criados. ¿Quién llama con tal rumor?

Canta

Rey. Salí al tablado, Señor,
que vuestro rey os aguarda.

Primero. Ya estamos en tu presencia,
los pies, gran señor, nos da.

Rey. Mentecato, haceos allá,
que perderé la paciencia.
Decid: ¿sabéis quién soy yo?
¿No me respondéis, salvaje?

6 J. M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona: Bosch, 1978), 282.

7 C. Buezo, *La mojiganga dramática..., op. cit.,* I, 531.

8 *Ibid.,* I, 531 y II, 711-713.

9 *Ibid.,* 212.

10 *Ibid.,* 531-532. Cf. M. Batjín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Barcelona: Barral, 1971; reimpr. Madrid: Alianza, 1987), 179.

11 J. Huerta Calvo (ed.), *Teatro breve de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Taurus, 1983), 348.

Primero.	No, pero según el traje
	seréis el Rey que rabió.
Rey.	Yo sor rey de tomo y lomo.
Primero.	No os conocemos, señor.
Rey.	Pues yo os lo diré mejor:
Canta	Yo me soy el Rey Palomo,
	yo me lo guiso y yo me lo como.

Ahora bien, salvo en algunos casos semejantes al anterior, el rey de la mojiganga dramática es el alcalde mojiganguero, subtipo del loco o bufón que viste un traje arlequinado y, danzando y empuñando una vara, trasunto de las vejigas de vaca hinchadas, guía la danza a palacio como lo haría un botarga de Carnaval. Es el máximo representante del tiempo de fiesta, un personaje vital ligado a la Naturaleza –de ahí que se le presente como analfabeto y rústico–, una autoridad burlesca, «nueva» (se puede entender las mojigangas como parodias de las procesiones serias, al estar organizadas por un loco o bufón), cuyo mandato se circunscribe a ciertas festividades cíclicas (Natividad, Carnaval, Corpus).

La posible ambigüedad entre los reyes burlescos de la fiesta pública, que ya encontramos en las Saturnales romanas, y los monarcas de la Casa de Austria a quienes se dedica la mojiganga, lo que llevaría a la presentación de los Reyes como bufones, presumiblemente explica que esa doble autoridad burlesca se resemantice en el siglo XVII, y que sobre el alcalde de burlas, que ya existía en la mojiganga pública, descansó tanto en la calle como en el tablado toda la carga cómica[12]. Los únicos reyes que salen en escena son los folklóricos, como el Rey que rabió o el Rey Palomo, que no ponen en peligro la institución monárquica. Ahora bien, la mencionada ambigüedad reaparece en la mojiganga de Graus de 1986, a pesar de que en las mojigangas de principios de siglo de esta localidad se afirma que los reyes de la misma no tienen paralelo con los de ninguna nación. Una referencia a un programa de la B.B.C. sobre la monarquía española («Dar que hablar a la prensa del corazón, alguna filmación sobre la institución... ¡Con lo maja que quedó la de la B.B.C.!») dio pie en la edición de la mojiganga de 1986 a la identificación momentánea de los reyes de la mojiganga con D. Juan Carlos I y Dña. Sofía[13]. Con todo, se trata de un comentario gracioso, no de una falta de respeto, pues la comicidad hay que buscarla más en los que presentan sus quejas a los reyes o son juzgados por ellos, que en los reyes mismos, aunque reciban éstos nombres burlescos («Trípalux de la Santísima Cruz», el «Ben Penshaú» y «Anacrónica de Bonsón Bonsón»).

Recapitulando, hemos dicho que en la mojiganga dramática el alcalde mojiganguero es la única autoridad burlesca, siendo su cometido muchas veces llevar las figuras que

[12] C. Buezo, *La mojiganga dramática...; op. cit.*, I, 539-540.

[13] Veamos algunos casos de alcaldes de burlas en la mojiganga callejera. Aparecen «dos alcaldes con sus varas, pero tan raras figuras que podían esconderse con ellos los Juan Ranas y Mojarrillas», en la mojiganga a caballo organizada por los pelaires el sábado 20 de mayo de 1690 en Zaragoza, para celebrar la llegada de Mariana de Noeburgo a España y sus bodas con Carlos II. En la mojiganga que se hizo en Madrid el 29 de mayo de 1693, con motivo de la recobrada salud de Carlos II, tanto el gremio de los plateros como el de los cereros sacaron dos alcaldes de aldea con sus varas, y se mencionan alcaldes bobos en la mojiganga del 14 de febrero de 1707 con que Burgos daba gracias por el embarazo de la reina María Luisa, mujer de Felipe V. Cf., id., *ibid.*, I, 126-131.

componen la mojiganga a la Corte de los Austrias. Se cita normalmente al final de esta piececilla dramática a Carlos II, a sus esposas o a Mariana, la reina madre, ya que los años de apogeo y de decadencia del género coinciden con la trayectoria vital del último Austria[14]. Si no hay nada de risible ni de subversivo en ello, se debe al hecho de que en la fiesta pública del siglo XVII, desde un principio, la mojiganga se presenta como un festejo con que se intenta divertir a los monarcas sin menoscabo de sus personas. Los reyes de burlas, con excepción de los del folklore, son eliminados sistemáticamente en los desfiles callejeros, perviviendo quizá en algunos festejos locales, similares al aludido de Graus. Así, los motes alusivos a la familia real en las mojigangas públicas son de tipo elogioso y están exentos de sátira, respondiendo por lo general a temas fijos: la belleza de la nueva reina, el deseo del pueblo de que el rey Carlos II tenga descendencia, o su satisfacción ante la mejoría de su Majestad tras una larga enfermedad[15].

Ahora bien, el género de la mojiganga, debido a su sustrato carnavalesco, era el más apropiado para ridiculizar costumbres y hacer burlas de las autoridades, a pesar de la presión que sobre él ejercían los censores. Por ello, no descartamos la hipótesis de una doble lectura por parte de un sector minoritario del público, para quienes resultaría risible y grotesco ver presidir al rey Carlos II, disminuido física y psíquicamente, una mojiganga.

14 *Ibid.*, I, 203-205.
15 *Ibid.*, I, 270.

En torno a la historia de la literatura en Nueva Vizcaya (oralidad, visualización y textos)

Ysla Campbell
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

El conocimiento actual sobre literatura colonial de las distintas provincias que conforman el territorio de la Nueva España es muy irregular. Si bien es cierto que los estudios sobre el centro del país y la capital son muy abundantes, no ocurre lo mismo con las alejadas zonas del norte, sobre las que, en algunos casos, se han elaborado historias generales, en las que no se aborda dicho tema. Los problemas básicos de investigación se deben a la ausencia de textos literarios y a que la búsqueda de información debe realizarse en documentos históricos que se hallan muy diseminados y bajo clasificaciones a veces insospechadas.

En lo que a nuestro espacio geográfico de investigación se refiere, es preciso indicar que la jurisdicción de Nueva Vizcaya abarcaba los actuales estados de Durango, Chihuahua, parte de Coahuila, Sonora y Sinaloa (exceptuando el distrito de Culiacán), estos dos últimos hasta 1734, fecha en que se separaron de Nueva Vizcaya. A pesar de los límites impuestos, la información sobre la literatura de esta zona se halla muy dispersa –en el Archivo General de la Nación en México, en los archivos de Parral, Durango, Santa Fe, Indias, Roma, por sólo mencionar los más importantes, a veces bajo protocolos, causas civiles o criminales, etc.– no obstante, sólo una investigación exhaustiva sobre las distintas jurisdicciones que conformaban el territorio de la Nueva España, permitiría obtener un conocimiento más sólido y abarcador de la literatura nacional en sus diversas manifestaciones y complejidades.

La historia de la literatura colonial de la Nueva España se halla íntimamente relacionada tanto con el calendario religioso como en las circunstancias políticas y militares de la época, en virtud de que los asentamientos españoles se vincularon a la misión y a los presidios. Desde su llegada, los españoles pudieron observar que las tribus indígenas tenían diferentes inclinaciones artísticas que iban desde la música y la danza de los ritos, hasta la pintura, la escultura y cierto tipo de representaciones teatrales. Con una masa de población indígena, de una diversidad lingüística, dispersa en un gran territorio geográfico, los misioneros tuvieron que hacer uso de los recursos didácticos más inmediatos. De

ahí que el arte en general, fuera utilizado como vehículo idóneo para erradicar las costumbres paganas sustituyéndose por las creencias del cristianismo.

No obstante, hay un vacío enorme en lo que se refiere a textos de carácter literario. Dicha ausencia obedece a una multiplicidad de razones entre las cuales la más importante radica, desde nuestra perspectiva, en el tipo de transmisión que privaba y en la finalidad creativa. Teniendo en cuenta la enorme variedad lingüística que había en la Nueva España y el alto porcentaje de analfabetización, comprendemos mejor que no se hayan conservado los textos o que simplemente no se hayan escrito dado que su difusión era, de preferencia, oral. Además, es necesario considerar que las obras de carácter literario no fueron, en su mayoría, concebidas como manifestaciones artísticas, pues tenían un objetivo primordialmente didáctico, evangelizador. Vayamos por pasos.

A partir de los estudios documentales que hemos realizado hasta ahora podemos concluir que no es la lectura una de las prácticas más habituales de la mayoría de los ciudadanos de la colonia. Aunque el conocimiento sobre el nivel de alfabetización de la Península es complicado, es posible darnos una idea sobre lo que ocurriría en la Nueva España. Hacia fines del siglo XVI y principios del XVII, puede afirmarse que todos los miembros del clero sabían leer y escribir; en el caso de la nobleza hay una proporción del 90 ó 95 %, aunque hay que considerar que algunos hidalgos pobres y mujeres no estaban alfabetizados, una situación similar se presenta en le caso de los letrados; de los artesanos, comerciantes y labradores sólo una tercera parte sabía leer, y los peones y jornaleros eran analfabetos[1]. Esto significa que un alto porcentaje de la población desconocía la lectura y la escritura. Por otro lado, es necesario distinguir entre el nivel de la lectura y de la escritura, pues se dieron muchos casos en que se sabía lo primero pero no se llegaba a escribir. En la Nueva España la enseñanza de la lectura era la etapa inicial y los estudiantes estaban separados según fueran a aprender a leer o a escribir. La gran mayoría sólo terminaban la primera fase[2]. Por otra parte, los frailes procuraban dominar las lenguas indígenas habladas en sus territorios misionales para predicar en ellas la doctrina cristiana.

Dejando un poco de lado estas circunstancias y considerando al grupo minoritario que conocía el alfabeto, es difícil encontrar testimoniales de que existiera un interés básico por la lectura en estas zonas del norte. No ocurre algo similar con las artes visuales y auditivas. La inmensa mayoría de los inventarios que hasta ahora hemos revisado manifiesta que la gente acomodada o de mediana situación económica poseía «cuadro», «estampas», «lienzos», «imágenes», en general de carácter religioso. Por ejemplo, el inventario de María Ortiz de 1638, cuenta entre sus bienes varios retablos de San Diego, San Antonio, San Gerónimo, San Ermenegildo, Santa Gertrudis, Santa Lucía y cinco retablos pequeños de San Nicolás, Santa Teresa de Jesús y San Bernardo[3].

Por su parte, los inventarios de mercaderes incluyen, si de arte se trata, imágenes y retablos. Es el caso de Jorge Fernández cuyo inventario de 1644 habla de «treinta y quatro retablitos pequeños y otros ocho retablitos pequeños»[4]. El proceso legal que se siguió

[1] Cf. Bartolomé Bennassar, *La España del Siglo de Oro* (Barcelona: Crítica, 1983), 285.

[2] Cf. Dorothy Tanck de Estrada, «La enseñanza de la lectura y de la escritura en la Nueva España, 1700-1821», *Historia de la lectura en México* (El colegio de México, 1988), 49.

[3] Archivo Municipal de Parral, 354.

[4] AMParral 1642 B, fol. 990A.

a Baltasar de Quezada motivó que se inventariaran sus bienes, dicho documento es muy ilustrativo, ya que entre sus pertenencias se hallan:

> una hechura de un santo christo en una crus de evano al parecer con los estremos de plata en tres cuartos de largo / yten quatro laminas con sus marquitos negros/ yten una guitarra en su caxa (por un lado rajada) aforada de tigere[5].

Asimismo es más frecuente la posesión de instrumentos musicales como guitarras y chirimías; los particulares los tienen y los proveen los mercaderes. En una memoria de géneros que se entregaron a Domingo de Monsalbe para vender en las minas de Parral se indican «tres onzas de cuerdas de guitarra comunes»[6]. El mercader ya mencionado como comerciante entre otras cosas de retablos, Jorge Fernández, tiene «cinco guitarrillas comunes» y «quarenta caxcabeles grandes»[7]

Es perfectamente comprensible que las tendencias artísticas siguieran tales inclinaciones dado que las iglesias, y como vimos las casas particulares, contaban con distintas imágenes religiosas entre las que se reproducían episodios de la vida de Cristo y, con obligatoriedad, del santo patrono de la misión, amén de las imágenes talladas y las estatuas, mejor conocidas como imágenes «de bulto». Por otro lado, es de todos conocido que la cristanización se vio siempre acompañada de cantos y de música; villancicos, letanías, rezos musicalizados, etc., eran frecuentemente entonados en las misas y los festejos litúrgicos. Cabe señalar que con dificultad se encuentra un testamento en el que no se pida como última voluntad una serie de misas cantadas para cuya ejecución se deja asignada la cantidad necesaria.

Es necesario considerar que a su llegada, los españoles hallaron ciertas tendencias artísticas en los distintos grupos indígenas que fueron encontrando. Es muy conocido que eran muy aficionados a la danza y a la música, pero también practicaban actividades artesanales como la pintura y la escultura.Gaspar de Villagrá menciona que los indios son dados «al arte de la pintura»[8]. Asimismo, aunque no podemos aún precisar si los indios del norte practicaban algún tipo de representación teatral, es muy conocido que en el centro de la República, los españoles encontraron construcciones en forma de teatros y que los indios practicaban farsas y otro tipo de escenificaciones. De tal forma, a su llegada los españoles reconociendo las habilidades y costumbres de los indígenas, las aprovecharon de alguna manera para erradicar las viejas creencias paganas y sustituirlas por el cristianismo. Hacía 1600, Santaren «recogió y cogregó toda la dicha gente en la iglesia y él mismo les enseñó las oraciones en la lengua natural Acaxe rezada y cantada en tono de iglesia»[9]. Es así que las formas de representación indígena son suplantadas por ritos litúrgicos cristianos: rezos y cantos sufren ciertas adaptaciones. Por ejemplo en Bocas, hacía 1662, los indios, después de la misa, saludaban a la virgen con unos villancicos o motetes en lengua india que saben de memoria, puestos en un canto muy apacible, pero también estos mismos indios entonan villancicos en español en un día de Corpus[10]. A los tepehua-

5 AMP, 16644 C, fol. 1266.
6 *Idem.*
7 AMP, 1644, fol. 989 B.
8 *Historia de la Nueva México,* Imprenta del Museo Nacional, 1900, t. I, fol. 86.
9 AGN, *Historia 20,* fol. 217r.
10 Annua de Rodrigo del Castillo. AGN, *Misiones 26,* fol. 160 v.

nes, en 1596, se les imparte la doctrina cristiana en su lengua y «las oraciones con cantos y las tonadas que usaban los Tarascos en Michoacán»[11]. Y lo mismo ocurre en el siglo XVIII en las misiones de Noragachi, Gueguachic, Santa Ana, Chínipas, Nuestra Señora de Loreto, Misión de Chínipas, Guazapares y Batopilas cuentan con armas, violines y cornetas, bajones, chirimías, clarines, vihuelas y liras[12]. La música sirvió, pues, como vehículo de evangelización y hasta en los autos de fe se hacían sonar las chirimías. Por otra parte, el uso de las láminas y pinturas para instruir a los indios sobre los misterios fue una práctica del centro, pero es probable que se siguiera en otras regiones.

Estos sentidos auditivos y visuales se encuentran en relación estrecha con el papel de la literatura y su medio de difusión vinculado de manera muy íntima a la oralidad y a la representación teatral. Aunque no ha sido estudiada en todas sus profundidades[13], el carácter oral de la literatura en España es indiscutible. Miguel Giginta,basado en esta práctica de la lectura grupal, indica que en las casas de trabajo deberá haber personas que «les lean durante el trabajo cada mañana historias verdaderas [...] y después de comer libros de sentencias, dichos y preguntas y respuestas, comenzando en lo de las historias por las más antiguas que se hallaren en romance: y las postreras sean de las propias provincias». Continúa señalando que a la hora de la comida deberán leerles vidas de santos y en invierno o verano fábulas morales[14]. En este sentido es, hasta cierto punto, concluyente la consideración del Pinciano cuando al hablar de la similitud indica que no es tan necesaria «en aquellas especies de fábulas que entran por el oydo o lectura, como son las comunes...»[15]. Esa situación privilegiada de la transmisión oral, también la conocieron los españoles que vinieron a América, pues el capitán Gaspar de Villagrá, en el canto primero de su *Historia de la Nueva México,* llama al rey «oiente» y añade «quien duda que con admirable espanto, / la redondez del mundo todo escuche,/ lo que a tan alto Rey atento tiene....»[16]. Y, para no ser demasiado prolija sólo señalo que esta insistencia en el papel esencial de los oyentes se da a lo largo del siglo de oro en diversos escritos, faltaría realizar una investigación más profunda sobre el caso en Nueva España.

De tal manera que las formas de difusión de la cultura española que había sido el resultado de mútiples adquisiciones a través de la tradición oral en el seno familiar y parroquial y en la que había un lector en cada grupo ante el que se sentaban a escuchar pasajes de las novelas de caballerías, cuentecillos, fábulas y hasta entremeses, sin dejar de considerar los elementos nativos de influencia, vinieron a prolongarse en el seno de las nuevas sociedades americanas. Las vidas de santos, los relatos sobre las visicitudes que pasaron los misioneros, diferentes momentos de la conquista y las exploraciones se verán entretejidas con múltiples anécdotas y leyendas de diversos tipos. Bien sabemos que en los largos viajes, de sobremesa o durante las veladas se referían estos relatos y se entonaban diversas canciones. Lo intersante, para nosotros, es hacer notar que mercaderes y viajeros,

[11] GERARD DECORMÉ, *La obra de los jesuítas mexicanos durante la época colonial 1572-1767* (México: José Porrúa, 1941), t. II, 45.

[12] AGN, *Temporalidades,* t. 196, fols. 17 r-46 v.

[13] La profesora Margit Frenk es quien más se ha dedicado a su estudio.

[14] *Tratado de remedio de pobres.* Coimbra 1579, BN Madrid, R. 11590, f. 15 v.

[15] *Philosophia antigua poética,* Madrid, 1596, BN Madrid, R. 6527, 200.

[16] *Ed. cit.,* fol 2 r.

eran portadores de dichas narraciones y cantos, que en algunos casos fueron recogidos por los frailes. Como señalamos en un trabajo sobre «El teatro colonial en Nueva Vizcaya»[17], hay que tener en cuenta como punto de partida en cuanto a la geografía de nuestro estudio se refiere, que de acuerdo con el musicólogo Vicente Mendoza y otros estudiosos de la literatura del suroeste de Estados Unidos, hay ciertas ondas concéntricas culturales que partieron de México y siguieron hacia Chihuahua, pasando por Guanajuato y Zacatecas, para luego continuar hacia El Paso, Santa Fe, Taos, Trinidad y Denver. De tal modo, las interrelaciones artísticas, y de otro tipo, con estas zonas, serán constantes. En ese sentido, el estudio de los inventarios, nos permite ver que algunos productos, por ejemplo de Nuevo México, existen en casas particulares de Nueva Vizcaya. Los intercambios comerciales y los viajes, posibilitaban el traslado de un lugar a otro de cuentos y cantares.

Ese sentido de oralidad y visualización se halla en estrecho vínculo con la utilización de la escena como medio de evangelización.Dicha actividad estuvo muy difundida a largo de toda Nueva España y los primeros en promoverla fueron los misioneros franciscanos, quienes afortunadamente se asentaron desde tiempos tempranos en San Juan del Río, Santa Bárbara y San Bartolomé con indios conchos. Como hemos indicado en otro lado, no sabemos con certeza si los indígenas del norte practicaron algún tipo de teatralización, pero es seguro que hay muchos elementos escenográficos en sus celebraciones pletóricas de danzas, flores, tambores y arcos. Por otro lado, la cristianización supuso todos los elementos del culto cristiano incluyendo la misa, la procesión y el sermón. Justamente a las festividades religiosas tanto comunes como las señaladas del año litúrgico como la Semana Santa, Cuaresma, Corpus Christi, van asociados distintos tipos de actividades artísticas. Las representaciones religiosas, cuya salida del recinto eclesiástico a la calle es parte esencial del estudio del teatro, estuvieron muy ligadas a las procesiones: pasos de la pasión se celebraban por los tepehuanes y los tarahumares desde fines del siglo XVI y en el XVII; asimismo se practicó la celebración del nacimiento de Cristo con los autos navideños denominados pastorelas donde no falta la escena del ofrecimiento, de esto tenemos testimonio del padre Juan Fonte, hacía 1611.

Otro motivo para realizar escenificaciones teatrales eran acontecimientos de carácter civil: hacia fines del XVI se representa por primera vez en la zona de Juárez y El Paso una comedia compuesta *in situ* por un capitán; poco después en Nuevo México, el mismo ejército representó uno de los conocidos dramas de moros y cristianos. Por otro lado en Durango, al parecer la práctica de la comedia se siguió por varios años, pues hacía 1691, el guardián del convento, amén de otras consideraciones, indica que se representan comedias todos los años afuera de la iglesia. En Parral a principios del XVIII, sucede lo mismo. Y no ocurre algo distinto en Santa Fe, donde a la jura de Fernando VI, 1748, se hacen festejos en los que se incluyen luminarias y carros triunfales, y además se pronuncian loas y se presentan comedias. Asimismo cierta música dramatizada como la tonadilla escénica y la zarzuela llegó de distintas partes de la República, repetida por comerciantes y viajeros, a zonas de Nuevo México y Nueva Vizcaya.

La oralidad de la música, las narraciones y el teatro, aunadas a la visualización de éste, las danzas y la iconografía, de ninguna manera descarta que algunas personas practi-

[17] Ponencia presentada en el *Tenth annual Golden Age Spanish Drama Symposium.* UTEP / UACJ, marzo de 1990.

caran la lectura o que hubiese una recreación o una práctica de la literatura escrita. Sin embargo, no siempre es sencillo saber quienes tenían entre sus bienes algunos libros; a través de las testamentarías es ocasional dicha información ya que es recurrente que se diga: «Item declaro por mis bienes todo lo que se hallare en mi tienda y de las puertas adentro de donde yo bibo»[18].

Por otro lado, a través de los inventarios se presentan casos en los que se indica la posesión de libros sin mayor especificación. De tal forma, una historia del público lector y el tipo de lecturas que se realizaba debe contar con estos tropiezos.

A pesar de la generalización de estas actividades artísticas se cultivaron diversos tipos de escritos que es pertinente conocer: por un lado, se realizaron documentos de carácter informativo que provienen de fuentes oficiales y religiosas. Estos textos son conocidos como relaciones, cartas anuas, reseñas, diarios, etc...Constituyen la escritura más abundante del período y difícilmente se encuentra una opinión donde no se produzcan, ya que eran relaciones obligatorias que debían nutrir de información, por distintos conductos, a las órdenes religiosas y a las autoridades.

Estos manuscritos, que en su gran mayoría no tienen vínculos directos con la literatura, adquieren otra significación cuando se analizan tanto sus contenidos como el estilo de algunas de sus partes. Veamos algunos ejemplos de los casos más frecuentes. Los relatos y reflexiones de algunos misioneros, debido a todo ese bagaje de pensamiento religioso que los conducía a concebir demonios e idolatrías en cualquier manifestación ideológica distinta, los condujo a escribir relatos y descripciones que son verdaderas obras de la imaginación. los padres Joseph Tardá y Tomás de Guadalajara, misioneros de la tarahumara, relatan que en Temaychic (cerca de Papigochic) luego de cantar una misa hicieron algunos exorcismos y dice:

> ...los cuales a vista de una imagen de nuestra Señora mostraron sus sentimientos con grandes gemidos que pacientemente se oyeron; la conmoción del ayre fue grande a ese mismo tiempo, y dentro de los perros parece se avían entrado los demonios o los hechiceros que suelen a las vezes sostituir las de los malos espíritus, y con su ayuda tomar las figuras de perros y de otros animales; y parece que en esta ocasión huvo algo desto en el Pueblo. Pues quando ibamos en su demanda encontramos en el camino una vívora, a la qual hablaba uno de los Yndios y ella parecía entenderle como si fuesse persona de razón obedeciéndole en todo lo que le mandaba; y no permitió la matassemos diciéndonos que no avían de hacer daño y matarnos las demás vívoras[19].

Textos que reúnen como el anterior tenemos bastantes, ya que a la sustitución de un rito por otro se asocian narraciones que se constituyen en deliciosos cuentecillos que en el habla coloquial introducen elementos mágicos de gran ingenuidad. Por otra parte, hay varias narraciones referidas a sucesos milagrosos que algunas veces se entrelazan con biografías de distintos misioneros. Algunos ejemplos de ésto son: un milagro narrado por Rodrigo del Castillo en Bocas hacía 1662; la vida del padre jesuita Fernando Konsag; el milagro de la virgen del Sagrario en Durango en1742; una revelación milagrosa a fray

[18] AMP, 1642 B fol 1019 A.

[19] AGN. Copia de una carta de los Padres Joseph Tardá y Thomas de Guadalajara misioneros de la nación tarahamara, 2 de feb. de 1676, *Misiones,* 26, f. 216 v.

Juan de Escalona sobre Nuevo México (letra del s XVIII); el milagro de Francisco de Borja en Santa Fe; los milagros de San Francisco Xavier en la tarahumara (1666-1668). También en este tenor hay una serie de leyendas, algunas de Texas y Nuevo México otras de Nueva Vizcaya. Tales son las leyendas de *Las campanas perdidas de Tumacacori; Las minas perdidas de Tumacocori; La torre inconclusa de San Xabier; Huisar el escultor de San José.* Entre las más cercanas a nosotros se encuentra la leyenda de *La resurrección de fray Padilla,* misionero franciscano que acompañó a Coronado a Nuevo México y que fue martirizado por los indios. Cuando la iglesia de la misión de Isleta fue construida, el ataúd de Padilla, de acuerdo con la creencia de los nativos, se trasladó milagrosamente de su lugar al desierto de isleta y allí fue reenterrado en el cementerio de la iglesia. Cada año este ataúd sale a la superficie donde es visto por la gente y luego vuelto a sepultar.

Otra leyenda de Nuevo México de fines del XVII es la de *Nuastra Señora del Rosario*; *La campana de San Miguel* (Santa Fe), *La pintura de San Miguel de Acoma* y las *Leyendas de María Coronel,* quien sostenía, sin haber salido de España, haber hecho muchas visitas a los indios de Texas, Nuevo México y el norte de México, quienes por su parte, afirmaban haberla visto hacia principios del siglo XVII; por último tenemos *El mortero de la Purísima Concepción* (en Texas); *Las campanas de San José* (Aguayo, Texas)[20].

La tradición oral, aunada al folklore, no fue lo único que se suscitó en esas zonas, también se produjeron otro tipo de textos. En este ámbito tenemos dos crónicas significativas: *Historia de la Nueva México* de Gaspar de Villagrá y la *Hstoria de los descubrimientos antiguos y modernos de la Nueva España* de Baltasar de Obregón. Por otro lado, se escribió la controvertida obra *Luz de Tierra Incógnita* de Juan Mateo Mange. Dentro del género epistolar contamos con cartas absolutamente poéticas como las del marqués de Torre Campo (1747) y otras que poseen algunos pasajes que emparentan con ciertos textos peninsulares. De este rango son también algunos textos de carácter elegíaco sobre la muerte de algunos misioneros o monarcas. En este caso se hallan las obras de Bartolomé García de Escañuela, obispo de Nueva Vizcaya en 1680, cuyas obras se editaron en Madrid. Otro religoso, obispo de Durango de 1663 a 1667, que escribió trabajos literarios es Juan Aguirre y Gorospe. Los poetas no estuvieron ausentes de nuestra región, pues en el documento sobre el *Patrocinio de San Francisco Xavier en Nueva Vizcaya* se nos habla de la creación de panegíricos y poemas escritos en Parral hacia 1669. Otro poeta reconocido del mineral es Antonio Figueroa a quien se llamaba el Pericles de la oratoria mexicana.

Por otra parte, es necesario considerar que también se escribieron obras de distintos caracteres en esta zona. Algunas de ellas tuvieron fines eminentemente didácticos como los artes y vocabularios sobre el tapehuán y el tarahumara, como el *Arte y vocabulario completo de la lengua tarahumara* del fraile franciscano José Victorino; luego la obra del misionero jesuíta de los tepehuanes en el siglo XVII, Gerónimo Figueroa, *Arte y copioso vocabulario de las lenguas Tepehuana y Tarahumara,* y *Catecismo y confesionario*

[20] Cf. CLEVE HALLENBECK, *Spanish missions of the old Southwest. Doubleday Page and Company* (Garden City-New York, 1926), 135-164.

en la lengua Tepehuana, por sólo citar un par de ejemplos. O bien, se escribieron obras como el *Florilegio medicinal de todas las enfermedades sacado de varios y clásicos autores* del misionero de la tarahumara Juan de Esteynffer (de 1712).

Para terminar diremos que si bien es cierto que el panorama se presenta desolador cuando nos enfrentamos, por un lado a la ausencia de investigaciones sobre la literatura de Nueva Vizcaya, y por otro, a documentos de carácter jurídico y civil que están aparentemente tan alejados de nuestro objetivo artístico, también es verdad que una labor de esta naturaleza será la única que nos permita conocer las manifestaciones no sólo literarias, sino artísticas de esta región del norte.

«Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso» (Lazarillo, Tratado VII): Puntualizaciones lingüísticas y semióticas

Félix Carrasco
Université de Montréal

Sabemos que los códigos literarios, inestables por naturaleza, se articulan sobre el suelo firme de los códigos lingüísticos. La operación lleva consigo un cierto grado de violencia y manipulación del código primario, pero casi nunca hasta el extremo de negarlo. Por esto no está demás descender de vez en cuando al piso inferior para verificar si nuestras lucubraciones literarias se asientan sobre simientos sólidos. Es justamente lo que nos proponemos hacer con el texto que encabeza nuestra comunicación.

La enérgica afirmación de Lázaro («Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso»[1]), ha sido aireada hasta la saciedad en los estudios lazarillistas por la buena razón de pertenecer al cogollo del elemento nuclear de *Lazarillo;* pero, paradójicamente, rara vez ha sido objeto de anotaciones por parte de los editores. Aparte del privilegio de los editores de decidir libremente qué elementos del texto exigen una nota, la razón de este silencio puede ser su carácter transparente: significa lo que significa, y no hay por qué ponerlo en tela de juicio. Si se me permite decir algo como miembro de a pie del club de editores del *Lazarillo,* aseguraré que no es éste un silencio para cubrir una carencia del editor. Pero existe un editor que sí se moja arriesgando una interpretación del pasaje, aunque lo pasa de largo, como todos, en la última nota de su edición, para aclarar otro pasaje polémico «Esto fue el mesmo año...»

> «Esto fue» y «en este tiempo estaba...» no pueden remitir al momento (más o menos lejano) de la boda, ni al de la conversación con el Arcipreste y la rabieta de la mujer [...], sino que, lógicamente, han de referirse al *último* episodio singular que emerge (distinguido por un pretérito indefinido como en «casé con ella...», «hízonos alquilar...», «me habló un día...») en el marco de las acciones y situaciones que Lázaro narra en presente habitual («cuando alguno siento...», «no me dicen nada y yo tengo paz...»): el episodio singu-

[1] Citaremos por la edición de *Lazarillo* de A. Blecua (Madrid: Castalia, 1987), 176.

> lar de la redacción de la autobiografía, de la respuesta del pregonero a la carta en que «Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso» («hasta el *día de hoy* nunca nadie nos oyó sobre el caso»)[2].

Aunque lo extenso de la cita la hace un tanto abstrusa a los efectos buscados, parece adecuado interpretarla como que «hasta el día de hoy en que «Vuestra Merced» oye por su carta, nadie ha oído anteriormente nada sobre el asunto». Para mayor claridad citaremos otro texto del mismo autor, en que se interpreta el mismo pasaje:

> Pero –creo– bastan unas palabras del tractado VII para confirmar semejante punto de vista: «hasta el día de hoy» –concluye Lázaro– nunca nadie nos oyó sobre el caso». O lo que es lo mismo: *hasta el momento en que «Vuestra Merced» quiso saber, por boca del presunto consentido, de las dudosas relaciones entre el Arcipreste de San Salvador* –su «servidor y amigo»- y la mujer del pregonero, Lázaro siempre se había negado a ventilarlas, aun amistosamente (el subrayado es nuestro)[3].

Cabe preguntarse si es ésta la única interpretación posible del pasaje, que los editores han dado por tan de cajón que no se han planteado duda alguna al respecto. Los traductores, que a diferencia de los editores tienen que entrar al trapo, no paracen alinearse tras esta interpretación restrictiva de «hasta el día de hoy», al menos los pocos que he podido consultar. En la traducción francesa en verso publicada en el siglo XVII por un Sieur de B*** se lee: «Ainsi nous fusmes tous d'accord, / Du depuis iamais nui rapport / Ne m'a troublé pour cette affaire»[4].

En la bellísima edición bilingüe de la misma época, supervisada por Juan de Luna se traduce así: «Jamais iusqu'auiourd'huy l'on ne nous a depois ouy parler du fait: car tant s'en faut, quand ie sents que quelqu'un m'en veut dire quelque chose, ie lui coupe court, disant (...)»[5].

En la excelente traducción de Morel-Fatio, la interpretación del «hasta», aunque menos clara, tampoco restringe el carácter supernegativo del enunciado: «Et ainsi nous demeurâmes tous trois bien d'accord. / Et, jusq'au jour d'aujourd'hui, personne ne nous ouï parler du fait; / bien plus...»[6].

En la edición italiana de G. Bertini creo que la traducción mantiene la ambigüedad del original: «insino hoggidì non ci è persona, che ci habbia più udito haver parola di questo»[7].

[2] Cf. *Lazarillo de Tormes,* ed. Francisco Rico (Madrid: Cátedra, 1987) 135, n. 42. También en la introducción alude de pasada: «Ni él mismo ha querido volver a mentárselo a nadie, «hasta el día de hoy», cuando responde a la carta que Su Merced le ha escrito pidiendo detalles de «el caso» [...] (121).

[3] Cf. Francisco Rico, «Problemas del Lazarillo», *Boletín de la Real Academia Española, XLVI* (1966), 277-96; recogido también en *Problemas del «Lazarillo»* (Madrid: Cátedra, 1987), 15.

[4] No es propiamente una traducción, pero se interpreta el sintagma en cuestión como no restrictivo. Cf. *La vie de Lazarillo de Tormès, ses fortunes, et ses adversitez,* traduite en vers francois par le Sieur de B*** (Paris, 1653), en *Revue Hispanique,* XIX, 55 y 56 (1908), 296.

[5] Cf. *La vie de Lazarillo de Tormès et de ses infortunes et adversitez,* trad. de L.S.D., corrigée par H. de Luna, Paris, chez Antoine Sommaville, 1660, 231.

[6] M. Bataillon (ed.), *La vie de Lazarillo de Tormès,* trad. de A. Morel-Fatio (Paris: Aubier, 1958).

[7] Cf. *Lazzariglio del Torme,* ed. Giov. Maria Bertini (Torino: Bottega d'Erasmo, 1964), 57. La conocida traducción italiana de Mario S. Metalli no parece haber captado el sentido del original: «Fino al

Las dos traducciones inglesas consultadas se inclinan, a mi juicio, por la interpretación no restrictiva: «No one to this day has ever heard us discuss the matter again, and if I ever feel that anyone is going to mention it, I cut him short and say (...)»[8]. «So, right up today, we've never said another word about the affair[9].

Desde una estricta posición lingüística la estructura que consideramos es ambigua; en efecto, el sintagma preposicional 'hasta' + sustantivo de tiempo admite dos interpretaciones semánticas incompatibles: Así, «El vicepresidente ha dicho la verdad hasta ahora» puede significar:

a) 'ha dicho la verdad antes y la dice ahora'.
b) 'ha dicho la verdad antes pero miente ahora'.

Retomando la terminología acuñada por Kany podemos llamar *hasta inclusivo* al de la interpretación (a), puesto que el sintagma preposicional *hasta + sustantivo de tiempo* queda incluído en el segmento temporal delimitado por él; y *hasta exclusivo* al de la interpretación (b), porque dicho sintagma preposicional queda excluido del segmento temporal delimitado[10].

Esta capacidad de 'hasta' de implantar un virus de ambigüedad en la estructura que lo acoge, no es exclusiva del español moderno y, estaba plenamente en vigor en el español clásico. Sin salirnos de *Lazarillo* podemos documentar ambos usos:

a) *hasta inclusivo:*
«me quebró los dientes, sin los cuales *hasta hoy* día me quedé» (101).

«Y así, me casé con ella, y *hasta agora* no estoy arrepentido» (174).
«...deso me podré yo alabar entre todos mis iguales por de mejor garganta, y ansí fui yo loado della *fasta hoy día* de los amos que he tenido» (132).

b) *hasta exclusivo:*
«Pues, aunque de mañana, yo había almorzado, y cuando ansí como algo, hágote saber que *hasta la noche* me estoy ansí. Por eso, pásate como pudieres, que después cenaremos» (132).
«Partillo hemos de esta manera: tú picarás una vez y yo otra; con tal que me prometas no tomar cada vez más de una uva. Yo haré lo mesmo *hasta que lo acabemos*» (104).

Es legítimo preguntarse si la interpretación avanzada por Rico del «hasta» como *exclusivo* es realmente compatible con el sentido de la obra tal como ha sido desentrañada gracias al asedio de una pléyade de investigadores eminentes, entre los que figura su nombre con pleno derecho. Creo que hay razones muy sólidas de carácter lingüístico, semiótico y de coherencia textual para sostener que el «hasta el día de hoy...» debe interpretarse como *«hasta» inclusivo,* por consiguiente el «día de hoy» queda incluido en la

giorno d'oggi mai più nessuno di noi udì qualcosa sul fatto». Da el contenido plural de «nos» («nessuno di noi») pero invierte la función del objeto («nos oyó») en sujeto («nessuno di noi udì»). Cf. *Anonimo spagnolo del '500. Lazarillo de Tormes,* trad. MARIO S. METALLI (Roma: ed. del Giano, 1988), 68.

8 Cf. *Blind man's Boy,* trad. de J. M. COHEN (London: The New English Library, 1962), 52.

9 Cf. *Lazarillo of Tormes,* trad. de ROBERT S. RUDDER (New York: F. Ungar Publishing Co., 1973), 99.

10 Cf. C. E. KANY, *Sintaxis hisponoamericana* (Madrid: Gredos, 1963), 373.

serie de días anteriores; es decir, «*a partir del famoso día del encuentro, ni una sóla palabra más sobre el asunto se ha cruzado entre nosotros*».

Aceptar la interpretación del 'hasta' como exclusivo, '*antes no había soltado palabra, pero ahora estoy haciéndole un informe sobre el asunto*' (es decir, el día de hoy se desgaja de la serie de días anteriores) nos obligaría además a considerar el 'nos' de «nos oyó...» como un falso plural, que ocupa el lugar de 'me' y que apunta el narrador Lázaro. Ahora bien, este 'nos' es correferencial con el del anunciado que le precede: «Y así quedamos *todos tres* conformes». Otros plurales utilizados en la relación del episodio son verdaderos plurales, que aluden siempre a un 'yo + otros': «Más malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no *nos* dejan vivir...» (175); un 'nos' que afecta también al trío o, al menos, al narrador y a su esposa.

Es más, nuestro pasaje sería la única excepción en toda la obra en que el narrador se atribuye a sí mismo este inflado 'nos'. En un acto de habla enmarcado en una rígida estructura jerárquica, «Vuestra Merced» / el humilde servidor, el uso del 'nos' sería un exabrupto deliberado, que habría que explicar, pues no podemos olvidar que el principio del decoro, tan querido de la poética renacentista, es la ley mejor guardada de *Lazarillo.* No parece que encaje, ni poco ni mucho, que teniendo nuestro pobre pregonero como interlocutor a «Vuestra Merced» se apropie del académico «dicebamus ieri»[11].

Tampoco las otras voces que afloran en estilo directo a la superficie del texto abandonan, que sepamos, la clave del 'yo'. Sólo en el episodio del escudero hay dos pasajes que podrían alentar ciertas dudas, pero que, en definitiva, no resisten un análisis: «Vivirás más y y más sano –me respondió–, porque, como *decíamos* hoy...» (135): «Lázaro, mira por la casa [...] y cierra la puerta con llave, no *nos* hurten algo» (*ibid.*) A nuestro juicio, en ambos ejemplos se trata de un 'yo + tu'[12].

Volvamos al contexto de nuestro pasaje: «Hasta el día de hoy nadie *nos* oyó sobre el caso, antes cuando alguno siento que quiere decir algo della, le atajo y le digo:» A tenor de lo expuesto hasta aquí, no aceptamos que haya correferencialidad entre el 'nos', que remite al trío, y los morfemas personales de 'siento', 'atajo' y 'digo', que incumben exclusivamente al «yo hablante». Sabemos, por lo menos desde 1927[13], que un haz de sutiles redes intratextuales aseguran la unidad y continuidad de la obra: esto, que es válido

[11] H. SIEBER, que ha hecho penetrantes observaciones sobre este tratado, señala que Lázaro inicia el relato de «el caso» «estableciendo explícitamente una estructura de relación de servicio: primero entre él mismo y Vuestra Merced [...]. La segunda relación es un poco más complicada porque Lázaro coloca al Arcipreste entre él y Vuestra Merced [...] Lázaro sirve a Vuestra Merced; sirve también al Arcipreste, que sirve a Vuestra Merced, y hay una estrechamente apiñada estructura de servicio, una jerarquía con Vuestra Merced en la cima y Lázaro en la base» (cf. HARRY SIEBER, *Lenguage and Society in «La vida del Lazarillo de Tormes»* (Baltimore and London: The J. Hopkins University Press, 1978), 94.

[12] En el «No nos maravillemos de un clérigo ni fraile porque el uno hurta de los pobres, y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto» (94), se trata de una maniobra de la instancia enunciadora que arrebata la palabra al narrador para delegarla a *una voz transindividual,* de esta manera se ofrece, a una luz más objetiva, la violación de una norma social por parte de Zaide en parangón con las conductas de la clerecía que constituían transgresiones mucho más graves. Puede verse una explicación detallada en *Lazarillo de Tormes,* ed. F. CARRASCO (Madrid: SGEL, 1983), 57-58.

[13] Cf. F. COURTNEY TARR, «Literary and artistic Unity in the *Lazarillo de Tormes*», *PMLA,* XLII (1927), 404-421. Este excelente trabajo es el punto de la crítica científica del *Lazarillo.*

para la macroestructura, es igualmente válido para otros niveles inferiores; así, reactivando la etimología, consideramos nuestro (micro)texto como un sutil entrelazado de hilos que van ocultándose y reapareciendo. Para más claridad, vamos a remontarnos unas líneas más arriba y reproducir lo esencial del episodio. El arcipreste propone a Lázaro que se case con una criada suya y éste, tras sopesar la oferta, acepta:

> Y así me casé con ella [...] Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué de que veen a mi mujer ir a hacer la cama y guisalle de comer [...] mi señor me ha prometido lo que pienso cumplirá. Que él me habló un día muy largo delante della y me dijo. –Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará. Digo esto porque no me maravillaría alguno, viendo entrar en mi casa a tu mujer y salir della. Ella entra muy a tu honra y suya, y esto te lo prometo [...] –Señor –le dije–, [...] Verdad es que algunos de mis amigos me han dicho algo deso, y aun por más de tres veces me han certificado que antes de que conmigo casase, había parido tres veces, hablando con reverencia de Vuestra Merced, porque está ella delante. Entonces mi mujer echó juramentos sobre sí, que yo pensé que la casa se hundiera con nosotros y después tomose a llorar y a echar maldiciones sobre quien conmigo la había casado. En tal manera, que quisiera ser muerto antes que se me hubiera soltado aquella palabra de la boca. Mas yo de un cabo y mi señor de otro tanto le dijimos y otorgamos, que cesó su llanto, con juramento que le hice de nunca más en mi vida mentalle nada de aquello, y que yo holgaba y había por bien de que ella entrase y saliese, de noche y de día, [...] Y así quedamos *todos tres* conformes (174-176).

El relato de «el caso», en cuanto estructura narrativa autónoma, es más bien el relato de un pacto de silencio entre los socios del trío y para «suprimir las voces de los murmuradores», como ha señalado H. Sieber[14], entre otros. Pero es evidente que el que aparece como verdadero instigador del pacto es el Arcipreste y el que tiene que pechar con el fardo más pesado como resultas es Lázaro. EL Arcipreste es, por tanto, el sujeto actancial, en el sentido greimasiano pues él concibe y realiza el plan de poner a cubierto sus relaciones sacrílegas con su criada, buscándole un marido y haciéndoles «alquilar una casilla par de la suya». Según Greimas, la conjunción del sujeto con el objeto de la búsqueda (S O) señala la terminación del programa puesto en marcha con vistas a la obtención de dicho objeto. Pero es concebible la eventualidad de una revalorización del objeto en conjunción con el sujeto gracias a la modalidad del *saber:*

> tout comme lorsqu'on est prêt à faire l'impossible pour la garder, quand on apprend que la femme aimée se prépare à vous quitter; le savoir apparaît ici comme susceptible de provoquer un nouveau *vouloir* et d'engendrer de ce fait un nouveau programme narraitif[15].

El Arcipreste llega a saber, o a sospechar, que Lázaro atraviesa una crisis («Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, *no nos dejan vivir,* diciendo no sé qué y sí sé qué de que veen a mi mujer ir a hacer la cama y guisalle de comer»), que amenaza la seguridad de su bienestar, y pone, por ello, de nuevo en marcha otro programa de media-

[14] «...the gossipers whose voice disrupt the arrangemente between Lázaro, the archpriest and his criada and whose rumors the three conspire to suppress by the self-imposed silence» (cf. HARRY SIEBER, *op. cit.,* 90).

[15] Cf. A. GREIMAS, *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques* (Paris: Seuil, 1976), 206.

ción para remover el obstáculo. Convoca al pregonero, le habla muy a las claras delante de su mujer, Lázaro se sincera, se produce la escena teatral de los gritos y maldiciones de su mujer (probablemente conforme a un guión convenido) y, finalmente, Lázaro se rinde:

> Mas yo de un cabo y mi señor de otro tanto le dijimos y otorgamos, que cesó su llanto, con *juramento* que le hice de *nunca más en mi vida mentalle nada de aquello* y que yo holgaba y había por bien de que ella entrase y saliese, de noche y de día, [...] Y así quedamos *todos tres* conformes.

Aquí concluye el programa narrativo llevado a un desenlace feliz por el sujeto actancial con la probable complicidad de su criada. Lo que viene después es la rendición de cuentas de cómo Lázaro cumplió sus obligaciones del pacto:

b) «*Hasta el día de hoy (1) nunca (2) nadie(3) nos* oyó sobre el caso; antes cuando alguno sient*o* que quiere decir algo della le ataj*o* y le dig*o:*»
a) «con *juramento* que le hice de *nunca (1) más (2) en mi vida (3) mentalle nada (4)* de aquello»

El enunciado (b) está en relación de simetría con el (a) y viene a corroborar de forma taxativa –y probablemente veraz– el cumplimiento exacto de su juramento. Son dos expresiones dramáticamente enérgicas y actualizan en forma extrema los recursos de negación de que dispone la lengua.; sobre todo el (a) con cuatro negaciones, arrancado de la boca de Lázaro bajo las presiones de una coacción moral insoportable –si es veraz– («En tal manera, que quisiera ser muerto antes que se me hubiera soltado aquella palabra de la boca»). Sobre el valor negativo del sintagma / *Hasta el día de hoy* / en posición anteverbal, tenemos documentados una serie de ejemplos de mediados del siglo XVI y precisamente en un dialecto toledano: «Y mírame al rostro, que *hasta oy prometí* cosa que no la cumpliesse, o la vida»[16]; hemos podido comprobar que en dicho dialecto alternan sin matiz de diferenciación los sintagmas de negación como

hasta oy / en mi vida / / en mis días / / jamás / nunca[17].

A la batería de negaciones del enunciado (a) hay que añadir el empleo de «mentalle» en lugar de «decirle» y el elusivo «aquello»: como sabemos, en el proceso de locución el hablante pasa de la idea, 1ª etapa, a la palabra, 2ª etapa; Lázaro se compromete no ya a no decir sino a aniquilar de alguna manera el proceso en la 1ª etapa («en mi vida mentalle»). La carga semántica de 'mentalle' la ha visto muy bien H. Sieber al señalar que no es «un silencio absoluto» lo que promete Lázaro sino «la erradicación» del hiriente «aquello»[18].

[16] Cf. GASPAR GÓMEZ DE TOLEDO, *Tercera parte de la tragicomedia Celestina* (Toledo, 1539), ed. MAC E. BARRICK (Philadelphia: Univ. of Philadelphia Press, 1973), auto XXXIX, 299.

[17] Para una discusión detallada véase F. CARRASCO, «Sobre la peculiaridad mexicana de «hasta» en el español del siglo XVI», *Cuadernos Hispánicos,* I (Montréal: ACFAS, 1988), 21-30; y próximamente «La variante mexicana de «hasta»: perspectivas diacrónicas y sincrónicas», en *Actas del III Congreso internacional de el español de América* (Valladolid: julio, 1989).

[18] «It is not absolute silence that he promises but an erradication of the offending «aquello», that notorious sexual liaison between his wife and master» (cf. H. SIEBER, *op. cit.,* 91).

Por otra parte, Lázaro reconstruyendo hacia atrás la cadena de causalidad que lo llevó a una situación peor que la muerte, se da cuenta de que el factor desencadenante del turbulento incidente fue precisamente la cándida mención de los cuchicheos de sus amigos:

> (1) prestar oídos «a dichos de malas lenguas» → (2) mencionarlos → (3) ataque de histeria de su mujer;

sabe que tiene que ir a la raíz y extirparla: «cuando alguno sient*o* que quiere decir algo della, le ataj*o* y le dig*o*...». En rigor, el */ «Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso»/* es una prolepsis del resultado del parlamento en estilo directo; «...Mirá, si sois mi amigo...», en que él describe su triple estrategia en escalada para enmudecer «las malas lenguas»: la amistad-el juramento-el desafío:

1) «...si sois mi amigo, no me digáis cosa con que me pese»
2) «que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer...»
3) «Quien otra cosa dijere, yo me mataré con él».

El interpolador de Alcalá, que tiene un gusto muy discutible, pero que da finas pruebas de competencia narrativa captando elementos claves de la estructura subyacente de la obra[19], nos da implícitamente su lectura de este pasaje al reproducir una escena casi idéntica al final del tratado V, cuando el buldero se percata de que Lázaro ha descubierto el truco de la cruz milagrosa que ardía:

> y como allí me vio, púsose el dedo en la boca, haciéndome señal que callase. Yo ansí lo hice porque me cumplía, aunque después que vi el milagro no cabía en mí por echallo fuera, sino que el temor de mi astuto amo no me lo dejaba comunicar con nadie, *ni nunca de mí salió.* Porque me tomó *juramento* que no descubriese el secreto, y *ansí lo hice hasta agora* (169).

El «*hasta agora*» tiene valor inclusivo y es una banda de redundancia del «*ni nunca de mí salió*». De nuevo tenemos a Lázaro formulando delante de un eclesiástico un juramento de guardar un secreto, y al narrador dando cuenta a «Vuestra Merced» de su estricto cumplimiento.

Desde otro ángulo, nos parece que interpretar como autorreferencial este enunciado trivializaría de algún modo su contenido con una información innecesaria: «hasta hoy, que le estoy informando a «Vuestra Merced», he cumplido escrupulosamente mi juramento de silencio»; y además, puesto que desde el artículo «seminal» de C. Guillén, sabemos que «la redacción de Lazarillo es ante todo un acto de obediencia»[20] y que, por tanto, las normas jurídico-morales del juramento y del secreto quedan en suspenso.

Por todo lo dicho anteriormente y recapitulando nuestras reflexiones, proponemos:

1) rechazar la interpretación restrictiva del sintagma */«hasta el día de hoy»/,* porque debilita el carácter enfáticamente negativo del enunciado y porque implica el empleo del

[19] Cf. «Interpolaciones y continuaciones» en *Lazarillo de Tormes,* ed. F. Carrasco (Madrid: SGEL, 1983), 62.

[20] Cf. Claudio Guillén, «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes», Hispanic Review,* XXV (1957), 268; recogido en *El primer Siglo de Oro* (Barcelona: Ed. Crítica, 1988), 54.

petulante */nos/,* incompatible con las exigencias del decoro del discurso autobiográfico de Lázaro de Tormes, sobre todo en el rígido circuito jerárquico en que se produce la comunicación;

2) considerar el sintagma como actualización del valor de negación enfática que tenía en posición preverbal en la lengua del siglo XVI, porque refuerza el carácter negativo del enunciado.

En resumen, Lázaro quiere asegurar a su corresponsal que él ha cumplido rigurosamente el juramento, y el resultado ha sido que nunca más se repitió el turbulento incidente, pues él se lo ha tomado tan en serio que cada vez que el proceso causal se vislumbra en ciernes, inmediatamente aplica su plan de acción y ahoga las voces de la maledicencia.

San Antonio de Padua y el «Familien Roman» de Mateo Alemán

Michel Cavillac
Université de Bordeaux III

Eclipsado por el genial *Guzmán de Alfarache,* el *San Antonio de Padua,* obra rigurosamente contemporánea de la *Atalaya,* está pidiendo a voces una edición moderna que, al esclarecer las motivaciones de su precipitada publicación a principios de 1604[1], permita calibrar en todo su alcance la conflictiva personalidad de Mateo Alemán.

La presente comunicación se propone pues plantear dos preguntas insoslayables: ¿Por qué Alemán, acuciado por el *Guzmán* lujanesco, se empeñó en interpolar el *San Antonio* entre ambas partes de la *Atalaya*? ¿Qué razones profundas le impulsaron a aplazar su II Parte del *Guzmán* para sacar a la luz un grueso volumen en cuarto de unos 417 folios destinados a glorificar al muy popular santo portugués nacido en Lisboa (1195) y muerto en Padua (1231)?

La interpolación del *San Antonio* entre las dos partes del *Guzmán* (1559-1604)

Sabido es que el de 1602 fue uno de los años más ajetreados en la vida del novelista sevillano. Ocupado, entre dos estancias en la cárcel, en la puesta a punto de una reedición de la I parte del *Guzmán,* Mateo se ve por entonces afrontado al reto de contestar a la *Segunda parte de la vida del Pícaro* sugún Luján. Si hemos de creer a Alemán, ese imprevisto «desafío» que le dejó «obligado (...) a perder los trabajos padecidos en lo que tenía compuesto»[2], significaba un compromiso bastante agobiante de por sí para disuadirle de acometer otra empresa literaria de cierta envergadura antes de septiembre de 1604, fecha de la Aprobación de la *Atalaya.*

[1] Cf. Henri Guerreiro, «Hacia una edición crítica del *San Antonio de Padua* de Mateo Alemán», en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro* (Pamplona: EUNSA, 1987), Anejos de RILCE n. 4, 131-158.

[2] Las referencias de página (aquí, p. 462) al texto del *Guzmán* que haremos en lo sucesivo remiten a la ed. de Francisco Rico, *La novela picaresca española I* (Barcelona: Planeta, 1967).

Sin embargo, la realidad parece haber sido muy distinta, hasta tal punto que nos vemos invitados a matizar el influjo de la continuación apócrifa sobre el texto alemaniano. Entre 1602 y 1604, el novelista, lejos de preocuparse por las usurpaciones de Luján, se dedica en efecto a terminar a marchas forzadas el *San Antonio* cuyas Aprobaciones son del 24 de noviembre y 7 de diciembre de 1603.

A no ser por la redacción de esta vida del santo lisbonense, la II Parte del *Guzmán* podía con toda evidencia haber visto la luz mucho antes. Así lo confirma el propio Luis de Valdés al señalar en su *Elogio* que la verdadera causa de haberse diferido la publicación de la *Atalaya* no se debió tanto al plagio lujanesco como a la necesidad de elaborar el *San Antonio:* «(...) por voto que le hizo de componer su vida y milagros, tardó tanto en sacar esta segunda parte» (472). Ante la disyuntiva de desmentir al pícaro apócrifo o bien de cumplir una ya vieja promesa a *San Antonio,* Alemán, pues, no titubeó y consideró más apremiante el sagrado compromiso. Tanto es así que, en marzo de 1603, a poco de abandonada la cárcel, consigue que el impresor Clemente Hidalgo se traslade a su propia casa para realizar cuanto antes la edición de la hagiografía en unas prensas allí instaladas a tal efecto. Se entabló entonces una auténtica carrera contra reloj: gran parte del *San Antonio* seguía en el telar, y el escritor –recuerda Luis de Valdés– «yéndolo imprimiendo y faltando la materia (...), de anteanoche componía lo que se había de tirar en la jornada siguiente» (472). Los largos meses –entre el otoño de 1602 y el de 1603– consagrados a la redacción de la hagiografía dan sobrado testimonio del gran interés que, por lo visto, tenía Mateo en la que la edición de la vida del santo portugués precediera al relato de las últimas peripecias del Pícaro sevillano. Ese febril empeño en sacar a la luz el *San Antonio* antes que la *Atalaya* no deja de sorprender en un momento –aquel decisivo año de 1604[3]– en que la competición entre novelistas tendía precisamente a agudizarse. Alemán, a todas luces, debía de albergar potentes motivaciones personales (que nos resistimos a atribuir a meros factores económicos) para arriesgar su primacía novelística demorándose en una obra apologética que, si bien ofrece relevantes cualidades narrativas[4], no podía valerle la misma fama que al *Guzmán.*

¿Qué clase de razones pudieron impulsarle a retrasar en tales circunstancias la edición de la *Atalaya* en beneficio del *San Antonio de Padua*?

El milagro de Cartagena

La explicación oficialmente esgrimida por Alemán y sus apologistas (Juan López del Valle, Luis de Valdés) es la del «voto» inaplazable que hiciera al «bienaventurado San Antonio»[5] por haberle salvado de una muerte casi segura. El escritor relata en efecto di-

[3] Véase el anunciado artículo de José María Micó, «Prosas y prisas de 1604», en nota (II, p. 14) a su excelente ed. del *Guzmán* (Cátedra: 1987, 2 t.).

[4] Baste citar los valiosos estudios sobre el *San Antonio* publicados por Henri Guerreiro en *Criticón,* 12 (1980), 5-54; 26 (1984), 41-79; y 31 (1985), 97-141.

[5] *San Antonio de Padua* (Sevilla, 1604) (J. López del Valle, *Elogio,* s. f.). A esta edición remiten las referencias de folio que hacemos en adelante.

cho milagro póstumo de su «auxiliador patrono» al final del capítulo IX (fs. 347r-349r) del Libro tercero de la hagiografía. El caso –leemos– ocurrió:

> En la ciudad de Cartagena de Levante, en veinte días del mes de Enero de mil y quinientos y noventa y un años, Domingo día del bienaventurado San Sebastián, a las cuatro horas de la tarde, poco más o menos, aviéndome su magestad (...) mandado por cédula que fuese a tomar ciertas cuentas contra un tesorero que fue de aquella ciudad y de las de Murcia y Lorca[6].

Tras visitar un navío flamenco en compañía del Alcalde Mayor de Cartagena «y otras personas principales», Mateo, en el momento de la salva de despedida, recibió en la cabeza «parte del taco» disparado por una pieza de artillería. Creyendo estar herido de muerte, resulta finalmente ileso, cosa que todos «tuvieron a gran milagro de Dios», y que él atribuyo a la protección de San Antonio a quien se había encomendado al empezar la salva.

Como se echa de ver, el episodio se remontaba nada menos que al mes de enero de 1591 (!). De haber sido tal promesa prioritaria para Alemán, no cabe duda que podía haberla cumplido poco después. Prefirió por entonces dedicarse a la I Parte del *Guzmán.* Lo curioso viene a ser que, en 1602, cuando todo le insta a trabajar sin dilación en la II Parte, descubriera que ese viejo compromiso ya no se podía aplazar más. Surge pues una hipótesis: el *San Antonio* estaba programado para intercalarse ejemplarmente entre ambas partes de la *Atalaya,* como contrapeso ortodoxo a eventuales lecturas subversivas de la trayectoria del Pícaro cuya lógica ficcional podía no amoldarse siempre al espíritu contrarreformista. Parece extraño, en efecto, que Mateo, teniendo (¿en 1602?) «de algunos años acabada y vista» la continuación del *Guzmán,* se inhibiera entonces de darla a la imprenta por el solo temor de «poner en condición el buen nombre» que le mereciera la I Parte. Más allá de su función tópica, el «siempre temí sacar a luz aquesta segunda parte» (p. 465) que encabeza el prólogo de 1604, expresa tal vez otras aprensiones, de índole social o religiosa, asaz justificadas por la mordacidad reformadora de la «fábula» y las connotaciones políticas de la doble conversión final del galeote.

Dentro de esta perspectiva, basta con hojear «la historia del glorioso San Antonio de Padua (...), escrita –según López del Valle– con mucha piedad y religión», con ánimo de «glorificar a Dios en sus Santos», para convencerse de que este florilegio de milagros, de alabanzas a la «Virgen Santísima», de elogios a «la Santa Inquisición» y enérgicas condenas a «grandísimos herejes como lo fue Lutero» o «la seta de Mahoma», constituye una insistente profesión de fe tridentina que contrasta con la *Philosophia Christi* de la *Atalaya* donde prevalece cierto tono escéptico en materia de prodigios. Hasta el propio San Antonio se ve ahí involucrado en un discurso degradatorio cuando «cierto juez que, habiendo estrupado casi treinta doncellas y entre ellas una hija de una pobre mujer», responde a ésta que le suplicaba «se la diese porque no se divulgase su deshonra»: «Hermana, yo no sé de vuestra hija. Veis ahí esos ocho reales. Decidlos de misas a San Antonio de Padua, que os la depare» (p. 842). Con anterioridad, la «Virgen María», implorada en

[6] Sobre este poco conocido episodio, véase nuestra introducción al *Amparo de pobres* (Clás. Castellanos, 1975), XXX-XXXI de su amigo Pérez de Herrera.

vano por «una mujer viuda» cuya hija única había sido víctima de la lujuria del emperador Zenón (p. 396), había asumido el mismo papel indecoroso. Desde luego, el trasfondo racionalista del *Guzmán* se aproxima mucho más al humanismo militante de la *Ortografía castellana* que a la mitología postridentina del *San Antonio.*

En realidad, la narración de la vida del santo portugués parece haber sido concebida, en buena medida, como un alegato en defensa propia en forma de autoapología subrepticia. Al igual que el Guzmán, «desechado pícaro» aspirante a «admitido cortesano» (90), Mateo, a la sombra protectora de San Antonio, intenta situarse entre «los buenos» otorgándose de refilón una patente de «cristiano viejo», cuando no de elegido de Dios. El famoso voto de Cartagena en 1591 cobra así todo su alcance y actualidad: al incorporarse a los milagros póstumos de su patrono, Alemán venía a conferirse cierta aureola de santidad respaldada por Dios que –subraya– «así me favorece por su misericordia y por las intercesiones de su glorioso santo» (f. 349r). Y como en una probanza al uso cuida de señalar que tenía testigos: «como caso milagroso, se tomó por testimonio el no averme muerto», hecho tan notorio –agrega– «que puedo (por papeles auténticos que tengo en mi poder, y mucho número de testigos que oy son vivos, y se hallaron presentes) verificarlo» (f. 347v.).

Bajo esta luz, otro indicio textual llama la atención: el cuidado con que Alemán se demora en la etimología del primer nombre de pila del Santo que llamó Hernando de modo predestinado «aviéndose de mostrar una inexpugnable murulla de resistencia contra las heregías y errores de los paganos». Así pues, nos enteramos del simbolismo sagrado del

> nombre Hernando, que fue lo mismo que llamarle monte movedizo, de Har Nad, nombres Hebreos, porque Har quiere decir Monte y Nad movedizo, y las Divinas letras interpretan por los Montes los Patriarcas y Santos (f. 34r).

Dicha puntualización, amén de esclarecer la función providencial de la «cumbre del monte» coronada por Guzmán, tiende a probar que Mateo (tan apasionado de emblemática) profesaba cierta veneración por ese nombre que era el de... su padre, el médico Hernando Alemán, sobre cuyos orígenes siguen pesando sospechas de «sangre mezclada». El precipitado análisis onomástico no sería pues totalmente inocente. Si recordamos que el propio Guzmán practicó asimismo la *nominum interpretatio* como inconfundibles señas de identidad –«¿Quieres conocer quién es? Mírale el nombre» (290)– no podemos menos de concluir que, siendo los Hernandos gratos a dios, también lo sería el padre del autor, lo que equivalía a otorgarle un certificado de cristiandad ampliamente avalado por el «milagro de Cartagena» en favor de su hijo. Esta deducción no es arbitraria ya que, en el mismo capítulo, Mateo puntualiza: «conoceréis el árbol por el fruto, y a el varón en sus hijos (...), salvaráse la generación del justo» (f. 33r).

EL ANTEPASADO MÍTICO: «EL CAVALLERO LLAMADO ENRIQUE ALEMÁN»

La onomancia está ahí al servicio de un determinismo espiritual cuya cadena genealógica no deja de enfrentarnos al fundador mítico del linaje; proceso nada sorprendente en una sociedad «cerrada» donde –según fray Silvestre de Saavedra– «si el padre es no-

ble y hidalgo, si pechero y mal nacido, también lo es el hijo»[7]. La reivindicación de la figura paterna significaba por entoces un elemental instinto de autodefensa contra el obsesivo criterio de la «limpieza de sangre». ¿Tendría Alemán sobre el particular alguna sensibilidad especial que le incitara a curarse en salud? Los ejemplos ya aducidos no bastan por cierto a acreditar tal idea, pero adquiere visos de verosimilitud si los relacionamos con otro pasaje de la hagiografía en que el escritor vuelve a ponerse indirectamente en escena al sugerir que el antroponímico «Alemán» entronca naturalmente en una estirpe alemana.

Una de las innovaciones del *San Antonio* consiste en no empezar la narración desde el nacimiento del biografiado, sino en enmarcarla dentro de su contexto histórico, la conquista de Lisboa sobre los moros (1147) en tiempos del rey Afonso Henriques. Consciente de tal disonancia respecto a la tradición que obligaba a «cualquier historiador en sus escritos» a prescindir de cuanto «no es muy propio dellos», Alemán, en su prólogo al lector, se justifica alegando la conveniencia de presentar al Santo en el marco «de la tierra donde nació». Pero apunta asimismo que dicho enfoque obedeció a otras motivaciones, más subjetivas, «que cualquier discreto podrá colegir con una mediana consideración (...), que no todo es para escrito». A esta poética del silencio, también aludida en los preliminares del *Guzmán* (94), remite, a nuestro modo de ver, lo esencial de la extensa disgresión inicial sobre «cómo y cuándo se ganó la ciudad de Lixbona por el Rey don Alonso Enríquez» (f. 3v).

Así se nos informa que, un buen día, el rey Don Alonso recibió la ayuda casi milagrosa de «mucho número de cavalleros y soldados» extranjeros que desembarcaron en Cascais para colaborar en la cruzada contra «la seta de Mahoma». Entre aquellos «Christianos, de nación Alemanes, Ingleses y Franceses, a quien sólo el zelo de la honra de Dios avía traydo fuera de sus casas y tierras» (f. 4v), figuraba «un cavallero llamado Enrique *Alemán*» (sic), quien había de morir gloriosamente en la toma de Lisboa. Aquel caballero, «natural de la villa de Bona, en la ribera del Rin en Alemania», estimado «por varón santo» e «ilustre», había sido elegido por «Nuestro Señor», entre otros mártires de la fe, para cumplir milagros «así por ser muy justo que del justo se tenga memoria eterna, como para confusión de los herejes» (f. 8v). Todo el capítulo III, titulado «De algunos milagros que Dios nuestro Señor fue servido hazer por este cavallero llamado Enrique», va dedicado a glorificar la santidad de ese noble alemán de quien –anota el autor– se hacía eco «la misma Chrónica del Rey Don Alonso» (f. 11v).

Ahora bien, si es cierto –como lo ha demostrado Henri Guerreiro– que la «fuente única» de dichos capítulos es la *Crónica del Rey Dom Affonso Hamrriques Primeiro Rey destes Regnos de Portugal,* obra redactada en 1505 por Duarte Galvão, no es menos cierto que, en el pasaje en cuestión, Mateo se mostró poco escrupuloso en reproducir el texto, puesto que donde él leyó «un cavallero llamado Enrique Alemán» (con «a» mayúscula), el cronista se limitaba a hablar de «huũ cavalleiro *alleman* (con minúscula) per nome Hamrrique»[8], lo que daba un sentido muy diferente[9].

[7] *Razón del pecado original* (Sevilla, 1615), 2.

[8] Cf. Henri Guerreiro, «Aproximación a la estructura y las fuentes del Libro I del *San Antonio de Padua* de Mateo Alemán», *Criticón,* 12 (1980), 50-51. El autor no tiene en cuenta esta distorsión gramatical.

[9] Para un análisis más detenido de esta secuencia, véase nuestro estudio «Mateo Alemán en flagrant délit de littéralité: le *San Antonio de Padua* au pied de la lettre», en *Actas* del Coloquio *Littéralité II* (M.P.I., 1990), en prensa.

Como comprobamos, el autor del *San Antonio,* en un afán de goticismo harto frecuente en el siglo XVI, intenta ahí subrepticiamente «hacerse de los godos» inventándose un antepasado germánico que a todas luces resulta tan mítico como el linaje alemán de «los Guzmanes». Mateo, por supuesto, no se atreve a puntualizar que aquel noble caballero cristiano, martillo de herejes, tiene algo que ver con su propia genealogía, pero queda patente que pretende insinuarlo. Tanto es así que, al principio del capítulo siguiente, al aludir al miedo que le infunde «la lengua del maldiziente murmurador», vuelve a sentir el prurito de justificar ese largo peréntesis histórico sobre la conquista de Lisboa:

> Cuando llegué a este capítulo –observa–, hallé torpe la mano, cayóseme la pluma y quedé temblando de considerar en los muchos que dirán *qué tiene que ver lo escrito hasta aquí*? Qué haze la vida del Rey don Alonso a la de San Antonio? Sobraba la gana de escribir o faltava la materia: *todo lo cual arguye contra mí* (f. 12v).

Semejante mala conciencia nos parece confirmar que el amplio *excursus* introductorio (f. 1r-31v) en loor de don Alonso Enríquez iba destinado no tanto a explicar la futura vocación del Santo como a perfilar en filigrana el posible abolengo «cristiano viejo» de Mateo, cuyo colofón sería el milagro de Cartagena.

Así entendemos mejor por qué San Antonio, cuya existencia radicaba en el sacrificio de los mártires «Alemanes», no podía menos que gratificar a Mateo (hijo predestinado de *Hernando* Alemán) con una protección privilegiada. El milagro de Cartagena, lejos de ser un pretexto anecdótico, venía a ser la prueba irrebatible de los orígenes gótico-lusitanos del escritor. Todo va íntimamente ligado. Hasta los repetidos homenajes del autor a la prosperidad mercantil de Lisboa, «nobilísima» y «abundantísima de todas mercancías» (fs. 26r/v), apuntan a la misma meta.

Nunca valorada por los Alemanistas, este discurso subterráneo tendente a acreditar un *Familien roman* ejemplarmente ortodoxo, demuestra la presencia de un íntimo conflicto genealógico en el gran novelista sevillano, malestar latente ya en la doble ascendencia del Pícaro Guzmán de Alfarache[10].

El retrato de Mateo Alemán

No se nos escapa, evidentemente, que el patronímico «Alemán» podía muy bien proceder de un origen germánico. Además de no pocos ejemplos (como el del célebre secretario de Carlos V, Jean Lallemand alias Juan Alemán), ahí está el caso –recordado por el Padre Ribadeneyra en su *Flos Sanctorum*– de «San Diego Alemán», fraile dominico «de nación alemana, como lo dize el mismo nombre», que «nació en la ciudad de Ulma, de honrados y muy cristianos padres»[11]. Nada se oponía por tanto a que Mateo indicara con claridad que dicho «cavallero llamado Enrique Alemán» era un lejano ascendiente suyo. Así hubiera avalado el motivo germánico del águila bicéfala que ennoblecía su retrato grabado por Perret para figurar al frente de sus escritos. Si se conformó con mantener la

[10] Cf. nuestro trabajo sobre «La cuestión du Père dans le roman picaresque», in *Les parentés fictives en Espagne (XVI-XVII èmes siècles)*, Publications de la Sorbonne, C.R.E.S. (1988), 195-205.

[11] Ed. Madrid, 1716, t. V, 416-420.

duda, fue probablemente porque carecía de la más mínima prueba para sustentar la especie: «*Ab insidiis non est prudentia*».

Claro está que también pudo rehuir la confidencia por pura discreción... Pero, en tal caso, era de esperar que su amigo Lope de Vega, en su *Canción* prologal al *San Antonio,* recogiera la sugerencia y despejara parte de la incógnita respecto al águila del retrato que adornaba la obra. Ahora bien, Lope, puesto a celebrar los méritos de este «nuevo Matheo del mundo», se limita a sugerir que el «Águila suprema» es un homenaje al Evangelio de San Juan y a «la hidalguía de Christo».

A modo de conclusión, queda por afrontar la controvertida pregunta de si Mateo Alemán formaría parte, en cierta medida, de aquel polifacético grupo de los «cristianos nuevos» a menudo ansiosos de inventarse una genealogía «limpia».

A falta de pruebas documentales, resulta difícil pronunciarse si bien el examen de los indicadores «autobiográficos» hábilmente dispersos en el *San Antonio* incita a no descartar a priori semejante hipótesis. A nuestro juicio, el nunca mejor denominado *Familien roman* inscrito ahí «al pie de la letra» va demasiado vinculado a los valores de la cristiandad vieja para poder reducirse a una mera obsesión nobiliaria. En este sentido se comprendería mejor la anhelante apelación al reconocimiento del Hombre Nuevo, ya libre de «las culpas de sus padres» (111), que cimenta la arquitectura de la *Atalaya.*

Sea lo que fuere, tampoco convendría sobrevalorar ese tema de la «limpieza de sangre» que, al igual que el socorrido «tridentismo» alemaniano, sólo sirve para ocultar la dramática modernidad del *Guzmán.* El quehacer novelesco de Mateo Alemán corre por otros derroteros que coinciden en realidad con los del discurso «burgués» de los reformadores coetáneos. Al filo del Seiscientos, la única alternativa ideológica capaz de eregir al Pícaro en «Atalaya de la vida humana» venía a ser la ética mercantilista cuyos supuestos superaban con mucho los de la sensibilidad conversa[12].

[12] Véase nuestro libro *Gueux et Marchands dans le «Guzmán de Alfarache»: Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or* (Bordeaux: Presses Universitaires, 1983).

Sobre Herrera y Mal Lara con un «*Hércules*» de por medio

José Cebrián
Universidad de Sevilla

Cuando hacia 1549 Juan de Mal Lara abandonó las aulas de Salamanca «porque la edad i necesidad de sus padres lo pedía»[1], renunciando así a formar parte en un futuro próximo del claustro universitario, y se dispuso a divulgar en el estudio de Gramática que fundó en Sevilla los saberes que durante más de diez años había aprendido de maestros como Francisco de Escobar, León de Castro o Hernán Núñez, se trajo consigo los borradores de cuantos proyectos había iniciado o perfilado durante aquellos años de intensa formación humanística.

Es probable que el más importante de aquellos esbozos lo constituyera la primitiva redacción del *Hércvles animoso*[2] larga epopeya en cuarenta y ocho cantos destinada a narrar en armonía renacentista la historicidad de un pasado fabuloso y un presente reciente, a ayuntar las proezas sobrehumanas de Hércules y las hazañas de Carlos V, amparándose

[1] Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres varones* (Sevilla: Diputación Provincial, 1985), 357. Ed. e introducción de Pedro M. Piñeiro Ramírez y Rogelio Reyes Cano. La fundación del estudio de Gramática («i dentro de poco tiempo hizo compañía con el maestro Medina, llamado el Griego, i por su ausencia ocupó su cátedra en la calle de Catalanes, i de allí se passó a la Laguna, que oi es Alameda, donde tuvo muchos i mui ilustres dicípulos» [Pacheco, *Libro,* 357]) debió ser muy poco después de su regreso a Sevilla. F. Sánchez Escribano *[Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras* (New York: Hispanic Institute, 1941), 60] y William Melczer [«Juan de Mal Lara et l'école humaniste de Séville». *XIX Colloque International d'Études Humanistes* (Tours: 5-17 juillet, 1976)]. *L'Humanisme dans les lettres espagnoles* (París: J. Vrin, 1979, 91) piensan que fue en 1548 ó 1549; Mario Gasparini [*Cinquecento spagnolo. Juan de Mal Lara* (Firenze: La Nuova Italia, 1943), 11], Daniel Pineda Novo [«Juan de Mal Lara, poeta, historiador y humanista sevillano del siglo XVI. Estudio biográfico-crítico». *Archivo Hispalense,* XLVI-XLVII (Sevilla, 1967), 16] y Antonio Pietro [La *poesía española en el siglo XVI* (Madrid: Cátedra, 1984-1987), 2 vols., II, 420) ubican el regreso en 1548, aunque el segundo precisa que el estudio se abrió al año siguiente.

[2] *Hércvles animoso, dirigido al Príncipe D. Carlos Nuestro Señor, por Joan de Mallara* (Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Ms. 50-I-38). En fechas recientes he publicado *[El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro* (Barcelona: PPU, 1988), 325-331] el excurso de la muerte de Adonis: una de las muchas digresiones episódicas de este extenso poema de influjo ariostesco.

en la fama popular del héroe, fundador de la mítica Hispalis, entre las gentes de su entorno[3]. Él mismo nos confiesa que tuvo tiempo de componer en Salamanca «más de mil estancias», inspirado por lo que «auía leýdo en los mejores poetas latinos y griegos» y alentado por la conversación de «amigos y doctos», entre los que cabe suponer que se encontrasen sus maestros y, tal vez, el propio Brocense.

El proyecto no habría pasado de poco más de los dos primeros libros de no haber sido por la insistencia de sus amigos y contertulios sevillanos quienes en 1561, acaso tras el susto inquisitorial, le rogaron que lo continuara. «Púseme doze años después a renouar mi trabajo y a reboluer las inuenciones que tenía y traçar nueua disposición, y assí dentro de algunos años acabé estos doze libros». No es demasiado aventurado suponer que estuviesen entre los más allegados su cuñado Diego Girón, antiguos discípulos como Cristóbal Mosquera de Figueroa, fray Fernando Suárez o Francisco de Medina, o sus amigos Cristóbal de las Casas, Juan Sáez Zumeta o Fernando de Herrera.

Voy a ocuparme en las páginas que siguen de las relaciones literarlas entre Herrera y Mal Lara con Hércules de por medio, habida cuenta de las aspiraciones épicas del primero y de lo que para su orgullo y prestigio poéticos hubiese supuesto la composiclón de una obra de envergadura con esa intencianalidad, eludida bajo el supuesto achaque de la dedicación amorosa.

La insistencia en hacernos creer que «el grande mar abierto» del «dulce Amor» le impide en su corta existencia cantar «d'el español belígero la gloria»[4] es bastante repetida como para sospechar, con Antonio Prieto, que «no contaba con la constancia narrativa capaz de sostener las amplias octavas de un poema épico en el que el vario registro de los cantos estuviera vertebrado por la proyección personal del autor»[5] y acaso tampoco con la objetividad suficiente para conjugar mito e historia en armonía.

Tal vez sea por ello por lo que hacia 1565 (o poco antes) dirige un soneto a Mal Lara[6], inmerso entonces en la redacción del *Hércvles,* disculpándose por no poder entonar «el canto de Marte sonoro», impedido por su Luz («aquella Lumbre de immortal belleza»), cuyo amor lo tiene a «eterno y duro yugo» condenado:

> Mientras, Mallara, a Alçides valeroso
> hazes eterno con sagrada lira,

[3] *Vid.* JOSÉ CEBRIÁN, «En torno a una epopeya inédita del siglo XVI: el *Hércvles animoso* de Juan de Mal Lara» *Bulletin Hispanique,* XCI, 2 (Bordeaux, 1989), 1-28. Los textos de Mal Lara que entrecomillo sin referencia, remiten a este estudio.

[4] *Versos de Fernando de Herrera, emendados i divididos por él en tres libros* (Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano, 1619), 348. Citaré las poesías de Herrera (salvo las inéditas en torno al *Hércvles,* que van por el texto que indico en la nota 20) a través de la ed. de CRISTÓBAL CUEVAS, *Fernando de Herrera, Poesía castellana original completa* (Madrid: Cátedra, 1985). Los versos citados pertenecen al soneto XIX del libro III de *Versos* (Cuevas, 775-776).

[5] A. PRIETO, *La poesía,* II, 591.

[6] No comparto la opinión de J. M. BLECUA [soneto XVIII en *Fernando de Herrera. Rimas inéditas* (Madrid: CSIC, 1948), 56] y de C. CUEVAS *(Poesía,* 243) que lo creen escrito en elogio del *Hércvles.* La acción de presente («Mientras, Mallara, a Alçides valeroso / *hazes eterno* con sagrada lira») es la misma de la elegía VI de *Versos* («En tanto que, Malara, el fiero Marte / i el no vencido pecho d'el Tebano / *ensalças...*») escrita también mientras nuestro humanista continuaba en Sevilla (1561-ca. 1566) la redacción de su epopeya.

y el mesmo Febo en vos su aliento inspira
y divino furor ingenioso,
Amor, a mis entrañas, temeroso,
las flechas de oro crudamente tira,
y pensando aplacar su cruel yra
dexo el canto de Marte sonoroso[7].

En parecidos términos se expresa en la elegía VI de *Versos*[8], que estimo compuesta por las mismas fechas[9], ya en plena acogida de los «doctos amigos» en la finca que don Álvaro de Portugal y doña Leonor de Milán poseían en los campos de Tablada[10]. En ella, «penoso i engañado», alberga la esperanza de merecer la gloria por servir más «al dolor impetuoso / i a la infelice suerte de mi estado» que «al desseo de nombre ingenioso»:

En tanto que, Malara, el fiero Marte
i el no vencido pecho d'el Tebano
ensalças por do el sol su luz reparte,
yo, siguiendo el errar d'Amor tirano,
vivo en vsadas quexas i lamento,
i cresco en mi dolor, temiendo en vano.
Doi culpa a la ocasión de mi tormento,
que no pueda ablandar de su dureza
la fuerça i el rigor d'el mal que siento[11].

Ese cómodo situarse en el tópico petrarquista del amor absorbente, que impide al poeta toda actividad que no sea la exaltación de su pasión[12], le servirá también para declarar a don Fernando Enríquez de Ribera, años más tarde, que «el fiero estruendo del sangriento Marte [...] otro que tenga espíritu i denuedo / podrá cantar», pues él apenas acierta a «juntar las Musas al furor insano»[13]. Es como si Herrera envidiara la paz anímí-

7 CUEVAS, 243.

8 *Ibidem,* 562-566.

9 ADOLPHE COSTER [*Fernando de Herrera (el Divino).* 1534-1597 (París: Honoré Champion, 1908), 23-24] la estima «antérieure à 1557», año del casamiento de Mal Lara, porque Herrera «y souhaite à son ami de connaître un jour ey de chanter l'amour qui pourrait l'immortaliser, ce qui semble indiquer qu'il n'était pas encore marié». El maestro, por esas fechas, se dedicaba mas bien a recoger y a glosar refranes sobre la vida marital, «a donde junté todo lo que hallé escripto, y después visto en experiencia de muchos», y no es probable (ni real ni ficticiamente) que trocara su labor humanística por seguir a «las blandas musas». *Vid.* F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Juan de Mal Lara,* 86-87.

10 Los condes de Gelves se establecieron en sus posesiones hacia 1559, tras haber cumplido D. Álvaro el servicio de gentilhombre cerca del infante don Carlos [ORESTE MACRÍ, *Fernando de Herrera* (Madrid: Gredos, 1972[2])]y se trasladaron a Sevilla en 1565.

11 CUEVAS, 562.

12 «Introducción» de C. CUEVAS en *Poesía,* 25-26, con referencias bibliográficas en la nota 35.

13 Elegía VII de *Algvnas obras* (1582). CUEVAS, 462. El tópico de la imposibilidad está ya en Propercio («quod si deficiant uires, audacia certe / laus erit: in magnis et uoluisse sat est». *Elegías,* II, 10, 5-61), mermado en su arrojo épico por el amor de Cintia. Cito por *Propercio, Elegías* (Barcelona: Alma Mater, 1963), ed. y traducción de ANTONIO TOVAR y MARÍA T. BELFIORE MÁRTIRE. Comparto con OTIS H. GREEN [*España y la tradición occidental* (Madrid: Gredos, 1969), 4 vols., I, 219] que el prestigio de la épica renacentista sea la causa de los lamentos de Herrera.

ca de Mal Lara, inalterable en su matrimonio, que es la que hace posible que componga el *Hércvles* en «sobervio i alto canto»:

> Mas tú, si este crvel con diestra fiera
> te hiere'l pecho, dinamente airado,
> qu'altivo de su imperio salgas fuera,
> a Alcides dexarás desamparado,
> i será aquel sobervio i alto canto
> en cuitoso i umilde trasformado;
> cubrirá d'el olvido el negro manto
> sus hechos, i tendrán fiel membrança
> tus cuidosos afanes i tu llanto
> Otra mas grave lástima i mudança
> t'ofrecerá el dolor terrible, cuando
> faltare a tus fatigas la esperanza.
> .....
> Estimarás entonces congoxoso
> la lira que cantar mis males usa,
> i el verso antes caído i lagrimoso.
> I, al duro son d'el hierro i voz confusa
> d'el Marcial estruendo, preferida
> será por ti mi tierra i simple Musa[14].

Aunque Herrera trae a colación en alusiones perifrásticas los *exempla* del poeta Tibulo, del «gran Toscano» que cantó a Laura «con alta, insine i noble lira», del «terso i culto Lasso i amoroso» y de sus amigos Luis Barahona de Soto y Gutierre de Cetina –víctimas todos ellos de «l'aquexada passión»– y concluye que Mal Lara trocará el «furor insano» de la épica por el «verso blando» de una «onrosa istoria» en progresión erótica –de sufrir el «deleitoso ardor» de Amor– sabe de «la insine gloria» que aguarda a su amigo y de la superioridad hegemónica de Virgilio y de Homero sobre los líricos[15].

Sin embargo, no deja de asombrar que sea el amor (con referencias directas) el motivo central de las piezas encomiásticas que compone Herrera para los preliminares de *La Psyche*[16]: un epigrama latino y un soneto castellano que es, en buena medida, la condensación de las ideas desarrolladas en los dísticos[17], además de la traslación en tercetos del poema homónimo de Girolamo Frascatoro como cierre significativo. Sorprendente porque Mal Lara declara sin ambages el carácter alegórico-moral de su relato, lo ofrece como «materia conuiniente» a la princesa doña Juana (1546-1573) y advierte en Psiquis «un ánima de grandes virtudes puesta a todo trabajo»: cordura, honestidad, sufrimiento, piedad, mansedumbre y paciencia, cualidades que enaltecen a «la que es dechado de las

[14] CUEVAS, 564.

[15] A. PRIETO, *La poesía*, II, 556.

[16] *La Psyche de I. de Mallara. Dirigida A la muy Alta y muy Poderosa señora Doña Joana, ynfanta de las españas y Princesa de Portugal* (Madrid: Biblioteca Nacional, MS. 3949).

[17] *Vid.*, CRISTÓBAL CUEVAS y FRANCISCO TALAVERA ESTESO. «Un poema latino semidesconocido de Fernando de Herrera», *Archivo Hispalense*, LXX, 215 (Sevilla, 1987), 91-125.

más altas princesas que ha gozado en algunos tiempos Hespaña»[18], mientras Herrera se complace en exclamar que «dichoso a quien Amor su aliento inspira» porque:

> sus flechas toma y dexa el alto cielo,
> cubierto en amoroso y claro velo,
> y a Mallara hirió, ya dél vencido.
> El qual, tocando la dorada lyra,
> a Psyche alegre canta, Amor hallado,
> y sus affectos resonó en el canto[19].

Pero cuando Mal Lara termina de componer el *Hércules,* quizá poco antes de su viaje a la corte en 1566, y lo dedica al príncipe don Carlos (1545-1568), gran aficionado a «leer historias de España y de otros Reynos», Herrera contribuye a enaltecer el «canto graue y excelente» con varias poesías carentes de toda referencia amatoria: un soneto, un epigrama latino, una octava y una oda horaciana[20]. Una variada selección de estrofas y de registros que sugieren la alta estima y el respeto que la obra y su autor merecían. En el primero ensalza el renombre del héroe, más digno de gloria por el canto de Mal Lara que por sus «ylustres ympresas y vitoria / d'eterno resplandor y biua llama», y vaticina la «ymmortal memoria» de sus gestas, en «uno y otro Phebo» celebradas:

> Dichoso vos, que con hermosa historia,
> subiendo a donde el alto çielo os llama,
> a quien valor excelso y uirtud ama
> cantáys con premio de ymmortal memoria.
> Descubra pues la coronada frente
> Betis de vuestros Alçides estimado
> y déle la uentaja el Po famoso,
> que será el canto graue y excelente
> en vno y otro Phebo celebrado,
> y Alçides con la muerte más dichoso[21].

El epigrama latino es el terceto que se conserva[22] de los muchos «llenos de arte i de pensamientos i modos de hablar, escogidos en los más ilustres escritos antiguos» que compuso nuestro poeta[23]. En él se alegra del retorno de Alcides a la fama –«honor de la

18 *La Psyche de I. de Mallara,* «A la mvy alta y mvy poderosa señora doña Juana», prels.

19 CUEVAS, 232.

20 *Vid.* JOSÉ CEBRIÁN, «Cuatro poesías inéditas de Fernando de Herrera (Tres castellanas y una latina)». *Bulletín of Hispanic Studies* (en prensa).

21 *Hércules animoso,* f. 1r. Citaré los textos por la edición que acompaña el artículo que acabo de referenciar.

22 Sobre la localización del primero (del segundo ya hemos hablado) *vid.* C. CUEVAS y F. TALAVERA ESTESO, *Un poema latino,* 92, nota 9. Herrera y algunos de sus más «doctos amigos» (el maestro Francisco de Medina, el propio Mal Lara, el maestro Diego Girón o el licenciado Francisco Pacheco) fueron poetas neolatinos de características afines. *Vid.* al respecto JUAN F. ALCINA: «Tendances et caracteristiques de la poésie hispano-latine de la renaissance». *XIX Colloque International d'Études Humanistes,* 137-138. Mal Lara compuso numerosos epigramas, «odas i versos élegos, assí latinos como españoles» (Pacheco, *Libro,* 358).

23 «Prólogo» de Francisco de Rioja a D. Gaspar de Guzmán, en *Versos de Fernando de Herrera,* f. 5r-v.

patria, de la ciudad y el orbe»–, hijo de Júpiter y del ingenio de un mortal; viva estampa de su padre por sus hechos valerosos, reencarnada ahora en el «canto eterno» de Mal Lara, digno del cielo. Lo traduce y compendia en una octava real, estrofa cuyos versos finales –de «unas mesmas cadencias, diferentes de las primeras»–, «perfeccionan i acaban el sentido»[24] del argumento:

> Tus claros hechos, dignos de memoria,
> te pusieron, Alçides, en el çielo;
> que Júpiter, por darte mayor gloria,
> te llevó con virtud del baxo suelo;
> pero con grave canto tu victoria,
> Mallara saca del obscuro velo:
> entrambos dan a tu virtud crecida
> en el cielo y el suelo eterna vida[25].

Pero es en la oda horaciana, dirigida al príncipe don Carlos, donde la estima por el «canto admirable y fortunado» y el encomio del «yngenio claro y fácil» de Mal Lara alcanza su más alta dimensión. Herrera eleva el *Hercvles* a la categoría épica de una nueva *Eneida,* capaz de celebrar en la narratividad de sus octavas (como Virgilio, con Eneas y Augusto) los trabajos del héroe mítico, aplicándolos en emblemática correspondencia «a doze hazañas del César Máximo», pues «el vno començó a dar horden y ser a Hespaña y el otro le dio toda la perfección que después de Dios puede dar un príncipe»[26]. Y como Garcilaso, que recurre al rodeo legendario para mencionar a Nápoles («D'aquí iremos a ver de la Serena / la patria, que bien muestra aver ya sido / de ocio y d'amor antiguamente llena»)[27], Herrera recuerda con dos perífrasis el comienzo y el fín de la «dulce vida» de Virgilio –su «boz crecida» en Mantua y la losa sepulcral napolitana[28]–, cuya lira «enmudesçió con él a un mesmo passo»:

> Después que cortó el Hado
> los sacros filos de la dulce vida
> al cisne que en el prado
> y ribera estendida
> de Minçio leuantó la boz crecida,
> y en el sepulcro puesto
> de la bella Sirene con lamento,
> su túmulo compuesto,
> çessó el diuino aliento
> de Fauonio, agradable y blando viento[29].

[24] *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (Sevilla: Alonso de la Barrera, 1580), 649.

[25] *Hercules animoso,* f. 1v.

[26] *Ibidem,* f. 19r.

[27] Elegía II, 37-39. Cito por la ed. de ELÍAS L. RIVERS, *Garcilaso de la Vega. Obras completas con comentario* (Madrid: Castalia, 1974), con abundantes referencias al tópico partenopeo en p. 246.

[28] «Nápoles, antiguamente ilustre con el túmulo de Virgilio i oi con las cenizas de Pontano». Herrera, *Obras de Garcilaso,* 363.

[29] *Oda de Fernando de Herrera al Príncipe Nuestro Señor,* en *Hercvles Animoso,* f. 23v. Creo bastante probable que el encabezamiento fuera cosa del amanuense que trabajaba para Mal Lara (de su mano son los preliminares del *Hercvles,* a diferencia del texto, que es a todas luces autógrafo).

El pasado épico remoto se hermana así a un presente conocido y experimentado por el poeta. Y ese presente radica en Sevilla, «parte d'España más mejor qu'el todo», ubérrima de «riqueza i gloria»[30], nueva Roma «insine i dichosa»[31] que él siente como si de un orbe cultural se tratara. Por eso exalta, con Quintiliano y Scaligero[32], su situación, la magnificencia de sus edificios y el valor de sus habitantes, «a paz y guerra siempre acostumbrados», y hace que Apolo, en simbólico amanecer, fije en ella sus ojos:

los ojos blandamente
boluiendo al pueblo de Minerua y Marte,
que con soberuia frente
les tiende por la parte
que çerca Betis con yndustria y arte,
y viendo la grandeza
de claros ydificios leuantados,
su ualor y riqueza,
los hombres señalados,
a paz y guerra siempre acostumbrados[33].

y se acuerde de «loa fortaleza y ser del gran thebano / qu'en él pusso su gloria», digna de parangonarse al canto «admirable y fortunado» de Mal Lara:

Y con todo cuydado
su fauor en España bien declara,
auiéndolo otorgado
el canto y arte rara,
yngenio claro y fácil de Mallara
y quisso que cantasse
la uirtud y la gloria refulgente,
y tan alto encumbrasse
a Alçides exçelente,
qu'el canto yguale al braço del valiente,
Diole quanto dar puede,
porque Phebo con pecho piadosso
poco jamás conçede,
y el premio generosso
negó al que no se muestra valeroso;
mas quiso que contino
favoressiese con templado aliento
al canto pelegrino
el manso y blando viento
que trae Phauonio de su rico assiento[34].

30 Soneto LXIII –libro III– de *Versos* (CUEVAS), 806-807.

31 Soneto CVII –libro II– de *Versos* (CUEVAS), 625, dirigido a Baltasar de Escobar, largo tiempo residente en Roma. *Vid.* PRIETO, *La poesia*, II, 558-559.

32 *Vid.* HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria* (Madrid: Gredos, 1983, 3 vols., I, § 247, 2). Un *Urbis encomion* parecido, guiado por Scaligero (*Poetices libri septem*. Lyon. A. Vincentius, 1561, 166-167), en el soneto que cito en la nota 30. La referencia procede de CUEVAS, 58.

33 *Oda de Fernando de Herrera*, en *Hércvles animoso*, f. 24v.

34 *Ibidem*, f. 25r.-v.

Herrera no duda en relacionar el «fauor más escogido», propiciado por Apolo, con su petición de ayuda al príncipe don Carlos, «cumbre» de una glorificación encomiástica de estirpe que ayunta el «alto valor en brauas lides» del monarca reinante y la «fama de glorias» y el «renombre» del Emperador. Porque el *Hércvules* se ofrece como la rememoración alegórica de las hazañas de un pasado próximo –las de un «nuevo César qu'al latino / en clemencia y valor ganó la gloria, / i añadió mar al mar, tierra a la tierra»[35] –en la esperanzada y «florida edad» del Príncipe, lucero de «clara bondad» «a cuya lumbre / resplandesce virtud tan eminente»[36]:

¡ô vos, muy venturoso,
qu'en alto estilo y boz de hierro fuerte
el çielo gloriosso
os otorgó la suerte
para exceder al curso de la muerte!
A aquél el diestro çielo
le conçedió más honra y más vitoria,
que en el Hesperio suelo
alcançó tanta gloria
que Mallara guardasse su memoria;
y vuestra clara fama
en el con nueua gloria resplandesçe,
do la dichossa llama
a la luz que más cresçe
con propios resplandores obscuresçe[37].

Mal Lara declara en *La Psyche* «que a príncipes pedir aquel socorro / que sólo de sus manos venir puede» es súplica inherente a la condición poética, pero en su caso parece no olvidar (con Boiardo, que recibió directa de Ercole I (1483) para sacar a la luz los dos primeros libros del *Innamorato*) que es obligado también «qu'el poderoso Rey nuestro lo aprueue». Por eso –como si de Hércules y Júpiter se tratara– lo subordina a su padre, Felipe II, aquel:

que pone espanto
o'yr su alto valor en brauas lides,
su consejo, su fee, su zelo sancto,
su esfuerço, su razón en los ardides;
aquel que Dios nos dio por rey del suelo,
guardándole también reyno en el cielo»[38].

35 Los versos que traigo a colación proceden del soneto que compone Herrera en recuerdo de las victorias africanas de Carlos V. En el que rememora al «ecelso rei d'España», triunfador en Mühlberg (1547), será Marte, agradecido, quien exclame: «¡Ô gran Emperador, gran cavallero, / cuánto devo a tu esfuerço en este día!»). Las citas de los sonetos en Cuevas, 511 y 804-805.

36 Referencias emblemáticas al fuego de Hércvles, que devora su parte mortal y lo encumbra al cielo en divina apoteósis (Ovidio, *Metamorfosis,* IX, 251-253, 264-269). La «dichossa llama» neoestoica que ofrecerá «virtud i luz» a sus súbditos. *Vid.,* en relación, O. Macrí, *Fernando de Herrera,* 484-485.

37 *Oda de Fernando de Herrera,* en *Hércvles animoso,* f. 26r.

38 *Hércvles animoso,* f. 28r. (Libro I, canto I, 4, c-h).

El héroe, purificado y divino tras su muerte, figura entonces como mítico ascendiente de los Austrias, pues

> en las ciudades de Hespaña quando recibían al César y a su hijo y a su nieto, por el amor grande que tuvieron y tienen a Hércules, en sus arcos triumphales ponen historias, hazañas de Hércules, comparando también de la manera que yo hago[39].

Nuestro humanista tuvo la oportunidad de describir, a mediados de 1570, el *Recebimiento* que tributó Sevilla a Felipe II el primero de mayo de aquel año[40]. Entre las muchas alegorías, una estatua colosal del héroe ofreciendo las tres manzanas áureas de las Hespérides que, «tomadas moralmente, son las virtudes heroycas que vn Rey o príncipe deue tener»[41], le trae a la memoria el mito, aclara que «yo lo tengo largamente escrito en mi *Hércvles* en octaua rima, a donde puse quanto tesoro hallé en poetas griegos y latinos»[42] y se prodiga en desvelar cuanto de emblemático la adorna. Tal la traducción en prosa (acomodada luego en un soneto) de unos versos latinos («Alcides adsum, patrio demissus Olympo, / ut tibi dona feram, quae Hesperis alma tulit») en los que Hércules, fundador de la ciudad y de la estirpe, transmite sus «mayores y más altas virtudes» al monarca, capaz así de superar las obras de sus predecesores: «Hanc vrbem statui, posuit tibi moenia Iulus; / Carolus ornauit, tu meliora dabis»[43].

Mal Lara, de quien dirá Cristóbal de las Casas que con su canto ha hecho triunfar a Alcides «de la diosa y tiempo», sabe de su magisterio y prestigio entre los poetas del grupo sevillano. Preeminencia que no le impide rendir elogios a algunos de sus componentes en un pasaje disgresivo de su larga epopeya: el excurso de la selva de los poetas españoles «hasta nuestro tiempo»[44], descubierta por Hércules cuando persigue en alocada carrera a la cierva de los cuernos de oro.

Mezcla de un pasado lejano (Marcial, Lucano y Silio Itálico) y de un presente de mayor o menor actualidad, con los «claros ingenios» de Boscán y Hurtado de Mendoza mo-

39 *Ibidem*, «Aplicación de los doze trabajos de Hércules a doze hazañas del César Máximo Carlos Quinto», f. 23r.

40 *Recibimiento qve hizo la mvy noble y mvy leal Ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. Philipe N.S.* (Sevilla: Alonso Escriuano, 1570).

41 *Recebimiento,* f. 54r. «Las tres mançanas significauan las tres virtudes principales que el rey, o héroe, ha de tener. La vna, *excandescentiae moderatio.* La segunda, *avariciae temperamentvm.* La tercera, *generosvs volvptatvm contemptvs*» (f. 54 r.-v.). *Vid.* JUAN PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta* (Barcelona: Glosa, 1977, 2 vols., II) 129-165, esp. 149-150 y 155-157.

42 *Recebimiento,* f. 54r.

43 *Ibidem,* f. 56v. «Yo fundé esta ciudad, Iulio César puso los muros en tu seruicio. Carlos la adornó, y tú le darás cosas mejores».

44 Es probable que se trate de uno de los primeros elencos de algunos de los «varones doctos» del grupo. También Cristobal de Mesa –además de la famosa «Epístola a Barahona de Soto» [*vid.* la ed. de GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *Cristóbal Mosquera de Figueroa. Obras I. Poesías inéditas* (Madrid: Real Academia Española, 1955), 9-12, con otras citas, que llegan al *Viage del Párnaso* de Cervantes]– celebra a los poetas andaluces en *La restavración de España* (Madrid, Iuan de la Cuesta, 1607, ff. 176r.-177v.) y entre ellos (lib. X, oct. 108, f. 176v.) a «El Maestro Francisco de Medina, / y Pacheco, y Hernando de Herrera, / Cangas, Gonçalo Argote de Molina, / Fray Iuan Farfán, Christóual de Moasquera, / Christoual de las Casas y Cetina, / Tejada, dino de la quarta Esfera, / de Don Luys de Góngore de lira, / qual de Píndaro nueuo al mundo admira».

rando en compañía de Gutierre de Cetina, Jerónimo de Carranza, Baltasar de Alcázar, Juan de Vadillo, del propio Casas o de Fernando de Herrera:

> Hernando de Herrera bien contento
> de que el amigo suelte la demanda,
> a la Vandalia de su claro intento,
> en églogas pastor natural anda;
> por él veen los gigantes su tormento
> la Hespaña dél cantada al mundo manda;
> los árboles estauan de tal modo
> qu'el podía imprimir en ellos todo[45].

Cuando a su regreso de Granada la «muerte oscura i fría» sorprende a Mal Lara en febrero de 1571[46], Herrera compone una conmovedora elegía en su alabanza y en su recuerdo[47]. En ella exalta al «caro amigo», «exemplo de virtud», lamenta el fin del «dulçe trato» y de la «amistad creçida» y le ruega que interceda por él ante el «Señor de çielo y tierra, / porque no muera de su oluido». La súplica se une intencionalmente a la *consolatio* cristiana:

> Era trueno tu voz, pero tu vida
> claro rayo que puro resplandesçe,
> con llama presurosa y ençendida;
> que tu virtud y nombre refloreçe
> con perpetua memoria, y sube al çielo
> la fama, que con onra tuya creçe.
> Aunque tú me dexaste en este suelo,
> queda con Dios, ¡o alma venturosa!,
> cubierta de purpúreo y rico velo[48].

Herrera, que simboliza en la corriente del Betis la progresión de la poesía hacia la gloria de la eternidad[49] –«que al sacro Océano espumoso / lleuaua el son de tu dorada lira, / altivo y con grandeza glorioso»–, hace que el río enmudezca «en su vazo frío» al

[45] *Hércvles animoso*, f. 121r. Ese «en églogas pastor natural anda» remite a la actualidad amorosa de Herrera (Iolas) en la corte de don Álvaro y doña Leonor (Albano y Leucotea) durante los primeros años de la década de 1560, época en la que debía estar redactando la *Gigantomachia* y la *Istoria general del mundo* («la Hespaña dél cantada»), «hasta la edad del emperador Carlos Quinto, que particularmente tratava las acciones donde concurrieron las armas españolas» que cita Pacheco (*Libro*, 178-179).

[46] *Vid.* JOSÉ GESTOSO PÉREZ, *Nuevos datos para ilustrar las biografías del maestro Juan de Malara y de Mateo Alemán* (Sevilla: La Región, 1986), 7; F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Juan de Mal Lara*, 107-108. Parte de la biblioteca fue sacada en pública almoneda por su viuda, María de Ojeda, a finales de marzo. Herrera compró un *Plinio* (13 reales) y un *Carolo Sigonio y un Viaje de la Tierra Santa* que le salieron por cuatro en total. *Vid.* FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Nuevos datos para la biografía de cien escritores de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Revista de Archivos, 1923), 13-20, y KLAUS WAGNER, «Juan de Mal Lara: libros y lecturas. A propósito de cuatro libros de su propiedad». *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz* (Kassel: Reichenberger, 1988), 655-657.

[47] «Elegía de Fernando de Herrera a la muerte del maestro Juan de Mal Lara», en Pacheco, *Libro*, 359-362.

[48] Cito por la ed. de CUEVAS, 254.

[49] A. PRIETO, *La poesía*, II, 259.

percatarse del óbito y contemple en «el profundo assiento, con gemido» el discurrir de sus «tardas ondas»[50]. En esta animación de la Naturaleza, pertícipe de la «suerte lastimera», suspiran también el «valle y alto monte» y las«pluuias i ciegas nuues» oscurecen Sevilla. El paisaje, atento a la tópica funeraria, acrecienta así el «graue y quexoso y triste llanto»[51].

No extraña que Herrera, compungido por la «pena graue y dolorosa», confiese (con Virgilio y Sannazaro[52]) su momenténea incapacidad para cantar la «gloria generosa» de su amigo, digna de emular en «perpetua memoria» la fama alcanzada por su *Hércvles:*

> Por tí, el ilustre príncipe tebano
> es más famoso, y viue su memoria,
> que por vençer al bárbaro africano;
> aunque se estime con eterna gloria
> por la fiera de Arcadia embrauecida,
> más valor le dará tu noble istoria[53].

En un pasado reciente evocará Herrera en la *Relación de la gverra de Cipre* (1572) las «ingeniosas y varias historias y figuras egicias» que colocó Mal Lara –«hombre doto en las letras de más policia y elegancia»[54]– en la popa de la galera real de don Juan de Austria. Y años más tarde, ya en las *Anotaciones* (1580), dirá que con su muerte «perdieron las buenas letras mucha parte de su valor i nobleza» y reconocerá que «fue uno de los que más me persuadieron que passasse adelante con este trabajo»[55]. También recordará la eminencia y la autoridad de sus opiniones «por su mucha erudición i dotrina»[56] y lo mos-

[50] Como indicara EDUARDO CAMACHO GUIZADO [*La elegía funeral en la poesía española* (Madrid: Gredos, 1969), 139-140] es tópico frecuente en Herrera, quien en la égloga *Salicio* hace llorar al Tajo, y al Tormes. *Vid.* también MARÍA TERESA RUESTES SISÓ, *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas* (Barcelona: P.P.U., 1989) 314-318.

[51] *Vid.* E. CAMACHO GUIZADO, *La elegía funeral,* 137-140; J. CEBRIÁN, *El mito de Adonis,* 163-165.

[52] «Fortunati ambo! si quid mea carmina possunt, / nlla dies umquam memori uos eximet aeuo» (Virgilio, *Eneida,* IX, 446-447). «Se tanto i versi miei prometter ponno» (Sannazaro, *Arcadia,* Ecl. XI, 160), fuentes que declara Herrera para ilustrar el tópico en la elegía primera de Garcilaso.

[53] CUEVAS, 253. Pero la muerte del Príncipe (1568) y la de Mal Lara (1571), impidieron la publicación y el pulimento del «famoso *Hércvles*», en donde «con tanta fertilidad del heróico descrivió sus doze trabajos en 48 cantos» (Pacheco, *Libro,* 358). Tanto don Carlos como la princesa doña Juana le concedieron cierta cantidad «en merced y ayuda de costas» para poder estampar sus libros. El 25 de junio de 1568, sin embargo, revocó un poder que había dado al impresor Alonso Gómez para que la cobrara en su nombre y otorgó otro a Francisco de Cereceda para que gestionara la devolución (F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Nuevos datos,* 11-12). Sorprende que el canónigo Francisco Pacheco, tan amigo de Mal Lara, se mofe de *La Psyche* y del *Hércvles* en su *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas* (1569): «andará siempre Siche sin abrigo, / hecha moza de cántaro, muy rota, / sin ganarle a su amo aún medio higo; / y si él no toma otra mejor derrota, / Hércvles, por vengarse, con su porra / hará pasagonzálo en su narota». Cito por el texto que publicó FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN: « Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* XVII (Madrid, 1907), 20.

[54] A. COSTER, *Fernando de Herrera,* 24.

[55] *Obras de Garcilasso,* 80. Citado, entre otros por A. COSTER, *Fernando de Herrera,* 24-25; F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Juan de Mal Lara,* 79; M. GASPARINI, *Juan de Mal Lara,* 9. 19.

[56] *Obras de Garcilasso,* 308, aunque no la sigue en el hipérbaton «como en luziente de cristal colunа» (Garcilaso, *Elegía I,* 73) que Mal Lara consideraba «duro modo de hablar, por estar entrepuesto entre el ayuntado i el sustantivo el cristal». Tomás Tamayo de Vargas defenderá en sus *Anotaciones* (Madrid,

trará como lector y émulo de Garcilaso con la cita de unos versos en los que lamenta «aver gastado / las partes del ingenio» en cantar el «vano amor»:

> Bolviendo por las oras qu'è perdido,
> hallo cuán poco en todas è ganado,
> pues m'impidieron todo mi cuidado
> en lo que fuera bien tener olvido.
> En vano amor en tiempo mal perdido
> anduve tanto espacio descuidado
> que tengo por gran mal aver gastado
> las partes del ingenio más florido[57].

En poco más de diez años –desde que Mal Lara se anima en 1561 a proseguir en Sevilla las «más de mil estancias» que se trajo de Salamanca hasta su muerte en 1571– Fernando de Herrera vive y experimenta la gestación diaria, la culminación y el prestigio épico del *Hércvles* desde una perspectiva diacrónica triple: la de su incapacidad para emular «el canto de Marte», impedido por «el error d'Amor tirano», capaz de transformar «aquel sobervio i alto canto / en cuitoso i umilde»; la de la alabanza sin reparos de la epopeya, nueva Eneida hispánica con Carlos V y Hércules en alegórica correspondencia de virtud y heroismo –«en Hércules se uee claro la idea / del Hombre que en virtud su Vida emplea»[58]–; y, por último, la del recuerdo del«ilustre príncipe tebano», más esclarecido por el «diuino furor ingenioso» del amigo –roto ya «el mortal nudo / donde a Vandalia riega el grande río»[59]– que por sus «ylustres ympresas y vitoria». Respeto y admiración por un *Hércvles* envidiado, alabado y rememorado, cuyo autor –estimado de «todos los ombres doctos desta ciudad»– imprime en él desde muy pronto una aristocracia renacentista de saberes y de lecciones humanas[60].

1622) el juicio de Herrera (refrendado con el uso por Petrarca y Bembo) contra el parecer de Mal Lara: «una cosa es ser duro el verso y otra intrincada la posición de las palabras: el juicio de la una se puede quedar al oído, como el de la otra a la licencia de los poetas: pero menos lo fue Mallara, que docto y hombre de bien, y raras veces juzgan bien de los poetas los que no lo son». Empleo la ed. de ANTONIO GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentarista* (Madrid: Gredos, 1972), 620.

57 Obras de Garcilasso, 80. Herrera los cita como ilustración al soneto I «Quando me paro a contemplar mi 'stado») «para que se puedan conferir los concetos de ambos». *Vid.* RIVERS, 65-67.

58 *Hércvles animoso,* f. 16v.

59 «Elegía de Fernando de Herrera a la muerte del maestro Juan de Malara», ed. de Cuevas, 254.

60 A. PRIETO, *La poesía,* II, 417-418.

Un sol eclipsado: la poesía de destierro del Conde de Villamediana

Angelina Costa
Universidad de Córdoba
Boston College

Muchos son los escritores del Siglo de Oro cuya obra se ha mantenido casi oculta bajo las frondosas ramas de los grandes de la época. Poetas que en otras centurias, menos esplendorosas, hubieran merecido más y mejor atención, quedan en ésta, plantada de árboles como los de Góngora, Quevedo, Lope y Calderón, rezagados a una injusta segunda fila.

De este olvido, larga y reiteradamente lamentado por la crítica –a veces sin distingos de calidades– es cierto que algunos de ellos han sido, o están siendo, rescatados con mayor o menor fortuna Sin embargo, no todos deben su postergación a las mismas causas y hasta es posible que, paradójicamente, haya que culpar a una excesiva fama algún desajuste de apreciación. Es este el caso de Juan de Tarsis, Conde de Villamediana (Lisboa, 1582 - Madrid 1622), cuya figura arropada por una vida escandalosa y una muerte trágica y llena de misterios, aún no del todo desvelados, se ha mantenido en candelero hasta nuestros días[1]. Su obra en cambio, divulgada en múltiples copias manuscritas e insistentemente editada en los años que siguieron a su muerte, sólo ha merecido, en las últimas

[1] Historiadores, cronistas y poetas de su tiempo, se hacen eco de su vida, y especialmente de su muerte, aventurando causas y aludiendo a posibles culpables: Céspedes y Meneses, León Pinelo, Mira de Amescua, Hurtado de Mendoza, Jáuregui, el Conde de Salinas, Ruiz de Alarcón y, claro está, su amigo Luis de Góngora y su enemigo Quevedo. El hecho no se olvida y lo recuerdan siglos después, Patricio de la Escosura en su comedia *La corte del Buen Retiro* (1837); el Duque de Rivas en sus romances; Hartzenbusch en el drama *Vida por honra;* Joaquín Dicenta también para el teatro, *Son mis amores reales.* Veánse *El Conde de Villamediana* de E. Cotarelo y Mori (Madrid: Librería de Victoriano Suárez,1886), especialmente, 133-166; *La muerte del conde de Villamediana* de Narciso Alonso Cortés (Valladolid: Imp. del Colegio Santiago, 1928); *Pasión y muerte del Conde de Villamediana* (Madrid: Gredos, 1969). En nuestros días la novela de Néstor Luján, *Decidnos ¿quién mató al Conde? Los siete muertos del Conde de Villamediana,* (Barcelona: Plaza y Janés, 1987), es sólo un botón de muestra del interés que todavía suscita esta figura del siglo XVII.

dos décadas, la atención, valiosísima atención, eso sí, del admirado e inolvidable Juan Manuel Rozas. A él debemos estudios y ediciones de la obra villamedianina difíciles de superar. A él, a su memoria y magisterio, dedico estas líneas.

Por obvias razones de espacio, no me es posible, ni siquiera someramente, acercarme a una visión panorámica de la dilatada producción de Villamediana y, mucho menos, detenerme en cuestiones puntuales derivadas, muchas de ellas, de desenfoques críticos[2]. Me ocuparé, entonces, tan sólo de un aspecto de su quehacer poético, de aquél que crece regado por las lágrimas de la desolación y de una injusticia que le resulta difícil de comprender, entre la ira y una resignación duramente alcanzada con voluntad y esfuerzo No es, sin embargo, ésta la única actitud que el poeta adopta ante la adversidad; suele Villamediana también empuñar una de sus armas preferidas: la sátira; sátira maliciosa y acerba a la que tanta fama debe y a la que, tal vez, le debió también la muerte. Poesia satírica, de raíces medievales, modelo para la que abundará durante el reinado de Carlos II, y en la que pasa por ser un consumado maestro[3]; reacción, en fin, agria y burlona que le retoñará ante cualquier eventualidad. Serán dos caras de la polifacética personalidad de este poeta que sabe también adoptar una postura grave que rezuma hastío y que parece sucumbir ante la desesperanza. Apaga entonces las luces de las brillantes lámparas cortesanas y busca la oscura soledad. Lo que no es óbice –digámoslo de pasada– para que componga a la vez poemas elogiosos a la monarquía y a los cortesanos, blancos también de sus invectivas. Incoherente postura que no debe, sin embargo, juzgarse con parámetros éticos de hoy: Villamediana se comporta como un hombre de su época que se mueve en ambientes en los que la fortuna o la desgracia dependen más que nunca de los nimios caprichos de los que ostentan el poder; bastaría, como ejemplo, recordar a todo un Góngora padeciendo los sinsabores de este aleatorio mundillo cortesano. Y, a decir verdad, Villamediana no sufrió nunca la vejatoria situación del «pretendiente»: el cargo de Correo Mayor real que heredó de su padre[4] le supuso, además de sustanciosos ingresos, la apertura, sin esfuerzo, de las puertas de palacio, aunque su carácter atrevido y su modo dispendioso de vivir jugaran alguna vez en su contra. Así le vemos partir de España, en los comienzos del nuevo siglo, viajar por Francia y permanecer durante algún tiempo en Italia, afrontando un primer destierro que tiene más de obligada huída –causada por escándalos relacionados con mujeres y juego– que de doloroso alejamiento. Años que el Conde aprovecha ávidamente, sobre todo, aquéllos que pasa en los brillantes círculos literarios italianos, codeándose con poetas de la talla de un G. B. Marino[5] por ejemplo. Tras este primer exilio, durante el reinado de Felipe III, regresa y logra deslumbrar al joven príncipe con sus maneras. Pero,

[2] Ultimo una edición de las *Obras* de Villamediana en la que tendré oportunidad de detenerme por extenso en su producción literaria.

[3] Véanse los estudios generales de G. HIGHET, *The Anatomy of Satire (Princeton,* 1972); C. GEORGE PEALE, «La sátira y sus principios organizadores», *Prohemio,* IV (1973), 189-210; M. ETREROS, *La sátira política en el siglo XVII;* TEÓFANES EGIDO, *Sátiras políticas de la España moderna* (Madrid, 1973); y en particular sobre el Conde, J. M. ROZAS, ed. *Obras* de Villamediana (Madrid: Castalia, 1969), 39-45.

[4] Véanse COTARELO, *ob. cit.,* 11-34 y OTIS H. GREEN, «Villamediana as "Correo Mayor" in the Kingdom of Naples» en *Hispanic Review,* XV (1947), 302-306.

[5] J. B. FUCILLA, «G. B. Marino and the Conde de Villamediana» en *The Romanic Review,* XXXII (1941), 141-146. Traducido en *Relaciones hispanoitalianas* (Madrid: C.S.I.C., 1953) 154-162; J. M. ROZAS, *Sobre Marino y España* (Madrid: Editora Nacional, 1978), especialmente 71-88 y también 107-127.

aunque admirado y creyéndose seguro, carga su malévola pluma contra los validos del Rey y es de nuevo expulsado de la corte a mediados de noviembre de 1618 por orden real[6]. El destierro le fue levantado, junto a otros nobles, en abril de 1621, cuando subió al trono Felipe IV. No se conoce con exactitud por dónde anduvo el Conde durante estos años, parece seguro que además de Siguenza y Alcalá de Henares estuvo en Granada, en cuya sede arzobispal se sentaba su tío, y posiblemente en Córdoba[7]. Se cree incluso que en más de una ocasión rompió el decreto atreviéndose a volver a Madrid donde visitaba a su amigo Góngora[8]. La flexibilidad –o el atrevimiento– dulcificó un destierro, percibido como mucho más doloroso en el conjunto de poemas que el Conde compone durante estos años[9]. Pero ¿es en realidad tan unívocamente desolador para el poeta este alejamiento cortesano?[10] Por su temperamento, extrovertido, presuntuoso, que busca, sobre todo, gustar a los demás, ser admirado en sociedad y hasta, cuando le es posible, brillar más que el mismo Rey, podríamos concluir que el sufrimiento destilado de este poemario, fue realmente sentido. No debemos olvidar, sin embargo, que Villamediana sabe aprovechar, quizás como ningún otro, cuanto buen material poético cae en sus manos; *imitatio* que frecuentemente se convierte en auténtico homenaje al imitado –recuérdense los constantes que dedica a Góngora–. Lo que tal vez extraña es que a estas huellas les falta mucho de su brillante colorido, ofreciéndonos, en cambio, la opacidad del reverso de la misma moneda barroca, grabada esta vez con las preocupaciones existenciales de la época. Sentimientos teñidos, además, con los sombríos colores del neoestoicismo, tan en boga entonces[11].

Se advierte en Villamediana sin mucho esfuerzo, como en muchos poetas coetáneos que escribieron poesía moral[12], la indeleble presencia de Horacio. El poeta latino, luz de faro para casi todos, se deja oír no sólo en su pródigo *Épodo* II, generador del *Beatus Ille,* si-

6 Se le notifica, según comenta un noticiero anónimo que bajo «pena de la vida, que no entrase veinte leguas alrededor de Madrid y otras tantas donde hubiese audencia del Rey, Salamanca ni Córdoba, y escogiese el lugar que quisiese para vivir en él» (Citado por COTARELO, *ob. cit.,* 78-79).

7 De esta visita a la ciudad andaluza, prohibida expresamente en el decreto de expulsión, puede ser fruto este soneto no incluido entre sus obras publicadas: «Gran plaza, angostas calles, muchos callos; / Obispo rico, pobres mercaderes; / buenos caballos para ser mujeres, / buenas mujeres para ser caballos. / Casas sin talla, hombres como tallos; / Aposentos colgados de alfileres, / Baco descolorido, flaca Ceres, / muchos Judas y pocos Pedros Gallos. / Agujas y alfileres imfinitos; / una puente que no hay quien la repare; / un vulgo necio y un Góngora discreto; / un San Pablo entre muchos sambenitos: / esto en Córdoba hallé, quien más hallare, / póngaselo a la cola de este soneto» (COTARELO, *ob. cit.*, 82-83).

8 Sobre esta amistad de ambos poetas existe multitud de datos, algunos ofrecidos directamente por los dos escritores, dentro y fuera de su obra; recuérdese, por ejemplo, la carta que el 23 de agosto de 1622, dos días después del suceso, escribe Góngora a Cristobal de Heredia, dándole emotiva cuenta de la muerte de Villamediana *[Millé, Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1972) 6ª ed., 1037-1038). De las visitas que al desterrado hace al poeta andaluz en Madrid nos informa MIGUEL ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico* (Madrid: Real Academia Española, 1925), 150.

9 ROZAS los bautiza con acierto, «Cancionero del desengaño» (*ed. cit.,* 39-43; los poemas en 299-355).

10 El destierro era generalmente la pena máxima que recibían los nobles, considerada, según testimonios de la época, como equiparable a la de la muerte. Véase, LUIS ROSALES, *ob. cit.*, 234-235.

11 La biografía sobre este tema es muy extensa: véanse, entre otros, los estudios de K. A. BLÜHER, *Séneca en España* (Madrid: Gredos, 1983), trad. espa.; J. L. ABELLÁN, *Historia crítica del pensamiento español,* vol. III (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), 202 y ss.; H. ETTINGHAUSEN, *Francisco de Quevedo and Neostoic Movement* (Oxford: University Press, 1972).

12 El ejemplo más evidente sería el de Quevedo, pero no debemos olvidar otros nombres como el de los Argensolas en Aragón y los de Rioja, Medrano, Fernández de Andrada, Jáuregui y el último Espinosa en Andalucía, por mencionar sólo algunos.

no también en el resto de sus obras. Esta voz horaciana se enriquece con los ecos de Virgilio *(Georgicae* II); Ovidio *(Tristia);* Tibullo *(Operae* II); Séneca *(Epistulae ad Lucinum)* etc. La constatación de estos ecos debe ser tomada no como una mera adaptación de trillados lugares comunes sino como una rica labor de taracea en la que, más allá del respeto que Villamediana como poeta barroco tiene a los principios de la *mimesis,* es posible descubrir su impronta personal. El Conde sin olvidar aquella vieja comparación del proceso de la creación poética con el trabajo de las abejas que liban de muy diversas flores para obtener en la miel un producto diferente[13], encauza, somete y revitaliza las aguas de las fuentes dispersas De este modo, si no constituye una sorpresa hallar frecuentes referencias al *Beatus ille,* sí impacta, en cambio, el patetismo amargo con el que nos lo presenta, casi siempre exento de esa serenidad esperada en el tópico. El poeta, retirado «de las ambiciones de la corte» –según reza el epígrafe de uno de sus sonetos–[14] admite que existe una «soledad» para «malcontentos» donde el alma puede recibir el «aviso», la advertencia necesaria. Allí reflexionará sobre el oro y la ambición en la bella clave mitológica de la lluvia de oro sobre Dánae:

> El metal en la lluvia desatado
> sobre ambiciosa mano lograr vea
> quien aun con los engaños lisonjea
> de sus áulicas pompas adulado.
> (son. 134, vv. 5-8)

Para terminar con este terceto, combinación perfecta de recuerdos clásicos con los más cercanos de Garcilaso y Luis de León: «Yo entre estas mansas ondas, a las aves, en canto ni adulado ni aprendido, deberé el desmentir fatigas graves» (vv. 12-14). En otras ocasiones, sintiéndose conducido por la voluble Fortuna, tras naufragar en un mar «siempre alterado» (son. 137, v. 2) llegará también, eso sí, «con más escarmiento» (v. 5) a un lugar donde poder decir:

> Aquí me niego al tiempo y no me alcanza
> voz que con falsos ecos interprete
> el odio contra mí de su venganza;
> donde, si bien perdido, aquí aquiete
> sólo en seguir de lejos la esperanza
> que todo lo que vemos nos promete.
> (vv. 9-14)

Lo que no le impide expresar –esta vez en verso octosilábico– la desolación que le producen esos mismos lugares:

> Estos valles y estos ríos,
> para mí tan poco amenos,
> mirándolos como ajenos
> me lastiman como míos.
> (ed. cit., 342, vv. 129-123)

[13] Esta referencia –también de raíces clásicas: Lucrecio *De rerum natura,* Lib. III, 10-14; Horacio (*Od.* IV, 2, 29-32) etc.– sirve a menudo para ilustrar que la reelaboración de los modelos la hacen los poetas «a la manera de las abejas, volando por los huertos de los autores antiguos» [Erasmo, *Enquiridion o manual del caballero cristiano,* ed. de D. Alonso (Madrid: Gredos, 1971), 142].

[14] Salvo indicación contraria, cito a Villamediana según la ed. cit. de Rozas.

En estos y en otros muchos ejemplos que podríamos espigar de su obra, percibimos resignación sí, pero ésta se nos antoja sólo aparente. Hallamos bajo la capa de la beatitud heredada la rabia ante lo que considera una injusticia que sólo podrá acallar a duras penas, con los ejemplos de quienes eligieron, con gusto, «menospreciar la corte y alabar la aldea». Porque la mayoría de estas alabanzas de una vida retirada las entonan, dejando a un lada convencionalismos literarios, quienes parecen haber hallado la felicidad en esta *aurea mediocritas*[15]; pero ¿quién se imagina a nuestro Conde de Villamediana abrazando, con convencimiento, la templanza, la mesura, entre las virtudes? Cuando lo hace, el peso literario supera a lo realmente sentido. Su verdadero sentir brota, sin apenas contenerse, cuando en su rabiosa desesperación, arremete contra todo y contra todos en expresiones que rayan incluso la blasfemia. Mientras busca en la simbología horaciana o retoma a sus personajes míticos preferidos –Ícaro y Faetón que más que nunca serán ejemplos de la osadía castigada– el Conde, mordiéndose los labios, dice: «Callaré quejas, beberé pasiones» (son. 133, v. 12) con la voz ahogada de quien no está contento de su situación. Palabras propias de un escarmentado que evita exponerse: «para que vez segunda mi deseo / no pise en el umbral del desengaño» (son. 133, vv. 13-14); y, sobre todo, como ya confiesa sin ambages, porque: «será comodidad, si no prudencia / un libre proceder desengañado» (son. 138, vv. 5-6); llegando a veces tan lejos en sus expresiones de desesperación que hay quien ha creído ver que su actitud espiritual roza un peligroso quietismo[16].

A pesar de su importancia, estos ejemplos no justificarían por sí solos la adscripción del Conde de Villamediana a la corriente de la poesía moral de su época si no contáramos con una composición enteramente dedicada a reflexionar sobre su estado de ánimo de desterrado: la «Silva que hizo el autor estando fuera de la corte». Este ambicioso poema no le mereció a Rozas[17] muy buena opinión; lo calificó duramente de «fallido», «servil», «suma de tópicos», «sin unidad de estilo» etc. y lamentó que el poeta lo escribiera *calamo currente*. El negativo juicio del ilustre crítico se basa sobre todo en la comparación con otros que le parecen más logrados. Alcanzara o no las cotas que se le pudieran exigir a una inspiración como la que el Conde manifestó en otros momentos, esta «Silva» del destierro me parece, sin embargo, acreedora de una más detenida atención crítica y, desde luego, digna de ocupar un lugar equiparable al de otras semejantes.

Villamediana, consciente de que la «Silva» debe discurrir –los motivos que la engendran así parecen exigirlo– por los estereotipados cauces de un *Beatus ille,* borda éste sobre un cañamazo en el que paulatinamente se descubren los débitos a los muchos que transitaron estos mismos caminos. Sin embargo, hallamos también rasgos, sutilezas que, a cada paso, los cuestionan o enriquecen aminorando el efecto de monotonía que en ocasiones produce el manido tópico. Debe, por ejemplo, el espectacular arranque del poema: «Ya la común hidropesía de viento», a su admirado Góngora quien incorpora también es-

[15] La inspiración horaciana (*Od.* II, 10,5) de esta máxima estriba en la incitación al placer y al disfrute de lo efímero según los patrones epicureístas.

[16] K. VOSSLER en el capítulo «Los malhumorados y desengañados. Villamediana» de su estudio sobre *La poesía de la soledad en España* (Madrid: Revista de Occidente, 1941), 290-291.

[17] *Ed. cit.*, 47-48.

te *topos* horaciano en las *Soledades*[18]; pórtico de los versos siguientes con los que, apoyándose sobre todo en las referencias léxicas: «cadena» (v. 3), «escarmiento» (v. 4), «prudencia» (v. 5), «advertido» (v. 6). «ejemplares avisos de mi ejemplo» (v. 9), «desengaños» (v. 10), «injusticia» (v. 14) etc., Villamediana va engarzando el entramado de huellas clásicas: Horacio, Virgilio y, sobre todo, Séneca (*Ep. ad Luc.* XXII, 8 y ss.) con los recuerdos de los poetas de su época que habían tratado magistralmente el tema. Este sería el caso del misterioso autor de la *Epístola moral a Fabio,* Andrés Fernández de Andrada cuya estela se deja ver en la «Silva» del Conde[19].

A continuación y en una extensa tirada de versos, el poeta desarrolla uno de los motivos más reiterados en la poesía moral: el «mar», símbolo de la existencia humana, será surcado por una «nave», símbolo del hombre que queda a la merced de los peligros marítimos. El motivo, también de filiación horaciana (*Od. I,* 14 y *Od. II,* 10), fue acogido con entusiasmo por los poetas de los Siglos de Oro y, como en los versos de Villamediana, es frecuente que el correlato se concrete en el mar como metáfora de la corte[20]:

> Quédese adios el reino embravecido,
> que en mar que agitan ondas de embelecos
> conoceré el encanto por los ecos
> y, aunque tarde, la voz de sus sirenas
> (vv. 21-24)

Pero si en el bastidor reconocemos el desarrollo de los submotivos del tópico, el poeta marca la diferencia y, sin separarse de los hitos centrales, va entreverando eruditas perífrasis que engalanan el texto. Así, sin nombralos directamente se referirá a Eneas como: «[...] el advertido griego, / que del troyano fuego / condujo las reliquias a Cartago» (vv. 25-27); y a Ulises porque supo resistir al canto de las Sirenas (vv. 31-36). Y a la vez que une a los dos héroes por lo que sus aventuras marítimas tuvieron de peligrosas, acomoda las citas de los temibles «Sirtes» (v. 29) –bajíos de arena frente a la costa de Libia– y a «Palinuro» (v. 30), el dormido piloto de la nave de Eneas al que también menciona Góngora en las *Soledades* (I, v. 398)[21]. Esta última servirá de zaguán a un motivo temático de actualidad: los descubrimientos geográficos y la codicia que los impulsa. Una expresión

[18] *Soledades* I, vv. 94-135. Góngora emplea la expresión: «hidrópica de viento» (v. 108) Cito por la ed. de BEVERLEY (Madrid: Cátedra, 1980). El vocablo *hydrops,* y su derivado *hydropicus,* ya se encontraba en Horacio (*Ep* I, 2, 34 y *Od,* II).

[19] Villamediana imita el tono general de esta bella composición pero sobre todo su famoso comienzo que, como observó D. ALONSO [La «Epístola moral a Fabio» de Andrés Fernández de Andrada (Madrid: Gredos, 1978), 151-152], proviene de la *Sátira* III, 28-31 de Ariosto fecundada también en otros poetas como en los hermanos Argensola y, sobre todo, en Medrano.

[20] Veánse, entre las abundantes refencias bibliográficas sobre este lugar común del poeta venusino, además del ya clásico estudio de MENÉNDEZ PELAYO, *Horacio en España* (Madrid,1885) (recogido en su *Bibliografía hispano-latina clásica,* Santander, 1951, VI); R. G. M. NISBET y M. HUBBARD, *A Commentary on Horace: Odes. Book I* (Oxford, 1970), en especial 43-44. y *Odes, Book II* (Oxford, 1978).

[21] También en el pasaje del poeta cordobés se da a entender que la codicia es el móvil de los descubrimientos marítimos. Sin embargo no todos compartieron esta opinión expresada por Góngora; su incondicional comentarista Salcedo Coronel, por ejemplo, no se la quiere disculpar (*Obras de don Luis de Góngora comentadas...* I, Madrid, Imprenta Real, 1636, fol. 97). Véase además el interesante punto de vista de ROBERT JAMMES, *ob. cit.*, 467-475.

metonímica: «alado pino» –empleada en otros versos por maestro y discípulo– da paso a las referencias sobre la empresa de Magallanes y Elcano[22]:

para que viva en ejemplar memoria
segunda nao con nombre de Victoria,
cual en el templo pende de Neptuno
la que con su viaje
hizo a las ondas el primer ultraje,
cuando a Tetis rompió el seno remoto,
y, sin dejar incógnito ninguno
en antípoda clima, cumplió el voto,
náutico ya prodigio sin segundo,
que nuevos puso límites al mundo.
(vv. 51-60)

Retorna después el poeta al cauce del *Beatus ille y* allí destaca cómo hasta el lugar donde se encuentra: «el aire cortesano / acá no llega; al miedo, a la sospecha / no les queda morada en este llano» (vv. 80-82). Pero el Conde prefiere abandonar pronto esta inmediatez expresiva y proseguir la compleja imbricación de motivos clásicos y de apuntes eruditos casi eludidos. Solapa, por ejemplo, la mención horaciana sobre las molestias de la guerra (*Epod.* II, 5) con la evocación de raigambre virgiliana (*Georg. III,* 23-88) acerca de la respuesta que dan los buenos caballos al oír las trompas bélicas. Muchos poetas –y el mismo Villamediana– recuerdan este motivo pero, a mi parecer, pocos han conseguido expresarse de un modo tan bello:

No ya el hijo del viento,
cuya madre fecunda en las orillas
del Betis nace y en sus ondas crece,
por cómplice cruento
de vibrado metal, de astas blandidas,
estas márgenes pisa coloridas.
(vv. 91-96)

Villamediana opta por evitar la mención directa del hermoso animal, al que tanto cuidara y amara[23], y aludir, en cambio, a la leyenda que hacía a los caballos –especialmente

22 En términos semejantes, Villamediana ya se había referido en uno de sus sonetos a esta aventura marítima: «Donde con nombre digno de Victoria / en los álgidos senos no hay ninguno / sin viva luz de su farol ardiente,/ tal que el tiempo tributa a la memoriaa / del gran Jaseon, del ínclito Neptuno, / náutico humor del húmido tridente» (son. 66, vv. 9-14).

23 Sobre la actitud del poeta respecto a los caballos nos dice Cotarelo:«Como buen Correo cuidaba tener siempre en sus cuadras soberbios caballos, á los que profesaba tal cariño que nunca vendió ninguno, sino que cuando no servían, los regalaba ó dejaba que muriese en las caballerizas» (*op. cit.,* 55-56). Góngora recordó esta afición de Tarsis en el soneto que le dedicó: «Al Conde Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos» (*Millé,* 362, p. 519). Parece también que en los primeros meses de este segundo destierro, Villamediana escribe la epistola-prólogo al libro, *Teórica y exercicios de la Gineta* (Madrid: Diego Flamenco, 1619) de su amigo Vargas Machuca en el que reitera sus conocimientos sobre los caballos (Véase reproducido dicho prólogo en el estudio de Rozas, «Los textos dispersos de Villamediana» en *RFE* XLVII (1964), 356-359 y con ortografía modernizada en la *ed. cit.* del mismo autor (388-393).

a los andaluces– hijos del suave viento Céfiro y de las yeguas del Betis[24]. Engrana ésta con otros submotivos del *Beatus ille:* nostalgia de la Edad de Oro[25]:

ni el agradable río
fresca yerba le ofrece,
y en el fervor del estío
ni el hierro de sus plantas estremece
este valle seguro
de la que tanto forja metal duro,
codicia, cuya esfera
ni todo el continente la modera,
que nunca admiración fue de pastores
en los siglos mejores.
(vv. 97-106)

Y el del hierro bélico transformado en herramienta para arar. Pasaje que, *sensu contrario,* evoca también la Edad de Oro:

El roto arnés, el abollado yelmo,
a mejor uso el hierro trasladado,
útil hoz, corvo arado
de la madre común los senos abre
y en nuestra gratitud los deposita,
erario incierto donde el mejor grano
falta de la memoria y de la mano,
cuyo piadoso oficio
los tesoros abrió del beneficio.
(vv. 107-115)

Villamediana va ornando este *locus amoenus* –inserto en el tópico horaciano[26]– con alusiones perifrásticas embutidas de cultos artificios. Los homenajes gongorinos continúan pero se observa que ahora prefiere evocar junto a las *Soledades,* el *Polifemo* rehaciendo las frases de su admirado maestro. Tal vez lo más llamativo de esta dilatada descripción del lugar sea la hábil incrustación de la mitología. Juan de Tarsis –como ya había demostrado por extenso en sus *Fábulas*– domina magistralmente este mundo clásico, espejo erudito en el que se miraban los poetas barrocos; y aun cuando este poema, por su tono grave, no parecería en principio el más adecuado para brillantes simbologías míticas, Villamediana injerta personajes, alusiones y hasta una bella microfábula en la que recrea una vez más[27] la historia de su querido héroe Faetón y de las Helíades. Pero en esta ocasión, el poeta se acerca a la leyenda desde la de Cigno, amigo fraternal de Faetón

24 También Góngora se refiere a esta leyenda (*Soledades* II, vv. 723-727).

25 Podemos hallar referencias de este tópico en Hesíodo, Virgilio, Ovidio, Horacio etc... Véase el estudio de B. Isaza Calderón, *El retorno a la naturaleza* (Madrid: Industrias Gráficas España), 196 y más concretamente, 159 y ss.

26 Horacio (*Epod.* II, 24-29).

27 Recordemos que, además de las múltiples alusiones a esta historia que esparce por toda su obra, es autor también de una extensa y bella *Fábula de Faetón.*

que llora su muerte hasta quedar convertido en cisne. Lo describe primero con metáforas: «cándido registro» (v. 161); «bajel pomposo alado» (v. 163), después con la mención directa: «cándido Cigno vive y blando muere, / cuando canoro anuncia / su dulce muerte entre la verde juncia» (vv. 180-183) y el recuerdo del *Polifemo* de Góngora[28]. Hasta aquí nada parece haber de extraordinario ni en la elección ni en la disposición de la fábula que sigue con bastante fidelidad el modelo ovidiano[29]. Se descubre, sin embargo, que Villamediana ha querido dotar este conocido pasaje de un cierto subjetivismo del que brota la cercana herida del destierro y, soterrada, la causa que lo provocó. Logra este matiz diferente por medio del enlace de dos personajes mitológicos relacionados con el quehacer poético: Dafne-laurel, con cuyas hojas, como es sabido, se adornaban las sienes de los creadores; y el citado Cigno a quien, en figura de cisne, ya los clásicos ligaban con los poetas[30]. Alciato hace de él la *Insignia poetarum* (Emblema CLXXXIII), blasón que pende de un árbol y que Luis Alfonso de Carvallo toma como lema para su tratado sobre poética, el *Cisne de Apolo* (1602). Villamediana nos revela con estos indicios que el maridaje laurel-cisne no es casual y que no está exento de referencias autobiográficas: el poeta ha sido alejado de la Corte a causa, sobre todo, de su pluma satírica. Su tono, sin embargo, no parece mostrar arrepentimiento:

> Hecho, pues, y aceptado el sacrificio,
> tú, muerte, no presumas
> anochecer tan cándida memoria,
> que no permite el árbol de victoria,
> que puedan ser cenizas tales plumas.
> (vv. 190-194)

Y esta actitud –sabiamente velada con el uso dilógico de «plumas»– deja asomar un espíritu de rebeldía sin asomo de contrición peculiar, en mi opinión, del temperamento de Villamediana, presente en todo el *corpus* de esta poesía del destierro.

La «Silva» avanza por estos campos, auténticos tapices o pinturas en las que el Conde hace desfilar a las figuras mitológicas sobre un escenario pletórico de flores y plantas, exaltación sinestésica de la que tanto gustaron los poetas antequerano-granadinos:

> Cándidas y serenas
> logran su amenidad las azucenas,
> y los jazmines claros,
> de su materia misma, como avaros,
> abrevian a su cándida distancia
> cuanto contiene esfera de fragancia.
> (vv. 209-214).

Traspasada esta espesa cortina floral, telón de fondo de un espectáculo mítico-pastoril, que el Conde quiere que «miremos» porque él también lo hace, llegamos al final de un interesante poema que el mismo Villamediana justifica de este modo: «Inculto es cul-

28 GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galetea* (vv. 362-363).
29 OVIDIO (*Metamorfosis,* Lib. I-II).
30 HORACIO (*Od.*II, 20); VIRGILIO (*Bucolicae* IX); OVIDIO (*Met.* II,367).

to, pues, este desvío / de mi plectro canoro» (v. 298). Sus quejas de poeta no serán escuchadas:

> Mas advertidas ellas
> lograrán sus querellas
> no dándolas al viento, en que perdidas
> se vieron, bien ya restituidas
> hoy el afecto logran, que devoto
> en el sagrado templo
> adora luz de aviso y cumple el voto.
> (vv. 304-310)

Y aquellas simbólicas cadenas del comienzo de la «Silva» reaparecen ahora a la manera de un exvoto porque:

> Pendientes mis cadenas por ejemplo,
> espectáculo digno de los ojos
> al mejor desengaño consagrados,
> noticia y escarmiento por despojos.
> (vv. 311-314)

Si en un principio creyó que el destierro pudiera ser la «lima» (v. 16) que rompiera estas cadenas, considera ahora a éstas y a su canto un: «[...] trofeo necesario / al honor del sagrario, / luz de avisos y norte de avisados» (vv. 315-317).

En resumen, el lector de esta «Silva que hizo el autor estando fuera de la Corte» encontrará en ella la exuberancia y la riqueza de la creación barroca. Sobre un andamiaje conocido, esperado y tópico, Villamediana ha ido construyendo un edificio apuntalado con los tonos graves de la intención moral. Oscuros tonos admonitorios que se esclarecen, no obstante, con el color y el brillo de exquisitos artificios.Como resultado, un mural –una «pared» (v. 318) dice el poeta– poblado de «trágicas historias: (v. 319) que serán: «voces de la razón en tabla muda» (v. 320). La luz de este astro, de este fulgurante poeta –«Mercurio del Júpiter de España» como le llamara Góngora[31]– se había eclipsado. No tardaría mucho en iluminar de nuevo, con más fuerza pero también con más riesgo. Esta luz recobrada, arma de la osadía y de la temeridad del Conde de Villamediana, no le será perdonada. En el firmamento de las complejas intrigas cortesanas no hay lugar para más de un sol. Así lo entendieron sus asesinos en el atardecer veraniego del 21 de agosto de 1622.

31 En el soneto que le dedicó por su «Faetón» (*Millé,* 344, p. 509).

Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro

Anne J. Cruz
Universidad de California

El estudio de la literatura del Siglo de Oro desde una perspectiva feminista nos plantea la problemática, no sólo de identificar una categoría particular de estudio dentro de las divisiones sexuales y socioeconómicas, sino de definir lo que significan los papeles asignados según el género femenino en dicha época. Puesto que el término mismo ha cobrado diversos matices a través de los varios periodos históricos, una de las tareas más importantes del estudio del género femenino es el de fijar las bases históricas de sus múltiples significados, para comprenderlas como formando parte de una ideología sexual subyacente que varía según los requerimientos sociohistóricos específicos.

No obstante, las diferencias entre los géneros han sido tenidas en cuenta como una constante desde tiempos inmemoriales; tales diferencias se han visto como una barrera impenetrable que divide a hombres y mujeres en dos sexos opuestos. Aunque esta mítica división haya sido transgredida con frecuencia, la fe en su integridad se mantiene gracias a los esfuerzos y debido al interés de un sólo grupo. Es Michel Foucault quien señala que la perspectiva occidental del hombre como sujeto surge de una ética expresamente masculina:

> Era una ética para hombres; una ética pensada, escrita y enseñada por hombres, y dirigida a hombres –a hombres libres, se entiende. En consecuencia, una ética masculina en la cual las mujeres figuraban sólo como objetos o, cuando más, como compañeras que uno tenía que entrenar, educar y vigilar cuando las tenía bajo su poder, pero de las cuales había que huir cuando estaban bajo el poder de algún otro hombre (padre, marido, tutor).

Esta ética fue nutrida cuidadosamente durante la Edad Media y el Renacimiento por los muchos debates sobre la misoginia y el protofeminismo. Ya sea de condición diabólica o mala, o naturalmente angelical y pura, a la mujer se la consideraba «otra» –una criatura superior o inferior al hombre, pero nunca su igual. Los tratados sobre la mujer en los siglos quince y dieciséis enfocan el tema de su espiritualidad (o de manera conversa, su materialidad) como don natural. Aunque Erasmo enalteció la posición de la mujer alen-

tando su educación, las varias reformas renacentistas no lograron erradicar la creencia de que la mujer era una criatura moralmente deleznable –tema debatido hacía poco tanto en la literatura religiosa misógina como la secular idealizante. En España, la defensa de la mujer se enarbola en el siglo quince en obras como la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y continúa entrado el dieciséis con el *Diálogo en laude de las mujeres* que Juan de Espinosa dedica a la emperatriz María, y el conocidísimo texto, *La perfecta casada* de Luis de León. Juan de Espinosa distingue puntillosamente entre lo general y lo específico al alabar a las mujeres por su mayor virtud:

> Siempre ha sido mi intencion, no de provar que, en general, los varones sean imperfectos o malos, y las hembras perfectas y buenas, por que en el uno y en le otro sexo, es cosa manifiesta, haver en particular, buenos y malos, sino que, por la mayor parte, en las hembras resplandesce mucho mas la virtud, que en los varones.

Aunando sus cualidades morales con su fisonomía, las llamadas diferencias «naturales» de la mujer sentaron la base de la definición del género femenino en la edad moderna.

Pero si la diferencia sexual proviene de las funciones divergentes de los órganos sexuales, también se debe a aquellas funciones cuyo origen es puramente social. En su afán de mantener el estatus quo, las sociedades patriarcales han atribuido un valor«masculino» a ciertas características como la autoridad, la razón, el juicio, y la disciplina, precisamente porque es por medio de ellas que el hombre mantiene el poder en la sociedad. Siguiendo esta tuatología, las características que se evalúan como débiles o vulnerables tales como la compasión, la ternura, la emocionalidad y el amor han sido relegadas a la mujer por considerarse «femeninas» o «maternas».

La mujer del Renacimiento desempeñaba un papel que giraba en torno a la familia, núcleo enteramente privado, y que se creía reflejaba su propensión natural. Aunque aparentemente alababan a la mujer los tratados en su defensa sonaban en realidad una alarma moral. Tanto el tratado erasmista *De institutione feminae christianae* de Luis Vives como el texto tridentino *La perfecta casada* de Luis de León revelan una creencia fundamental en la inferioridad intelectual, moral y física de la mujer, así como en la consiguiente superioridad masculina. Para Luis de León, las mujeres formaban parte del orden divino que reafirmaba el poder del hombre:

> Y pues no las hizo Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores, ni de fuerzas las que son menester para la guerra y el campo, mídanse con lo que son y conténtense con lo que es de su suerte, y entiendan en su casa, y anden en ellas, pues las hizo Dios para ella sola.

Al combinar la defensa «feminista» de las virtudes femeninas con una denuncia de su inclinación «natural», Luis de León establece de este modo un modelo ideal de la mujer cristiana, que él basa en una verdad teológica tanto irrebatible como eterna.

Los estudios de historia social sobre la mujer demuestran, sin embargo, que su posición no depende de una diferencia natural o física, sino de factores tales como su educación y su nivel soci-económico. Si aceptamos que las diferencias que se atribuyen al género femenino provienen de la cultura y no de la naturaleza, logramos problematizar la ideología del Siglo de Oro que exalta el orden social como un orden natural y teológica-

mente determinado. Al cuestionar el fondo ideológico de la femineidad, llegamos a una mayor comprensión de los medios y motivos por los cuales la posición de la mujer ha permanecida restringida en la sociedad. Al mismo tiempo, nos permite examinar las tensiones dentro del orden social, las cuales revelan que el concepto del género en el periodo renacentista no resulta tan totalitario como parece a primera vista. Efectivamente, a la vez que delimitaban su actuación, los papeles de la mujer también le ofrecían el potencial de subvertir las categorías sociales.

De acuerdo con la crítica feminista, hay por lo menos dos métodos para llegar a una definición del género femenino y de ubicar la configuración de las relaciones entre hombre y mujer en el literatura del Siglo de Oro: primero, el estudio de la representación literaria de la mujer y segundo, el análisis de obras escritas por mujeres. El primero, la representación de la mujer en la literatura, nos ofrece un campo amplísimo de investigación, a pesar de (o tal vez debido a) que la mayoría de las imágenes femeninas proceden de una pluma masculina. No debemos olvidar que una de las pioneras del campo, Melveena McKendrick, contribuyó un estudio excelente en su *Mujer y sociedad en la comedia del Siglo de Oro,* en el cual observa que la literatura proporciona una vía de acceso a las actitudes culturales hacia la mujer:

> Aunque debemos acercarnos con cuidado a las pruebas literarias si deseamos establecer la realidad social de las vidas de las mujeres en épocas anteriores, son nuestras fuentes más significativas de información en cuanto a las actitudes hacia el concepto de la mujer. Y pese a que tales actitudes suelen ser sumamente personales, reflejan con frecuencia ciertas tendencias generales, las cuales, por muy estilizadas que sean, siempre contiene alguna verdad psicoanalítica (4).

Si bien ninguna literatura debe tomarse como simple reflejo de la realidad histórica, la imagen de la mujer en la literatura del Siglo de Oro, tanto en sus versiones positivas como en las negativas, en sus muchas omisiones así como en sus distorsiones, nos revela la omnipresencia del sistema patriarcal. Su estudio, por lo tanto contribuye a concretar la situación de la mujer en la España renacentista.

Debemos señalar, sin embargo, que dichos textos tienen menos que ver con la realidad histórica que con la ideología de sus autores. Aunque la profesora McKendrick afirma que la comedia del Siglo de Oro se acerca a una visión más auténtica de la mujer, añade a continuación que esto no aseguró una mejora en la condición de la mujer. Es más, admite que el tema de su propio libro, la mujer varonil de la comedia, no representa otra cosa para el público del Siglo de Oro que la fantasía sexual, el conceptismo barroco, y la subyugación de la mujer. Para llegar a comprender el fondo de la situación histórica, es necesario extender el análisis más allá de los textos literarios. Es por esto que la historiadora norteamericana Joan Kelly sugiere tener en cuenta los siguientes temas para medir las relaciones entre los sexos durante el renacimiento:

> 1) La regulación de la sexualidad femenina en comparación con la masculina; 2) los papeles políticos y económicos de la mujer; es decir, su labor, su derecho de propiedad, y su poder político, si lo hay; 3) el papel cultural de la mujer en la información de la opinión pública, y el acceso que tienen a la educación y a las instituciones; y por último, 4) la ideología que existe acerca de la mujer, en particular el sistema de los roles sexuales que se demuestran o promueven en toda producción simbólica social (20).

El arte, la literatura y la filosofía forman parte de la producción simbólica de toda sociedad, y mientras esta producción nos proporciona un conocimiento directo del pensamiento y las actitudes del sector dominante, también sirve de indicio de lo que no queda expresamente articulado por los grupos minoritarios; en este caso, las varias actividades sociales, políticas y sexuales de las mujeres. Las imágenes literarias femeninas deben medirse contra la materialidad de las vidas de las mujeres; las condiciones de vida en que crecieron, laboraron, se casaron, dieron a luz y murieron. Para reconstruir la presencia de la mujer en la sociedad, se debe además consultar los escritos extra literarios, tales como los códigos económicos, legales, políticos y religiosos que proscribían el poder de la mujer.

Pero hay que recordar a la vez que dichos textos, así como los literarios, fueron escritos por hombres. Al referirse a la mujer o al delinear su imagen sobre la página, el autor se inscribe él mismo –la demarcación de la ausencia femenina del texto asegura, en último término, la presencia masculina, poniendo en duda la veracidad de la imagen representada. El peligro de caer en alguna conclusión errónea acerca de la situación histórica y social de la mujer, debe templarse, sin embargo, ante la posibilidad de iluminar cualquier aspecto de su condición vivencial– posibilidad que únicamente nos brinda una crítica feminista contextual.

Con sus convenciones complícitamente masculinas, la literatura del Siglo de Oro nos presenta un acervo en donde ejercer dicha metodología. Las comedias en particular revelan una serie de actividades cuya ambigüedad ha ocasionado varias contiendas entre la crítica norteamericana; Thomas O'Connor, por ejemplo rechaza el argumento de Frank Casa de que la muerte de las esposas en las obras de Calderón reafirma la dignidad de los maridos, mientras que William McCrary, quien ha evaluado el comportamiento sexual en *Los comendadores de Córdoba, El castigo sin venganza* y en *A secreto agravio, secreta venganza* asevera que la orientación masculina de la comedia se dirige a un mundo y a un teatro compuestos por hombres, en los cuales la mujer sirve únicamente de pretexto dramático.

De igual manera, la lírica renacentista puede analizarse como un intento por los poetas de forjar su identidad sexual a costa de la mujer. El «yo» poético impele al lector a asumir la misma identidad del poeta, «masculinizándolo» a través de la repetición de la voz masculina. Aún cuando esta poesía se dirige a la mujer, rebaja la posición femenina al desmembrar la imagen femenina para así crear la imagen del poeta. Otros géneros literarios se prestan para una lectura feminista: las novelas de caballerías, como representantes textuales del código de honor, proveen un ejemplo claro de rivalidad masculina y de conflicto edípico; y géneros tan dispares como la novela pastoril y la picaresca también requieren una interpretación de las relaciones y los conflictos socio-psicológicos entre los sexos. La profesora Elizabeth Rhodes, ha sido la primera en señalar la importancia de la psicología femenina en la novela pastoril y la atracción que ésta ejerce sobre las mujeres lectoras.

A la literatura producida por los autores masculinos, habría que añadir la escrita por mujeres, aunque ésta raras veces se imprime y circula. En efecto, a pesar de que la crítica tradicional sólo ha enfocado a cuatro escritoras –santa Teresa de Jesús, María de Zayas y Sotomayor, sor María de Agreda y Mariana Carvajal y Saavedra– tanto Xavier Lampillas como Manuel Serrano y Sanz han documentado la existencia de un número significativo

de mujeres que todavía no han alcanzado mayor renombre. Pese a que sus obras se enmarcan dentro de una tradición masculina de la escritura y por tanto se prestan a una comparación con la misma, la literatura escrita por mujeres merece un acercamiento tanto intrínseco como extrínseco que diverge del de la literatura de los hombres. Los estudios de Julia Kristeva, Luce Irigaray y Helene Cixous sugieren la posibilidad de un espacio fuera del discurso patriarcal, un estado de conciencia pre-verbal, asociado con el cuerpo femenino y asequible sólo por medio de cierta clase de escritura, de *écriture feminine*. Dichos estudios forman parte de la escuela feminista francesa apellidada *ginesis* por Alice Jardine: el discurso femenino como un proceso intrínseco a la modernidad: es decir, la valorización de lo femenino, de la mujer con todas las connotaciones históricas e íntegramente ligada a modos nuevos y necesarios de pensar, de escribir y de hablar.

Oponiéndose a esta metodología por apoyarse excesivamente en los pensamientos de teóricos masculinos, las feministas anglo-americanas han formulado a su vez una metodología que llaman ginocrítica: esto es, el acercarse a la literatura de mujeres tal y como ha ocurrido, tratando de definir sus características específicas de lenguaje, género e influencia literaria dentro de una red cultural que incluye variantes de raza, clase y nacionalidad.

Las dos escuelas, sin embargo, no se contradicen, pues ninguna propone un sistema totalizador: si la ginocrítica se enfoca exclusivamente en la literatura escrita por la mujer, corre el riesgo de no poner atención a la influencia tanto textual como cultural de la escritura masculina. Y mientras la ginesis reafirma el valor de lo femenino, su praxis más radical cae en el esencialismo, en una utopía, sin salir de las oposiciones binarias de las mismas narrativas masculinas que propone criticar. Las dos metodologías, por tanto, deben unirse una con otra: así, ginesis hace incapié en la revalorización de lo femenino, creando un nuevo lenguaje entre los espacios del texto, ya sea masculino o femenino. La ginocrítica nos propone una nueva lectura de aquellos textos que no forman parte del canon literario, obligando a una revisión de la tradición literaria tal y como la establecieron los hombres. Lejos de oponerse, las metodologías a que nos referimos en este ensayo se complementan en su investigación del género. A través de la ginesis, la ginocrítica así como la crítica feminista contextual, podemos formular un análisis de la literatura del Siglo de Oro que nos permite comprender, no sólo las diversas voces dominantes y calladas del pasado, sino las de nuestro propio momento histórico.

Para la poética de la narrativa de aventuras peregrinas

Antonio Cruz Casado
Lucena (Córdoba)

Entre las formas idealistas de ficción cultivadas a lo largo del Siglo de Oro[1] se encuentran los libros de aventuras peregrinas, a los que se suelen denominar también «novelas bizantinas»[2]. Esta última designación parece poco correcta, según nuestro criterio, puesto que se nombra una realidad literaria con el nombre de otra muy frecuente en la época y que puede inducir a cierta confusión: con el nombre de *novela* se designan las narraciones cortas, que normalmente se agrupan en colecciones, como las cervantinas, en tanto que el adjetivo *bizantino,* en su estricto sentido literario, se refiere a un periodo medieval griego (siglos XII y XIV), del que quedan algunos relatos que, esos sí, pueden calificarse como novelas bizantinas en el pleno significado de la expresión.

En España la narración griega de amor y aventuras empieza a llamar la atención desde mediados del siglo XVI, manteniendo el interés de escritores y lectores hasta bien avanzado el siglo XVII, localizándose todavía muestras aisladas de esa atracción en los siglos XVIII y XIX, en tanto que la narración bizantina, heredera directa de la griega, apenas deja huella en la narrativa áurea, aunque pudo informar determinadas narraciones de tipo caballeresco cercanas al *roman*[3].

[1] Un esquema general de la narrativa de ficción de la época en ANTONIO REY HAZAS, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)» *Edad de Oro,* I, 1982, 65-105.

[2] Cf. EMILIO CARILLA, «La novela bizantina en España», *Revista de Filología española,* XLIX, 1966, 275-287, y MIGUEL ÁNGEL TEIJEIRO FUENTES, *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1988), entre otros. El término «libro de aventuras peregrinas» aparece empledado por FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Siglos de Oro: Renacimiento* en FRANCISCO RICO, *Historia y Crítica de la literatura española* (Barcelona: Crítica, 1980), II, 271-339; nosotros lo emplemos también en diversas aproximaciones al tema: «Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 1986), Frankfurt, Vevuert Verlag, 1989, 425-431, *«Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique», un libro de aventuras peregrinas inédito* (Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense, 1989), etc.

[3] Nos hemos ocupado de la cuestión en «Aventuras, peregrinaciones y reencuentros: notas sobre el *roman* español», *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3-6 octubre, 1989) (en prensa).

El rechazo generalizado que durante todo el siglo XVI mantienen diversos escritores y moralistas contra la mayor parte de las narraciones en prosa de carácter ficticio evita, aunque no su proliferación, la conformación de una teoría literaria que dé validez y autorice este tipo de obra. Sin embargo, partiendo de la predilección que los erasmistas sienten por ésta y de las teorías del Pinciano, se puede deducir una serie de rasgos teóricos que componen un cuadro general seguido por la mayor parte de los cultivadores de esta tendencia.

Uno de los aspectos más esclarecedores, a la hora de localizar algunas características determinantes de la nueva forma de ficción en la teoría poética del Pinciano, es la discusión acerca del empleo de la prosa en la composición de una obra con características épicas. En este sentido es necesario puntualizar las afirmaciones de Sanford Shepard, que señala que «Pinciano no tiene una teoría de la novela, pero allana el camino por el que transferir los preceptos de la teoría épica a una nueva forma literaria que él no pudo conocer»[4].

Es cierto que no existe en la *Philosophia Antigua Poética* (1596) una teoría de la narrativa en prosa como género individualizado, pero son numerosas las referencias a determinadas formas de ficción que, aunque parecen englobarse en el terreno de la épica heroica, tienen la suficiente entidad para configurar los rasgos de la nueva estructura literaria, que Pinciano sí conoció, al menos en sus manifestaciones originarias de relato griego y en otras formas específicas de su momento, bien ejemplificadas por los libros de caballerías.

El problema de la narración en prosa de carácter ficticio surge cuando el teórico intenta conjugar su existencia real con los preceptos relativos a los géneros tradicionalmente admitidos: lírica, épica y dramática. Rechazadas la lírica y la dramática como etiquetas que puedan amparar el nuevo género, se vuelve como último recurso a la épica, con la que, sin duda, mantiene claras relaciones.

Como señalábamos, el escollo que tenemos que sortear entonces, para adscribir la narrativa a la épica heroica, procede de un recurso de expresión literaria: la épica ha empleado siempre el verso, en tanto que la nueva forma se presenta escrita en prosa. Pinciano resuelve la cuestión afirmando, en diversas ocasiones que no hay diferencia entre la épica escrita en verso y la épica que emplea la prosa como forma de expresión, aunque concede más valor artístico a la primera.

A partir de la conclusión de que no es necesario el metro para el poema y tomando como guía la obra de Heliodoro, por la que siente una enorme admiración, Pinciano introduce la narración en prosa como un género que ocupa un lugar definitivo en la teoría literaria del momento: «quede asentado ya –escribe– que la imitación en prosa es un poema sin atavío, pero vivo y verdadero»[5]. Esta idea se ha derivado de un largo razonamiento en el cual se expresan opiniones acerca de la verosimilitud de la obra literaria, que parece rechazar el empleo del verso: «la imitación y el verso –afirma– se compadecen, a causa de estar contrario el uno de otro»[6]. Claro que, añade luego, la métrica bien emplea-

[4] SANFORD SHEPARD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1970), 127.

[5] ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua poética,* ed. ALFREDO CARBALLO PICAZO (Madrid: CSIC, 1973), I, 279; actualizo la grafía.

[6] *Ibid.*, 274.

da proporciona un interés y una categoría estética a la obra de los que carecen otros textos: «me habéis de conceder al metro el lugar que todos los doctos varones le dan, que es ornato de la Poética y deleite del oyente»[7].

Así pues, insiste el teórico, no hay una relación imprescindible entre el verso y el poema, lo que:

> sería hacer el metro necesario para la Poética; lo cual ni Aristóteles hizo, ni aun grave varón alguno; y sería que ni los diálogos de Platón, ni las Fábulas de Esopo, ni las Milesias, ni la Historia de Etiopía y otras así, fueran poemas; y sería que ni la Ulisea de Homero, que anda en prosa, ni Quinto Calabro, ni otros infinitos lo fuessen[8].

Como se puede apreciar el crítico hace figurar la obra de Heliodoro junto a otras obras clásicas, lo que proporciona un carácter muy heterogéneo a la enumeración anterior y, tras esto, el Pinciano recurre a las *Etiópicas* con cierta frecuencia para ejemplificar y disculpar determinados aspectos que no encajan en la teoría aristotélica. Por ejemplo, afirma que las obras épicas que no utilizan el verso carecen de un lenguaje alto: «en los poemas sin metro, no es tan necesario el alto lenguaje y peregrino, como lo vemos en Heliodoro y otros; los cuales no fueron muy altos en el lenguaje, ni peregrinos y especialmente en la grandeza que del cuerpo se toma»[9].

Es más, lo que impedía que la antigua novela griga fuese incluida dentro de la épica, en alguna ocasión se convierte en un argumento a favor de la verosimilitud, puesto que el hombre no habla en realidad en verso, sino en prosa:

> el hablar en metro no tiene alguna semejanza de verdad; y he caído en la cuenta que la Historia de Etiopía es un poema muy loado, mas en prosa; y también las comedias italianas en prosa son poemas y parecen muy bien y los que dicen entremeses también lo son, y parecen mucho mejor en prosa que parecían en verso[10].

Incluso se permite el autor, utilizando la ambigüedad del diálogo, embromar amablemente a uno de los interlocutores, haciendo ostensible su aprecio por Heliodoro y rechazando, en cambio, la obra de Lucano, autores opuestos con frecuencia a lo largo de este traslado de poética[11].

7 *Ibid.*, 278.

8 *Ibid.* La misma idea se convierte en un lugar común de la Poética más avanzada, localizándose incluso en autores del Barroco: «La forma sustancial de la poesía es la imitación variada con narración de cosas, en parte verdaderas y en parte fingidas. Así la divide Aristóteles en la poética, donde después de dar sus diferencias dice: (*Todas son universalmente imitación*). De aquí se colige que también hay poetas en prosa, como son Heliodoro, Lucio, Apuleyo, Doroteo, y otros muchos: y por lo contrario no lo son aunque en verso Arato, Lucano, y los que por su modelo escribieron, lo cual declara Aristóteles, donde arriba, poniendo el ejemplo de Homero y Empédocles, resolviendo que Homero es poeta y Empédocles (aunque elegante versista) filósofo», Pedro Soto de Rojas, «Discurso sobre la Poética», *Desengaño de amor en rimas* (1623), *Obras*, ed. Antonio Gallego Morell (Madrid: CSIC, 1950), 25-26; grafía actualizada.

9 López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética, op. cit.*, II, 184.

10 *Ibid.*, I, 206-207.

11 Cf. *ibid.* III, 166-167.

Adscrita, pues, la obra de Heliodoro al terreno de la épica heroica de una manera, a nuestro parecer, definitiva, aunque respetando y resaltando sus peculiaridades intrínsecas, queda por especificar sus constitutivos.

La narración en prosa de carácter ficticio, al igual que otras formas épicas, necesita como base de su expresión un argumento central, una fábula, recurso que comparte con otros géneros literarios, como la tragedia o la comedia. Por lo tanto, las partes tradicionales de la fábula van a verse reflejadas en el relato. De una manera general, válida para cualquier forma literaria, lo expresa el Pinciano:

> vamos a ver cómo la fábula ha de ser tres [partes]: principio, medio y fin. Del fin, ya se ha dicho que es desañudar; del medio, gran parte, que es el añudar y atar; del principio hay que decir dos palabras no más, que no comience de donde quiera, sino de alguna cosa insigne y muy vecina a la acción[12].

Con estas últimas palabras el Pinciano se nos aparece como un fiel adaptador de las doctrinas horacianas del comienzo *in media res,* teorías que fueron fundidas durante el Renacimiento con las que procedían de Aristóteles[13].

Aplicando estos rasgos al relato en prosa, y más específicamente a la *Historia etiópica,* se pueden localizar en la preceptiva del Pinciano variadas referencias al principio, al medio y al final.

El comienzo que este preceptista parece aconsejar es aquel que da un sentido más artístico a la narración: «se dice –escribe– que [el poema heroico] debe comenzar del medio de la acción»[14], rasgo basado, sobre todo en la práctica de los poetas épicos más notables y en los consejos de Horacio a propósito del mismo tema: «esto nos enseña Horacio –continúa el Pinciano– cuando dice: el que hubiere de escribir la guerra de Troya, no comience de los huevos de Leda»[15].

La intención que guía al escritor al recomendar el recurso *in media res* es la de incitar al lector a terminar la obra que comienza a leer, cuando ésta se inicie en un momento interesante del argumento:

> y es la razón porque, como la obra heroica es larga, tiene necesidad de ardid para que sea mejor leída; y así que comenzando el poeta del medio de la acción, va el oyente deseoso de encontrar con el principio, en el cual se halla al medio del libro, y que, habiendo pasado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado[16].

[12] *Ibid.,* II, 88-89.

[13] Cf. M. T. HARRICK, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555* (Urbana: University of Illinois Press, 1946). Para el influjo de Horacio en la teoría literaria de los Siglos de Oro es fundamental el denso estudio de ANTONIO GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna* (Madrid: Cupsa, 1977 y Murcia: Publicaciones de la Universidad, 1980); sobre la presencia del teórico latino en el Pinciano *vid.* vol. I, 102 y ss.; acerca del precepto horaciano *in media res,* vol. I, 76-77: «este recurso se considera [...] el fundamental procedimiento literario para transformar el *ordo naturalis* en *ordo poeticus*», *ibid,* 77.

[14] LÓPEZ PINCIANO, «*Philosophia Antigua Poética*», *op. cit.,* III, 206.

[15] *Ibid.,* II, 89.

[16] *Ibid.,* III, 206-207.

Esta que Pinciano llama ardid alcanza su más alta perfección en las *Etiópicas*: «Heliodoro guardó eso más que ningún otro poeta, porque Homero no le guardó con ese rigor [...] y, si miramos a Virgilio, tampoco comenzó del medio»[17].

El medio, al que podemos llamar el cuerpo de la obra, presenta igualmente características propias, que resultan de la aplicación de una serie de elementos procedentes de la tragedia, pero visibles también en la épica: «Digo, pues, que la perturbación, reconocimiento y peripecia son tratados del Filósofo en materia de tragedia, como partes esenciales della genéricas, mas que también lo son a la épica y a la comedia»[18].

Por perturbación entiende el Pinciano«una acción llena de alegría o tristeza; y así toda buena fábula debe perturbar y alborotar el ánimo [...] y debe quietar el ánimo»[19]. Este concepto nos parece cercano al que Aristóteles había llamado *catarsis* en su poética y se refiere, sobre todo, a efectos más o menos purificadores y apaciguadores que determinadas obras, en especial las tragedias, producen en el receptor del mensaje literario. Puede entenderse como resultado de la obra completa, sin que sea un elemento integrante de su estructura y pueda ser aislado como tal.

Más definible son los conceptos de reconocimiento y peripecia, o mejor, peripecia y reconocimiento, puesto que en la práctica la peripecia antecede y prepara, por regla general, el reconocimiento. Por peripecia entiende el autor«una mudanza súbita de la cosa en contrario estado que antes era»[20] y por reconocimiento, al que llama también agnición,«una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la cual venimos en grande amor o en grande odio de otro»[21]. Pinciano distingue dos tipos de agnición: «la una, que pasa del mal en bien [...] y la otra, al contrario de bien a mal»[22]. A este recurso concede el teórico singular importancia y añade que para que exista un uso artístico del mismo deben cumplirse determinadas condiciones: «los buenos reconocimientos –escribe–, de cualquier especie que sean, deben estar sembrados por la misma fábula, para que sin máquina ni milagro sea desatada; sino que ella, de suyo, sin violencia ni fuerza alguna, se desmarañe y manifieste al pueblo»[23].

Sin ninguna duda, el Pinciano está aludiendo implícitamente a las *Etiópicas,* porque las alabanzas que dedica a esta obra, a propósito del mismo recurso presente en la narración, sirven para explicar los rasgos mencionados en el fragmento anterior:

> la Historia de Heliodoro [...] para mí es una galana fábula, y en quien el poeta sembró por toda ella la simente del reconocimiento de Cariclea, primero, con las escrituras, después con las joyas, y después, con las señales del cuerpo, de todas las cuales vino últimamente el reconocimiento y soltura de ñudo tan gracioso y agradable, que ninguno más[24].

De manera similar al empleo que el preceptista hace de los términos de agnición y peripecia, encontramos en alguna ocasión otros conceptos que pueden tomarse por sus

17 *Ibid.*, 207
18 *Ibid.*, II, 55.
19 *Ibid.*, 54.
20 *Ibid.*, 25.
21 *Ibid.*
22 *Ibid.*, 26.
23 *Ibid.*, 38.
24 *Ibid.*, 38-39.

respectivas traslaciones al vocabulario cotidiano, empleando entonces los nombres de soltura y ñudo, o nudo. Las definiciones de estos últimos presentan algunas coincidencias con los clásicos peripecia y agnición: «ñudo en la fábula se dice aquella acción que va perturbándose más y más hasta el tiempo del aflojar, el cual se dice soltura»[25].

La ejemplificación encomiástica de estos recursos por medio de la narración griega parece confirmar la identificación apuntada:

> La Historia de Heliodoro épica es, mas, si bien se mira, atando va siempre y nunca jamás desata hasta el fin. Dígolo, porque no contradice ser épica y ir atando siempre más y más. Fadrique dijo: –Don del sol es Heliodoro, y en eso del ñudo y soltar nadie le hizo ventaja, y, en lo demás, casi nadie[26].

En cuanto al final de la narración, suele coincidir éste, como se indicó antes, con la resolución de la trama, con una agnición o soltura: «Del fin, ya se ha dicho que es desñudar»[27]. Pero además presenta otro rasgo, la felicidad inherente a una solución satisfactoria de los problemas que se han ido planteando a lo largo del relato. Así lo reconoce el crítico:

> todos los épicos, en general, tienen fin alegre y placentero; y, si no, miremos a la Iliada [...], y agradable fue, en general, a todos la muerte de los procos de Penélope que en la Ulisea se obra; agradable también es el fin de la Historia de Heliodoro, y aun la muerte de Turno en la Eneida[28].

Podemos concluir, por lo tanto, que la fábula de la narración de aventuras peregrinas tiende a presentar como rasgos estructurales el comienzo *in media res,* un cuerpo narrativo compuesto de peripecias y agniciones, o nudos y sus correspondientes solturas, confluyendo el último reconocimiento con un final feliz.

Sin embargo, se pueden localizar más características aplicables a este tipo de narración, deducidas siempre de la *Philosophia Antigua Poética* en aquellos lugares en los que se hace mención explícita de la *Historia etiópica* de Heliodoro, paradigma del relato en prosa de carácter ficticio en la concepción teórica del Pinciano.

Entre las características restantes, enumeradas sin ánimo de exhaustividad, encontramos el carácter verosímil que deben presentar los acontecimientos narrados, la mezcla horaciana de elementos placenteros con otros provechosos a lo largo del relato y el empleo de una forma de expresión mediocre, en el sentido retórico del término. Posponemos su tratamiento demorado para otra ocasión.

Muchos rasgos más, como la aparición de episodios secundarios junto a la acción central, la mezcla de una variada tipología de personajes en la narración, o el uso de prólogo y narración en lugar de la proposición e invocación épicas, que también aparecen tratados por el Pinciano y que convienen justamente a los libros de aventuras peregrinas, no nos parecen tan relevantes como los señalados anteriormente, o bien, porque el teórico no los trata con suficiente detenimiento, o porque al referirse a ellos no incluye también a Heliodoro como autor que haga un uso artístico especial de estos recursos.

25 *Ibid.*, 84.
26 *Ibid.*, 85-86.
27 *Ibid.*, 88.
28 *Ibid.*, III, 155.

Concluimos, por lo tanto, con una enumeración de los rasgos señalados y que distinguen a una narración de aventuras peregrinas del resto de las formas de ficción del Siglo de Oro, basándonos para ello, como hemos venido diciendo, en las opiniones que, de manera aislada y sin formar un sistema cerrado, el Pinciano enuncia en su tratado, la mayoría referidas a Heliodoro y a su *Historia etiópica.*

La ordenación de estas características puede ser la siguiente:

1. Empleo de la prosa en la composición de la obra, aun a pesar de su carácter épico.
2. La narración tiene como base un argumento o fábula.
3. La fábula presenta tres partes diferenciadas: principio, medio y final.
4. El principio preferible es el que se inicia *in media res.*
5. El medio, o cuerpo del relato, se estructura a base de peripecias y agniciones, términos semejantes a los de ñodo y soltura.
6. El final debe ser feliz.
7. El tema amoroso puede servir de base a la obra.
8. Los sucesos que se narran deben ser verosímiles en el terreno de la ficción literaria.
9. De la narración se podrán deducir efectos provechosos, mezclados con otros deleitosos (*utile dulcis*).
10. La expresión adecuada para este tipo de obras corresponde a un estilo mediano, cuidado.

Antes de la conformación definitiva del género que nos ocupa por medio de las obras de Lope de Vega y de Cervantes, a las que siguen una amplia escuela, existe, como acabamos de señalar, un cuadro teórico de narración susceptible a ser llevado a la práctica y conocido por la mayoría de los escritores de tendencia culta, entre ellos Cervantes[29]. Si a ello unimos el gran influjo de las diversas traducciones de narración griega que se fueron realizando durante los siglos XVI y XVII, podremos obtener un panorama coherente de las raíces de esta forma de ficción.

[29] Cf. JEAN F. CANAVAGGIO, «Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote», *Anales Cervantinos,* VI, (1958), 13-107.

La poesía amorosa de los Condes de Salinas y Villamediana: ¿un diálogo subtextual?

Trevor J. Dadson
The University of Birminghan

Durante los meses de abril a julio de 1605, el viajero portugués Tomé Pinheiro da Veiga visitó la corte española entonces residente en Valladolid. Hacia mitades de su visita (el 30 de mayo) oyó cantar a María Herrera, hija del médico de cámara doctor Herrera, y apuntó lo siguiente:

> Vindo nós, já quasi noite, vimos sahir da Igreja humas senhoras, que conhecia de vista, mulher e irmãa del Doctor Herrera, phizico del rey, com huma filha muy linda e que canta em extremo bem, que chaman D. Maria de Herrera... Fomos ao Prado, onde cantou em extremo bem hum soneto do Conde de Salinas, que depois lhe fizemos repetir, e lhe pedi me fizesse mercê dar-mo escrito, e ella o prometeo[1]...

El día siguiente, como había prometido, la joven cantante le presentó a Pinherio da Veiga una copia del soneto que había cantado más otro «que va con el en premio, por ser al mismo fin»[2]. El primero era «Nunca ofendí la fe con la esperanza», soneto IX del conde de Salinas[3], el otro «El que fuere dichoso será amado», que aquí Pinheiro da Veiga atribuye sin reparos al conde de Villamediana. Esta cita tiene importancia por al menos tres razones:

1) Ilustra la manera en que poemas italianizantes (en este caso, sonetos) fueron puestos en música y cantados ante un público cortesano[4].

[1] T. Pinheiro da Veiga, *Fastigimia* (Oporto, 1911), 84-85.

[2] *Fastigimia*, 86.

[3] Todas las citas a la poesía de Salinas proceden de T. J. Dadson (ed.) *D. Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas (1564-1630). Antología poética* (Madrid: Visor, 1985).

[4] Recientemente encontré la música para otro soneto de Salinas «Estad, mis ojos, para siempre tristes»; cuya melodía fue compuesta por Francisco Muñoz para tres voces; véase Dadson, «Posibles adiciones al corpus poético del Conde de Salinas», *RILCE*, V (1989), 57-84 [72-76].

2) Es la más temprana y más fuerte atribución de «El que fuere dichoso será amado» al conde de Villamediana; en otros lugares se ha atribuido este soneto tantas veces, si no más, al conde de Salinas[5].
3) Es significativo que los dos poemas entregados por la joven cantante a Pinheiro da Veiga fuesen de dos poetas aristócratas, de hecho los dos más importantes poetas aristócratas de la corte de Felipe III. Es la primera vez, que yo sepa, que los dos condes aparecen juntos en una cita de este tipo. Desde entonces en adelante, Salinas y Villamediana aparecerán juntos con bastante frecuencia en manuscritos del siglo XVII, y en falsas o dudosas atribuciones[6].

Las diferencias entre nuestros dos condes literarios en la primavera de 1605 no podían ser mayores. Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas, duque de Francavila e hijo de la trístemente célebre princesa de Éboli, tenía cuarenta y un años de edad y era, sin duda alguna, una de las figuras de mayor relevancia en la corte vallisoletana de Felie III. Poseía no sólo una casa en la Corredera de San Pablo, calle ocupada casi enteramente en aquellos años por las principales familias nobles de España[7], sino también una quinta en las afueras de la ciudad a orillas del Duero, a la que invitaba a sus amigos y conocidos[8]. Salinas era importante miembro del grupo asociado con el duque de Lerma, desempeñaba un papel activo en la academia literaria organizada por el conde de aldaña (segundo hijo de lerma), y pronto llegó a noticias del rey que le hizo Veedor de su hacienda en Portugal y miembro del consejo de Portugal (en 1605). Para el año siguiente de 1606 Salinas se había convertido en presidente del Consejo de Portugal y virtual gobernador del reino vecino[9]. Su nombramiento en 1616 como Virrey de Portugal fue la culminación de tantos años dedicados al servicio de la monarquía.

Pero además de ser político consumado, era reconocido como poeta principal, y en el mundo estrecho de la corte española era probablemente el poeta, el que marcaba el tono y estilo que luego seguirían los demás[10]. Aunque ahora resulta casi imposible fechar su

5 Véase E. GLASER, *The Cancionero «Manuel de Faria». A Critical Edition with Introduction and Notes* (Münster, 1968), 36-37 y 208-211 para las diversas atribuciones de este popular soneto.

6 Cf. GLASER, *The Cancionero «Manuel de Faria»*, 36.

7 Véanse B. BENNASSAR, *Valladolid en el Siglo de Oro. Una ciudad de Castila y su entorno agrario en el siglo XVI* (Valladolid, 1983), 120; y N. ALONSO CORTÉS, *Casos cervantinos que tocan a Valladolid,* (Madrid, 1916).

8 Un temprano visitante a esta quinta fue Luis de Góngora quien pasó unos días relajándose allí en 1603 cuando su primera visita a la corte; véase M. ARTIGAS, «Los amigos de Góngora. El conde de Salinas», *BBMP,* VII (1925), 189, y R. JAMMES: «Parmi les hauts personnages qui firent bon accueil à Góngora, en cette année faste de 1603 où la chance semblait lui sourire, il faut mentionner le Comte de Dalinas qui, poète lui-même, devait apprécier doublement don Luis», *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote* (Bordeaux, 1967), 271.

9 Sobre la carrera política de Salinas, en particular su papel primero en el Consejo de Portugal y luego en el mismo Portugal, véanse C. GAILLARD, *Le Portugal sous Philippe III d'Espagne. L'action de Diego de Silva y Mendoza,* (Grenoble, 1983); DADSON, «Más datos para la biografía de Don Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas», *Criticón,* 34, (1986), 5-26, y «Confligting Views on the last Spanish Viceroy of Portugal (1617-1621): Diego de Silva y Mendoza, Count of Salinas and Marquis of Alenquer», *Portuguese Studies,* 7 (1991), 28-60.

10 *Op. cit.,* 55, n. 96.

poesía, hay muchas y buenas razones para asignar gran parte de ella a los años antes de que empezara a meterse en la política, es decir antes de 1605. Cuando lo conoció Pinheiro da Veiga era ya figura célebre cuyos versos llevaban tiempo circulando en forma manuscrita, hombre reconocido por su agudeza e ingenio[11].

El caso de Juan de Tassis y Peralta, conde de Vilamediana, es bien distinto. Nacido en 1582, publicó sus primeros poemas en 1599, poco antes de visitar por primera vez la Corte de Valladolid[12]. Cuando llegó a conocerlo Pinheiro da Veiga en 1605, era un joven con poco más de veinte años que intentaba ganar renombre, principalmente como poeta amoroso, pues su vena satírica (que más tarde le traería tantos problemas) todavía no se había manifestado. Ha sugerido Juan Manuel Rozas que los poemas de Villamediana que se encuentran en el *Cancionero de Mendes Britto* y que no fueron incluidos en la edición impresa de 1629 datan todos de los años que el conde pasó en la corte antes de pasarse a Nápoles con el conde de Lemos en 1611[13]. Es una teoría atractiva dada la evidente inmadurez de bastantes de los jóvenes sonetos Mendes Britto, con su sensación de un joven intentando buscar su propio estilo, su propia voz mediante la imitación de modelos consagrados. En cuanto a estos modelos Rozas ha indicado a Petrarca, Garcilaso y Camões, y no es difícil encontrar versos copiados más o menos directamente de ellos. Sin embargo, no menciona el modelo que en mi opinión Villamediana utilizó con más frecuencia y más a propósito: el conde de Salinas. Esta omisión por parte de Rozas es algo sorprendente puesto que había estudiado a fondo el *Cancionero de Mendes Britto,* manuscrito que contiene bastantes poemas de Salinas, y difícilmente podía haber ignorado las grandes semejanzas que hay entre los dos poetas.

Cuando un escritor se pone a imitar a otro hace tiempo muerto, entonces el problema de la imitación no es difícil de mostrar; pero cuando los dos viven al mismo tiempo y en el mismo país, entonces sí que es más complejo, pues se convierte en el problema de quién imita a quién. Pongamos por ejemplo el primer cuarteto del soneto VI de Salinas:

> Soy tan dichosamente desdichado,
> si de veros nació mi desventura,
> que hay gran duda en si tiene la ventura
> mas bien que la desdicha me ha causado

[11] Gracián alabó la agudeza de Salinas en diversas ocasiones, y algunos de los dichos graciosos del conde ganaron tanta fama que Francisco de Portugal llegó a incluirlos en su *Arte de galantería* (Lisboa: J. de la Costa, 1670), como modelos de la discreción que todo cortesano debería cultivar.

[12] Véase JUAN MANUEL ROZAS (ed.), *Villamediana. Obras,* (Madrid: Castalia, 1969), 10 (de la introducción), donde discute los primeros poemas de Villamediana y su fechación.

[13] «En Villamediana hay que destacar dos períodos poéticos. Desde que empieza a escribir (sus primeros versos conocidos aparecieron en 1599), hasta su viaje a Italia. Período en que predominan los sonetos amorosos, con huella de todo el petrarquismop italiano y español, especialmente garcilasista. Y luego, el período gongorino, desde su regreso (1615) hasta su muerte ...en la parte fundamental para Villamediana [del Cancionero de Mendes Brito], dedicada sólo a él, no creo que haya casi ninguna composición que no sea de las escritas de los 16 a los 29 años, es decir, en plena juventud y formación». J. M. ROZAS (ed.), *Cancionero de Mendes Britto. Poesías inéditas del Conde de Villamediana,* (Madrid, 1965), 41.

En el soneto «Estoy de tantos extremos puesto en medio» [186][14] de Villamediana los tercetos son como siguen:

> Muerto estaré y jamás arrepentido,
> pues si por veros fue mi desventura,
> dichosamente he sido desdichado.
> Estuviera con vos menos perdido,
> no teniendo que darme la ventura
> más bien que esta desdicha me ha causado.

En mi opinión, Villamediana imita aquí y de manera deliberada el primer cuarteto del soneto de Salinas, y lo hace a modo de contestación; es decir, primero da la vuelta a los versos 1 y 2 (dándoles así una énfasis distinta), luego los separa de los versos 3 y 4, que ahora aparecen, ligeramente cambiados, en el segundo terceto. Está reformulando el original de Salinas, sacando un nuevo sentido de casi las mismas palabras al separarlas y recolocarlas en los tercetos. En una de sus *Octavas* vuelve a estos versos, al escribir: «Si nació mi desdicha de quereros / dichosamente he sido desdichado» [138]. De paso podríamos obsevar cómo el cambio de «veros» a «quereros» produce un verso más ligero, más gracioso. Y la obsesión de Villamediana con estos versos se ve en otro soneto cuando parafrasea los versos 1, 3 y 4 del soneto de Salinas:

> Milagro fue de sola vuestra mano,
> poder hacer dichoso un desdichado,
> con un bien que es mayor que la ventura [215].

El hecho de que Salinas utilizara este concepto sólo una vez (en su soneto VI), mientras que Villamediana volvió a él repetidas veces, jugando con él, parafraseándolo, dándole la vuelta, me sugiere a mí por lo menos que fue él quien imitó estos versos.

Otro ejemplo de paráfrasis se encuentra en el soneto que Villamediana dedicó a doña Jerónima de Jaén («Milagro sois del mundo y aún del cielo» [150]):

> De vos, señora, por la fe se alcanza,
> que no os puede alabar, sino ofenderos,
> quien callando no ofrezca su alabanza.

Son versos que recuerdan inmediatamente uno de los más famosos sonetos de Salinas «Cuantas fueron, serán y son ahora» [XVI], cuyo último terceto fue citado con frecuencia en la época:

> hablar para callar es ofenderos,
> y aunque es hablar haber enmudecido,
> ¡alábeos el callar que no enmudece![15]

[14] Entre corchetes incluyo el número de los poemas del «Cancionero Mendes Britto» como aparecen en ese cancionero en la lista proporcionada por Rozas. Para los demás sonetos de Villamediana, he manejado las ediciones de Zaragoza 1629 y Madrid 1635.

[15] Lope de Vega lo citó en la Silva 6ª de su *Laurel de Apolo* (Madrid, 1630).

En bastantes poemas se tiene la impresión de que Villamediana contestaba un verso o versos de Salinas; así el verso «jamás me ha persuadido a lo que creo» (Salinas XIV, v.7) recibe la respuesta en Villamediana «más persuadido a lo que menos creo» (*Obras,* 1629, p. 110. n. XII, v. 11). El primer verso de otro célebre soneto de Salinas, «Nunca ofendí la fe con la esperanza» [IX] es contestado en «La fe jamás con la esperanza ofendo» (*Obras,* 1629, p. 108, n. IX, v. 5). Asimismo, parece haber un ligero eco de estos versos salinescos «Ni el corazón, ni el alma, ni la vida / os entregué, Señora, enteramente» [XXIV] en «y todos los merece el que ha entregado / el alma y el corazón a su enemigo» [233] de Villamediana. El mismo poeta villamediano también parafrasea el verso «engaños busco y la [esperanza] sustento de ellos» (Salinas XXXI, v. 11) y lo hace en precisamente el mismo verso del poema: «y sólo me sustento deste engaño» [233, v.11].

Este es un rasgo común a varios poemas donde capto ecos de Salinas en Villamediana, y me parace significativo y no arbitrario el que un determinado verso de Salinas aparezca parafraseado en exactamente el mismo lugar de un poema de Villamediana. Compárese, por ejemplo, el soneto «Si no es morir, ningún remedio hallo» [245], cuyo primer verso, dicho sea de paso, viene directamente del soneto III de Garcilaso (v. 13). Los versos 6-8 del soneto son así:

> más pena esta pena me levanta,
> pues ella dice tanto, con ser tanta,
> que viene a declarar cuanto yo callo.

Recuerdan, aunque lejanamente, los versos 6-8 del soneto X de Salinas:

> vencido de su pena por no dalla;
> toma el llanto a su cargo el declaralla;
> nadie la dice y él la está diciendo.

Por sí solos no muestran una imitación directa, pero si ahora añadimos el verso 9 de ambos sonetos, entonces esta posibilidad remota se convierte en prueba contundente: «Si mis tristes suspiros descifrados» (Villam.) / «Vos podéis descifrar algún suspiro» (Salinas).

El mismo poema salinesco fue aprovechado por Villamediana en otro soneto suyo «Destas lágrimas vivas derramadas» *[Obras,* 1635, p. 433], cuyo primer verso recuerda inmediatamente el del soneto X de Salinas «Estas lágrimas vivas que corriendo». El tema es el mismo, el de la discreción o del silencio demandados al amante cortesano. Así Villamediana escribe «porque ganan el nombre de sufridas, / no pierden el que tienen de calladas», versos que recuerdan «sin que yo pierda el nombre de callado» de Salinas.

Ciertos versos de Salinas resultaron irresistibles para Villamediana; ya hemos visto cómo utilizó y volvió a utilizar el verso «Soy tan dichosamente desdichado». Otro verso a que cogió afición era «la fe tan viva, y la esperanza muerta» (Salinas VIII, v. 21). Aparece en una de sus redondillas: «muerta esperanza y fe viva»[16] y es glosado a lo largo del

[16] Para las redondillas de Villamediana he utilizado la edición de L. ROSALES, *Poesías de Juan de Tasis, Conde de Villamediana* (Madrid, 1944). Este verso procede de «Si cayendo levantáis», 210.

soneto «Esta imaginación que sólo estriba» (Obras, 1635, p. 436), verso que a su vez quizás imite «Esta imaginación con osadía» (Salinas IV):

> quedó tan lejos *la esperanza muerta,*
> que aun no me acuerdo que llegase *viva.*
> Mi *esperanza murió* sin haber sido,
> por no ofender *la fe* que desterrada
> la dejó por razón y por ventura.
> *Murió* en idea sin haber nacido,
> y en las razones a que fue entregada
> *vive la fe,* señora, más segura[17].

También podemos notar de paso el eco de «Nunca ofendí la fe con la esperanza» en el verso 10, verso salinesco empleado más de una vez por su joven contemporáneo.

Imitación por Villamedina de su mentor mayor culminó, sin duda ninguna, en el soneto que cité al principio, el que Pinheiro da Veiga atribuyó sin vacilar al poeta más joven: «El que fuere dichoso será amado». Ha sido atribuido a Salinas tantas veces, si no más, como a Villamediana, y la razón es naturalmente el enorme paracido que muestra al estilo de ambos. Pero si fuera realmente de la autoría de Salinas, sería desde luego sorprendente, pues no sería más que un eco o compuesto de varios sonetos suyos, en particular de los sonetos I, VI, XII. Sin embargo, si fue escrito por Villamediana, entonces es perfectamente inteligible como un homenaje sincero de un poeta a otro. Casi cada verso del poema es un eco de otro Salinas:

El que fuere dichoso será amado y yo en amor no quiero ser dichoso	ser amado se deje a los dichosos [XII, 13]
a dicha ser por vos tan desdichado	Soy tan dichosamente desdichado [VI, 1]
Sólo es servir, servir sin ser premiado servir, más por servir, sólo pretendo	A servir aprendí para serviros [I, 12]
No he menester ventura para amaros llévame el conoceros a adoraros	que para amar no es menester ventura [XII, 14] Juraré que os amé todos mis días antes de ser posible conoceros [I, 1-2]
de vos no quiero más que lo que os quiero	Cuanto más os amo, menos de vos quiero [XII, 9]

El poema entero respira aquel aire especial que Salinas supo conferir a sus versos. Observamos la sucesión de versos semi-independientes que van del verso 5 al final, rasgo muy frecuente en Salinas, y que aumenta el tono general de tensión psicológica que las más de las veces se encuentra en el fondo de sus mejores poemas. El resultado es una tensión creciente que recorre el poema hasta que llegamos a los tercetos que normalmente exponen las ideas principales del soneto mediante una serie de paradojas. El último

[17] La cursiva es mía.

verso de «El que fuera dichoso será amado» es un buen ejemplo de esta técnica: «de vos no quiero más que lo que os quiero».

Hasta aquí tenemos un diálogo escondido (o subtextual), en el que Villamediana responde a ciertos versos de Salinas. Otro paso se da, sin embargo, cuando Salinas parece responder a un verso de Villamediana, el verso 6 del soneto en cuestión: «cerca está de grosero el venturoso». En su glosa sobre el mote «Quiero, y no saben que quiero», Salinas escribe «y preciarme de dichoso / es culparme de grosero» [CXXI, vv. 19-20], que podríamos interpretar de este modo: «Si yo me considero dichoso o afortunado, entonces alguien (es decir, don Juan de Tassis) me acusará de ser grosero». La semejanza entre las dos citas es demasiado grande para ser casual, creo yo; el que constituyan parte de un diálogo en marcha entre los dos poetas es difícil de probar pero digno de especulación.

El soneto «El que fuere dichoso será amado» representa entonces, a mi juicio, la culminación de las imitaciones llevadas a cabo por Villamediana de Salinas; bajo cualquiera óptica, ha escrito un soneto salinesco, y tan bien lo ha hecho que ha confundido y engañado a críticos y lectores durante más de trescientos años, pues muchos de ellos lo han atribuido sin reparos al mismo Salinas.

Pero con el transcurrir del tiempo, la imitación sincera, lo que era una vez adulación y elogio, puede llegar a convertirse en su hermana fea... la parodia. El soneto villamediano «Del mal que moriré, si no muriere» [204] es, creo yo, tal poema. De lo primero que se da cuenta uno al leer este soneto es que el primer cuarteto parece carecer totalmente de sentido:

> Del mal que moriré, si no muriere,
> sanaré por milagro, si sanare,
> y cuando mi razón más os cansare,
> más sentiré, si ya sintiere.

Queriendo ser amables, podríamos decir que el sentido no salta inmediatamente a la vista. El segundo cuarteto es poco mejor, pareciendo al contrario un intento deliberado de confundir al lector:

> Antes me veré sano que lo espere,
> sólo sabré de mí lo que callare,
> de lo que mí secreto declarare,
> nunca tendré disculpa, si la diere.

Hasta aquí el lector tendrá la sensación de haber estado caminando por un campo de minas de conceptos retorcidos. Luego viene el primer terceto:

> Pues con razones mudas ya no puedo,
> vos podréis con vos misma persuadiros,
> pues nadie como vos sabe entenderos.

Parece ser que hasta este momento hemos estado escuchando «razones mudas» que no han tenido efecto alguno, lo que no sorprenderá a nadie. Resultado de esto es que el poeta-amante deja a su dama que se persuada a sí misma pues, como dice, «nadie como vos sabe entenderos». Si el sentido del verso 10 nos parece deliberadamente oscuro, el

del verso 11 parece igualmente divertido en su intento de explicar la situación creada por el verso anterior. El segundo terceto es la estrofa menos impenetrable de todo el poema:

> Entre el agravio y el sentille quedo,
> viviendo de sufrir, porque es sufriros,
> más muerto que de ofensas de ofendero.

¿Qué razones tengo para afirmar que este soneto es una parodia intencional del estilo de Salinas? Ante todo está el hecho de que Villamediana señale a propósito su intención de «imitar» a Salinas, pues incluye por su verso 10 el verso 9 del soneto I de Salinas (y casi sin altera): «Podréis vos con vos misma persuadiros». Aun en el contexto de aquel soneto este verso resulta particularmente oscuro. Creo que Salinas quiere decir aquí que solamente la dama puede ser su propia medida, sólo se puede medir contra sí misma, pues como escribe el poeta, todas las demás mujeres «hasta llegar a vos fueron ensayos» [I, v. 11]. Tengo la impresión de que Villamediana encontró este verso igual de oscuro que nosotros y decidió parodiarlo proporcionándole una respuesta graciosa, «pues nadie como vos sabe entenderos». Está claro que a Villamediana le intrigaba este verso de Salinas, ya que lo empleó también en algunas redondillas:

> Si vos con vos persuadiros
> no queréis, no hay que obligaros
> con morir por no culparos,
> ni con morir por serviros[18].

Pero volviendo a nuestro soneto. Hasta aquí tenemos un caso bastante claro de imitación, con un poco de gracia por añadidura. La parodia o elemento burlesco se da en aquellos oscuros cuartetos. En un escrito satírico en que Villamediana se refería, en líneas generales, a los principales poetas de su tiempo, dijo del estilo de Salinas: «Pendencia de borrachos: si es, no es, pero delgadeces»[19]. Criticaba lo que consideraba un exceso de contraposiciones en la obra de Salinas, el recurrir siempre a frases del tipo «si es / no es», que, todo hay que admitirlo, es rasgo (y debilidad) bastante común en muchos de sus sonetos. ¿Qué mejor manera de burlarse de este estilo que escribir un soneto compuesto casi enteramente de tales versos? De ahí la falta de sentido de los cuartetos.

Es con este soneto donde Villamediana se acercó más a la parodia del estilo salinesco; en algunos otros se puede detectar huellas de parodia (tal como «Cuando me trató más, menos me entiendo» (Obras, 1629, p. 108, n. IX), pero por lo general Villamediana expresó es su poesía sus deudas para con su contemporáneo mayor. Las constantes limitaciones de ciertos versos salinescos demuestran hasta qué punto había quedado fascinado por el estilo poético de Salinas. Los primeros poemas que Juan de Tassis escribió en Valladolid y que fueron rescatados para la posteridad por el mercader portugués Hector Mendes Britto eran su modo de expresar su admiración a un poeta que tenía que haberle parecido, cuando Villamediana llegó tan joven a la corte, como una figura fuera de su al-

[18] ROSALES (ed.), *Poesías de Juan de Tassis,* 308 («Mucho debe a su cuidado»).

[19] BNM Ms. 7526, s. f. (citado por L. ROSALES, «La estimación literaria del Conde de Salinas», en *Studia Hispánica in Honorem R. Lapesa,* II, (Madrid: Gredos, 1972), 546.

cance. Cuando le tocó dejar la corte en 1611 para pasar con el conde de Lemos a Nápoles, había comenzado a encontrar su propia voz poética, y las imitaciones directas de Salinas terminan ya casi del todo.

Para concluir, el diálogo textual que he intentado esbozar brevemente en este trabajo constituye, a mi modo de ver, una visión fascinante del mundo del poeta cortesano de los primeros años del siglo XVII y de las mutuas influencias estilísticas, por difíciles que sean de desentrañar.

Perspectivas críticas sobre la novela española de peregrinación del Siglo XVII

E. Deffis de Calvo
Universidad de Buenos Aires

Al estudiar textos como *El peregrino en su patria* de Lope de Vega o *Los trabajos de Persiles y Segismunda* de Miguel de Cervantes, la crítica ha reconocido un modelo narrativo común: *La historia etiópica de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro. Sus sucedáneos españoles elaboraron sobre el canevas de la novela bizantina sus propios códigos discursivos generando novelas de peregrinos fuertemente impregnadas de la ideología católica post-tridentina.

Una de las características esenciales de la novela de peregrinación es que sus episodios son articulados por el viaje a través de espacios y tiempos más o menos definidos. El objetivo del presente trabajo es doble, por un lado intenta dar cuenta de los enfoques de la crítica para el estudio del tiempo y el espacio en las novelas de peregrinación; y por el otro, reconsiderar la cuestión desde la particular teoría del cronotopo de Mijail Bajtín. Los textos estudiados son: *Los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso (1552), *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604), el *Persiles* cervantino (1617) y El *Criticón* de Baltasar Gracián (1651).

I. Perspectivas críticas

Las coordenadas espacio-temporales de los textos propuestos han merecido distanta consideración por parte de la crítica. Un rasgo común de los estudios ha sido el reconstruir el diseño del itinerario recorrido por los personajes y la explicación de las circunstancias temporales (históricas o no) que rodean al viaje. Sobre esa base sa han fundamentado interpretaciones muchas veces contradictorias entre sí acerca de obras com la de Cervantes y la de Gracián. Por nuestra parte rastrearemos los pasos seguidos en cada caso con la intención de trazar un panorama de las lecturas de algunos críticos, lecturas que, en sí mismas, son también peregrinaciones espirituales.

Los amores de Clareo y Florisea de Núñez de Reinoso (1552)

Esta obra, que fue leída por Cervantes y de la cual existen reminiscencias en el Persiles, ha sido unánimanente señalada por la crítica como imitadora de la novela de Aquiles Tacio, ya que son evidentes las semejanzas entre la historia de Clareo, Florisea e Isea y la de Leucipe, Clitofonte y Melita[1].

La novela no ha merecido mayor atención de los críticos fuera de mencionarla como deudora de Aquiles Tacio[2].

El itinerario seguido por los personajes comprende Bizancio, Alejandría, Egipto y España. Los espacios abstractos y difusos, típicos de la novela bizantina, tales como la Ínsula Deleitosa, la Ínsula de la Crueldad o la de la Vida, dominan en esta novela. Bizancio y Egipto, espacios privilegiados por Heliodoro y Tacio, son la deuda más evidente con los modelos del género; en tanto que España, espacio próximo y conocido, es un rastro cierto del proceso de elaboración de esta especie novelesca hacia formas más propiamente hispánicas.

El peregrino en su patria de Lope de Vega (1604)

Cincuenta años después de publicada la novela de Reinoso, Lope de Vega edita su *Peregrino,* texto en el que el espacio y el tiempo de la novela griega han sido modificados por los propios de la novela de peregrinación, en los cuales el héroe se desplaza por un mundo separado del país natal por el mar y la distancia. Pero Lope hará que su héroe, Pánfilo de Luján, peregrino en su patria poniendo en juego la paradoja de un espacio familiar en un tiempo próximo.

La acción de la novela se sitúa en un marco geográfico determinado: la península Ibérica, Africa, Francia e Italia. En particular las ciudades de Barcelona, Valencia, Monserrat, Zaragoza, Marsella, Perpiñán, Ceuta, Fez, Lisboa, y Roma. En lo relativo a los datos cronológicos, aunque en su mayor parte la novela transcurre en un tiempo indefinido con frecuentes precisiones del tipo «casi tres meses», «de allí a algunos días», «un día», el texto fija la acción en un tiempo preciso: el «año santo del pontificado de Clemente Octavo», el 1600[3]. La novela parece compuesta inmediatamente después de ocurridos los hechos que cuenta. Este artificio destaca la manipulación didáctica del discurso desde quien lo produce a quien lo recibe. Pero, además, el *Peregrino* contiene al mismo tiempo, la geografía recorrida por Pánfilo y Nise, el espacio-tiempo saturado de alegorías de los cuatro autos sacramentales, y el espacio autorreferido de los poemas amorosos y religiosos. Cada género impone su tiempo, lineal y consecutivo en la narración, ahistórico y yuxtapuesto en los autos, condensado y cristalizado en los poemas. Juan Bautista Avalle-Arce ha señalado como rasgo definitivo de la novela de Lope el ser fruto de una«voluntariosa y efectiva nacionalización de un género clásico»[4].

[1] Se editó en venecia en 1552, fue inmediatamente traducida al francés y, según Menéndez Pelayo, «tiene el mérito de ser la más antigua imitación de las novelas griegas publicadas en Europa». *Orígenes de la novela* (Buenos Aires: Emecé, 1945), tomo II, 85.

[2] Francisco López Estrada, lo hace en su edición de *La Historia etiópica de Teágenes y Cariclea* (Madrid: Real Academia Española, 1954), XX.

[3] Más adelante cita las bodas reales de Felipe III con Margarita de Austria ocurridas el 18 de Abril de 1599, de donde surge una falla cronológica por la conveniencia de hacer coincidir ambos hechos.

[4] J. B. Avalle-Arce, en su edición de *El peregrino en su patria,* (Madrid: Castalia, 1973). La cita, 33.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes (1617)

La gran distancia que separa al *Persiles* de los ensayos anteriores del género en España radica en que su narrador coloca a los peregrinos, no sólo frente a las peripecias canónicas del viaje, sino ante los relatos de quienes encuentran en el camino. De esta forma es imposible deslindar al tiempo y el espacio del discurso que los refiere. El *Persíles* se instaura entonces como un conglomerado armónico de historias articuladas por la linealidad del camino. Las aventuras del norte (libros I y II) responden al esquema establecido en la novela griega de aventuras, allí el lazo tempoespacial es puramente técnico y abstracto: no se sabe cuándo ni exactamente dónde Periandro y Auristela de desplazan por una tierra de bárbaros, vagamente presentada como tierras frías y oscuras, generalmente islas, e incluso islas alegóricas como la Isla Maravillosa (II,15) que nos remite a las ínsulas de *Clareo y Florisea. Las aventuras del sur (libros III y IV) introducen en el relato referencias espacio-temporales más precisas y concretas: los peregrinos llegan «diez y siete días» después de navegar desde la isla de las ermitas a Lisboa. A partir de ese momento la peregrinación sigue un itinerario continental que comprende España, Francia e Italia tras la voluntad expresa de los protagonistas de llegar a Roma. Lejos de la tierra de bárbaros septentrionales, el sur es tierra de pastores y villanos, de templos (Guadalupe, Nuestra Señora de Esperanza) y de mesones, donde Periandro y Auristela son, finalmente, Persiles y Sigismunda.*

La presencia de dos bloques narrativos tan definidos como los trabajos septentrionales y los meridionales ha sido largamente elaborada por los críticos. Siguen a Rudolph Schevill, quien fuera el primero en señalar las diferentes fechas de composición y la desigual madurez narrativa de su autor, Casalduero, Tarkianen, Osuna, Savj-López y Zimic[5]. Por otra parte, J. B. Avalle-Arce, E. C. Riley y A. K. Forcione reconocen los dos períodos de redacción pero abogan por la unidad estructural de la novela apoyándola en la metáfora de la cadena del ser, la estructura del *romance* en prosa, y los motivos simbólicos de la caída-oscuridad y la salvación-luz[6].

El Criticón de Baltasar Gracián (1651)

Gracián instala la utopía en la geografía y en la historia manejando sabiamente los conceptos que la retórica clásica discriminaba con prolijidad[7]. Pero no siempre los lími-

[5] R. SCHEVILL, «Studies in Cervantes. I Introduccion. *Persiles y Sigismunda*», *MPh,* IV (1906), 1-24. «Studies in Cervantes. II. The question of Heliodorus. I. *Persiles y Sigismunda*», *MPh,* IV (1907), 677-704. «Studies in Cervantes... P. y S. III», Transactions of the Connectticut Academy of Arts and Sciences, XIII (1908), 457-548. J. CASALDUERO, *Sentido y forma de los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Buenos Aires, 1947). V. TARKIANEN, «Quelques observations sur le roman Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes», *NM,* XXII (1921), 41-44. R. OSUNA, «El olvido del *Persiles*», BRAE, XLVIII, cuad. LXXXIII, enero-abril 1968, 55-75; «Las flechas del *Persiles*», *Thesaurus,* XXV, 1-970,383-433. P. SAVJ-LÓPEZ, *Cervantes* (trad. española de Solalinde) (Madrid, 1917). S. ZIMIC, «El *Persiles* como crítica de la novela bizantina», *Acta Neophilológica,* 3 (1970), 49-64.

[6] J. B. AVALLE-ARCE, *Deslindes cervantinos* (Madrid,1961); su edición del *Persiles* ya citada, *Suma cervantina* (London: Tamesis Books, 1973), 199-212; E. C. RILEY, *Teoria de la novela en Cervantes* (Madrid: Taurus, 1971); A. K. FORCIONE, *Cervantes Christian Romance. A study of Persiles y Sigismunda* (Princeton: Princeton University Press, 1972).

[7] Por un lado el *tempus generale,* o sea el tiempo histórico, y la *ocassio,* tiempo de la coyuntura en el que la acción se representa; y por el otro las descripciones de lugares reales (*topographia*) y ficticios (*topotesia*).

tes entre uno y otro son claros, por ejemplo, en *El mal paso del Salteo* (I, 10) después de la enumeración bastante «realista» de las principales ciudades españolas Gracián presenta una geografía completamente simbólica donde se ubica la «venta del mundo y estancia de los vicios». Estas idas y venidas son frecuentes y constituyen un rasgo característico de la agudeza en *El Criticón*. El «católico Filipo» de la crisis primera es Felipe IV, por lo tanto la acción se ubica hacia 1621, pero el resto de la obra no guarda estricta correlación cronológica de los hechos.

Con respecto al espacio geográfico existió una tradición crítica que consideró al *Criticón* como novela «ageográfica». B. Pélegrin, oponiéndose en particular a M. Romera-Navarro, estudió el problema de la lógica interna que rige la superposición de un itinerario geográfico real (sur-norte-sur) a una topografía imaginaria y simbólica[8]. Teniendo en cuenta que el concepto expresa las correspondencias entre los objetos, Pélegrin considera tres niveles de correspondencias: uno del tiempo humano (de la infancia a la vejez), el del tiempo «natural» (de la primavera al invierno) y el del itinerario geográfico (de la isla de Goa a la isla de la inmortalidad). Además demuestra con elementos textuales cómo la «Gran Babilonia de España» no es Madrid, sino Sevilla. De manera que el itinerario de Andrenio y Critilo comprende: la isla de Goa, la de Santa Elena; España: Sevilla (Toledo), Madrid, Huesca, los Pirineos; Francia; Alemania: Ratisbona; Viena; los Alpes; Italia: Roma, Ostia; y la isla de la inmortalidad. Según su punto de vista la no arbitrariedad de este camino se fundamenta además en un preciso propósito filosófico: la exaltación de la Compañía de Jesús.

Posteriormente A. Milhou[9] relaciona la cronología de la novela con las creencias sobre el día de la creación del mundo y del ciclo litúrgico católico. Así, admitiendo que el equinoccio de la primavera es el principal y fin del ciclo de la historia del mundo, las aventuras de Andrenio y Critilo se ordenan según el siguiente calendario:

Primera parte:
- Equinoccio de la primavera (Anunciación y Pascua). Isla de Santa Elena.
- Fin de mayo, poco antes del Corpus. Andalucia.
- Fin de mayo-principios de junio (tiempo de Corpus). Sevilla.
- Solsticio de verano (24 de junio, San Juan). Madrid.
- Mediados de septiembre. Camino a Francia.

Segunda Parte:
- Comienzo del otoño. Aragón. Edad madura.
- Primera parte del otoño. Francia.
- Segunda parte del otoño. Alemania.
- 8 de diciembre (Inmaculada Concepción).

[8] M. Romera Navarro, *Estudios sobre Gracián* (Austin: University of Texas Press, 1950); B. Pelegrín, *Ethique et esthétique du Baroque, L'espace jésuitique de Baltasar Gracián : Objectif Port-Royal. Allégorie et composition «conceptiste»* (Marseille: Université de Provence, 1984).

[9] Milhou corrige el itinerario trazado por Pelegrín, especialmente al llegar a las dos crisis iniciales de la tercera parte, que el primero ubica en Venecia y no en Alemania. «Le temps et l'espace dans le *Criticón*», *Bulletin Hispanique,* LXXXIX (1987), 1-4, 153-226.

Tercera parte:
- Comienzo del invierno. Venecia. Vejez.
- Mediados del invierno. Italia. Bolonia.
- Fin del invierno. Roma[10].

Ambas posturas suponen que el sentido alegórico del Criticón se sitúa en el doble plano de lo temporal y lo eterno; en un caso, el texto es una respuesta militante de cara al avance de las herejías condenadas por el Concilio de Trento, en el otro vale como imagen cíclica del nacimiento, muerte y resurrección de Cristo, y del hombre en su peregrinación terrestre hacia la salvación eterna.

II. La teoría del cronotopo y la novela de peregrinos

Conocida es la poética histórica de la novela trazada por Mijail Bajtín a partir del concepto de cronotopo, que expresa la correlación esencial de las relaciones espacio temporales tal como es asimilada por la literatura[11]. El cronotopo de la novela griega es el más abstracto y estático de los grandes cronotopos novelescos. Ese punto de partida nos lleva a plantearnos la primera pregunta: ¿cómo se resemantiza el cronotopo de la novela griega en las novelas españolas de amor y aventuras del siglo XVII?

A priori pensamos que indudablemente, al enriquecerse el esquema narrativo de la bizantina con otros ingredientes literarios, tales como narraciones flolklóricas, poemas, e incluso autos sacramentales, la relación espacio-temporal perderá en gran parte «el carácter puramente técnico y mecánico», que tenía en la novela griega de Heliodoro y Tacio. De los textos surgirá pues qué carácter adquiere dicha relación, atendiendo a los cambios discursivos originados por la interacción genérica[12].

Tres de las cuatro novelas analizadas presentan cronotopos comunes: el del camino, la falsa muerte, el mar, el matrimonio, el rapto, el templo y la referencia a España como espacio geográfico concreto. Esto nos parece un indicio de la selección de tópicos que responde a una intención ideológica común. Por ejemplo, los cronotopos del templo y el matrimonio refuerzan el discurso contrarreformista que privilegia la esfera espiritual de la actividad humana, especialmente los ritos y los sacramentos. En *El peregrino en su patria* el extrañamiento, la enajenación del héroe de su tierra natal, es elaborada por Lope mediante cronotopos particulares: la cárcel, el hospital, las montañas y los baños argelinos. El cronotopo del teatro, espacio consagrado a la escenificación que multiplica y profundiza al espacio lineal, en particular en el caso del teatro alegórico del auto sacarmen-

[10] Es importante señalar que sobre estos esquemas los dos críticos atribuyen a Gracián intenciones ideológicas que se complementan. Por una parte Pelegrín insiste en la decidida defensa de la Compañía de Jesús y del dogma del libre albedrío en contra de las ideas heréticas del jansenismo, de modo que el yermo de Hipocrinda seria la representación alegórica del convento de Port-Royal. Por otra Milhou ubica el palacio de Virtelia en la Universidad jesuita de Vilna en Polonia, de manera que Virtelia significa la apoteosis de la Inmaculada Concepción y de la Compañía de Jesús, es decir, del catolicismo reconquistador del norte de Europa.

[11] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris: Gallimard, 1978).

[12] Los cronotopos considerados en los textos estudiados son: el camino, la corte, la falsa muerte, el hospital, el juicio, el mar, el matrimonio, el naufragio, la posada, la prisión, el rapto, el teatro, el templo, la tormenta y las ínsulas.

tal, aparece impregnado de símbolos e imágenes estáticas que exigen del espectador una lectura compleja, la aprehensión *simultánea* de los diversos niveles de la sugestión analógica. Hijo de la multiplicidad de planos espaciales y temporales, el peregrino de Lope es un personaje estático y espectacular. La imagen humana surgida de este texto complejo no es ya la del héroe de la bizantina, sino la del peregrino de la Contrarreforma.

El *Persiles* se instaura como un conglomerado armónico de historias articulado por los cronotopos del norte y del sur. Y, aunque sus peregrinos no gozan del *status* autónomo de don Quijote y Sancho, poseen la capacidad de ser protagonistas de sus propias aventuras y espectadores autorizados y autorizantes de las ajenas. Los peregrinos del *Persiles* son tan estáticos como los de Lope, en este sentido su imagen humana es plasmada *sub specie aeternitatis,* pero como contrapartida problemática –ya que Cervantes propone una escritura que se place más en lo no dicho que en lo dicho– su perfil se dinamiza en y por el relato. Aquello que se cuenta puede ser escuchado desde diversas posturas, el que narra selecciona los episodios y responde a las inquietudes de su auditorio e incluso, a veces, las ignora.

El Criticón se aparta considerablemente de los otros textos en lo referente a sus cronotopos. El viaje de Andrenio y Critilo va enhebrando espacios y tiempos familiares y cotidianos con los alegóricos y abstractos. El hecho de no ser Roma el objetivo último de su peregrinación sino la búsqueda de la esposa y la madre, Felisinda, modifica sustancialmente el diseño del recorrido. Gracián lleva a cabo la desrealización del tiempo y el espacio pero, no obstante, disemina infinidad de marcas textuales que fijan su relato a lugares y fechas muy precisos. Por otra parte el sujeto dual, Andrenio y Critilo, le permite enfrentar permanetemente dos experiencias vitales extremas, Andrenio va desde la niñez a la madurez al tiempo que Critilo va de la madurez a la senilidad[13].

La impronta duplicadora del lenguaje, el sujeto bifronte, la convivencia de la alegoría con lo verosímil, hacen que la imagen humana del Criticón también sea capaz de contener la imagen del mundo.

No hemos pretendido más que plantear una posibilidad de acceso al estudio del espacio y el tiempo en las novelas de peregrinación del XVII. Estos textos mantienen intactos los rastros de su escritura y los espacios en blanco a llenar por quienes leen, son –como quería Gracián– grandes porque nunca se acaban de leer.

[13] Resulta evidente que los cronotopos de la novela griega (el naufragio, el matrimonio, la prisión, la falsa muerte, la tormenta) están condensados en la primera parte del relato, donde el náufrago Critilo es rescatado por el joven Andrenio y cuenta su prehistoria para justificar el hilo conductor de su viaje, la búsqueda de su esposa Felisinda. La crisi V *Entrada del mundo* determina un camino en la configuración cronotópica del relato. Andrenio y Critilo llegan a España, «nuestro mundo», y reinician, por decirlo así, su peregrinación hasta la Isla de la Inmortalidad.

La crónica indígena mexicana: otro aspecto de la «visión de los vencidos»

Gonzalo Díaz-Migoyo
University of California

En 1959 Angel María Garibay y Miguel León-Portilla publicaban una antología de relaciones indígenas mexicanas de la Conquista cuyo título, *Visión de los vencidos,* ha tenido extraordinaria fortuna. La expresión casi sirve hoy para designar no ya una subespecialidad en los estudios sobre el México colonial, sino una verdadera alternativa a ellos, la que renueva ciertos hechos de todos sabidos al considerarlos desde la poco conocida perspectiva indígena. Cinco años más tarde, León-Portilla ampliaba el marco geográfico al publicar otra antología de textos del mismo cariz que incluía esta vez relaciones no sólo aztecas sino también mayas e incas. El título era *El reverso de la Conquista* y con él se indicaba el temario al que se limitaba tanto ésta como la anterior «visión de los vencidos»: el enfrentamiento inicial, militar en su mayor parte, de los españoles y de estos tres pueblos indígenas americanos. Sólo muy de pasada se documentaba la«visión de los vencidos» de otros aspectos de la Conquista, por ejemplo el de sus consecuencias a lo largo de los siglos siguientes.

Una de ellas me parece particularmente importante, la visión que de sí mismos tuvieron los indígenas a lo largo de los siglos XVI y XVII no sólo como herederos de una tradición anterior a la derrota, sino como sujetos de una historia posterior a ese hecho aislado. Pensar que la Conquista haya truncado esa historia hasta el punto de destruir totalmente la identidad cultural de los sobrevivientes indígenas es, en realidad, perpetuar la violencia de aquel hecho hasta el día de hoy.

Igualmente se sigue ejerciendo esta violencia contra ellos al entender que cualquier manifestación de su identidad colonial no merece el calificativo de indígena a menos que sea evidentemente ajena al módulo hispánico o abiertamente antagónica a él; esto es, cuando entendemos que basta la menor proporción de hispanocidad en lo indígena para desvirtuarlo como verdadera manifestación de su identidad cultural.

La cuestión estriba en saber decidir cuando lo indígena deja de serlo, lo cual va de par, naturalmente, con la cuestión de saber cuándo lo alienígena español se afirma como culturalmente decisivo. Es cierto que a partir del contacto mismo empieza a gestarse una

nueva cultura en América, la hispanoamericana. Pero, por un lado, se tiende a considerar esta nueva mezcla como producto de la disminución de la pérdida del elemento indígena y no como atenuación del elemento hispánico, es decir, como hispanización de lo indígena más que como una indigenización de lo hispano; por otro, al hacerlo no se tiene en cuenta que la mezcla no pudo surgir instantánea y universalmente anulando las culturas indígenas y que éstas han seguido coexistiendo hasta el día de hoy con esa nueva cultura «mestiza».

En cualquier caso, la tendencia es siempre a partir de unas unidades culturales precolombinas, las indígenas y la hispánica, que presuponemos como inmutables, perfectas y homogéneas. No es así, naturalmente, sino que desde siempre tanto unas como otras han sido productos heterogéneos de numerosas mezclas anteriores, dotados, además, del dinamismo adaptativo, de la capacidad de asimilación característicos de toda cultura viva. Los españoles lo eran y lo son no a pesar de que su supuesta esencia haya sido sucesivamente romanizada, visigotizada, arabizada, etc., sino en tanto que han asimilado todos esos elementos culturales. Los indígenas americanos eran y son asimismo tanto el producto como la capacidad misma de asimilación cultural contínuas. En vista de ello debemos suponer que esta asimilación sin pérdida de la identidad o esta identidad como capacidad de asimilación desapareció tras la Conquista. El indígena colonial debió de entender y encontrar su identidad cultural durante los siglos XVI y XVII no en la simple supervivencia de lo prehispánico a pesar y en contra de la hispanización reinante, sino como adaptación continua de esa herencia a las nuevas circunstancias históricas. Es decir, no hay razón par suponer que los indígenas hayan dejado de serlo por el hecho, por ejemplo, de hablar español o de ser cristianos. Es más, este «aggiornamento» del indígena colonial ha de entenderse como la prueba decisiva de que su cultura seguía viva en vez de haberse convertido en pieza arqueológica de museo. La derrota no fue sin duda más que un avatar más de una historia cultural en marcha.

Con esta perspectiva, y limitándome al ámbito azteca, estoy considerando mi trabajo según la *Crónica mexicana* de Hernando de Alvarado Tezozómoc. De entre el puñado de cronistas de Nueva España considerados, con razón o sin ella, como indígenas destaca Tezozómoc por una serie de peculiaridades que hacen de él y de su crónica un caso anómalo tanto para la tradición azteca como para la hispánica. Esta anomalía me parece paradigmática de la mala conocida identidad cultural indígena poscortesiana.

Escrita hacia 1598, la *Crónica mexicana* no fue publicada por primera vez hasta 1848, po Kinsborough, en una edición ya en su época difícilmente asequible, y luego con mayor difusión en 1878 por Manuel Orozco y Berra. Esta segunda edición es la que se ha convertido en estándar y la que, a pesar de su vejez y sus defectos, sigue reimprimiéndose desde entonces hasta hoy. Ambas ediciones procedían de copias hechas en el siglo pasado de la copia de 1792 de la *Colección de Memorias de Nueva España,* derivada a su vez de la hoy perdida copia hecha por Mariano Veytia en 1755 del manuscrito original del mexicanista Lorenzo Boturini. Como se puede comprobar desde la aparición en 1951 del manuscrito más antiguo de la *Crónica mexicana,* de principios del siglo XVII, casi seguramente aquel original de Boturini, el texto impreso difiere de éste en multitud de detalles. Muchos de ellos no se deben más que a las erratas inevitables de los numerosos copistas, pero un gran número obedece a la voluntad de los editores de españolizar o «corregir» hispánicamente el lenguaje del texto. Éste, en efecto, da la impresión de ser una

traducción casi literal de una anterior redacción en náhuatl, o, alternativamente, la redacción original de un hablante náhuatl que conocía mal el español.

Además de la historia política y militar de los mexicanos de Tenochtittlan, la Crónica describe con gran detalle sus ritos y costumbres así como los objetos de su cultura material. Al hilo de la narración histórica ofrece, pues, una descripción etnográfica muy completa. Su tenor no es en ningún momento polémico ni antagónico a los valores o la dominación española; es más bien favorable a Cortés y, desde luego, cristiano. En vez de seguir el sistema de anales típico de la tradición histórica náhuatl, la crónica adopta una narración continua, pero no hay que apresurarse a pensar que esto se deba exclusivamente a la influencia historiográfica europea, pues igualmente puede obedecer a la continuidad discursiva de quien interpreta o describe oralmente los antiguos códices pictográficos.

El texto conocido arranca desde los orígenes míticos de los mexicas en åztlán y alcanza hasta la llegada de Cortés a la costa oriental de México durante los últimos años de Moctezuma II. Pero su última frase precisa que «cada día tenía Moctezuma aviso de lo que pasaba en los caminos y cómo quedaban [los españoles] en Tlaxcala e hizo llamamiento de todos los principales de sus monarcas para hacer acuerdo y cabildo, como adelante se dirá en otro cuaderno». O se ha perdido este segundo cuaderno o nunca se llegó a escribir, pero está claro que Tezozómoc se proponía continuar la historia de su pueblo hasta más allá de la Conquista, quizás hasta su propio presente.

De su autor no sabemos casi nada; únicamente que era indígena por los cuatro costados: nieto por parte de madre del noveno emperador azteca, Moctezuma II, y por parte de padre del sexto, Axayaca. Pertenecía, pues, a la más encumbrada nobleza azteca. Como tal, le fue sin duda fácilmente accesible la tradición oficial de su pueblo, tanto la contenida en los antiguos códices pictográficos que todavía quedaban como directamente de boca de los ancianos encargados de su interpretación.

Ni su fecha de nacimiento ni la de su muerte nos son conocidas. Sabemos que su padre, Don Diego Huanitzin, antiguo gobernador de Ehecatepec en vida de Moctezuma II y luego gobernador indígena de la ciudad de México bajo el dominio español, murió en 1542. Como Hernando era el quinto (o el tercero) de los 7 vástagos, tuvo que nacer antes de esa fecha. Bastante antes, además, porque en su otra crónica, de la que ahora se hablará, declara haber recogido de labios de su padre parte de la información histórica que utiliza, lo cual no pudo ser posible, a menos que por su edad tiviera ya uso de razón. Su muerte tuvo que ser posterior a 1609 pues en ese año fecha la escrtura de su segunda crónica antedicha.

De su vida sólo sabemos que hacia 1598 era «nahuatlato» (intérprete de náhuatl) en la Real Audiencia de Nueva España en México y que en cierta ocasión representó el papel de su abuelo Moctezuma II durante una celebración ciudadana en honor de un administrador virreinal español.

Que sepamos tan poco de un individuo de tan alta alcurnia parece indicar que su vida transcurrió principalmente en el ámbito indígena, y que sus contactos con el mundo colonial español o criollo fueron muy limitados. Las noticias que la investigación tradicional nos proporciona sobre la Colonia son, en efecto, muy limitadas en cuanto a los pobladores indígenas.

Su segunda crónica, *Crónica Mexicáyotl,* redactada en náhuatl, sigue muy de cerca el estilo de los anales históricos de la tradición indígena, fundamentalmente a modo de ge-

nealogía de sus principales personajes políticos. A diferencia de la *Crónica mexicana,* trunca como ya he dicho por el año 1521, ésta prolonga el recuento hasta el año 1578. En ella, además, declara Tezozómoc su propósito de mantener viva la «mexicanidad» o el«mexicanismo» de su pueblo: eso quiere decir la palabra «mexicáyotl» con que, de mano ajena, se le ha dado título.

Tanto estos pocos datos como las muchas lagunas de nuestra información sobre el nombre y sus obras apuntan al carácter intermedio de la *Crónica mexicana* entre los dos ámbitos culturales conocidos. A ninguno de ellos corresponde plenamente, aunque se alimenta de ambos. Pero lo hace de un modo irreconocible para la acostumbrada visión disyuntiva de lo hispánico y lo indígena, que tampoco coincide con la conocida síntesis mestiza. Quizás la mejor explicación de este desenfoque la ofrezca el conocido pasaje del Padre Diego Durán en su *Calendario antiguo...,* cuando dice:

> Reprendiendo yo a un indio con motivo de ciertas cosas y en particular de que había andado arrastrado recogiendo dineros con malas noches y peores días, y al cabo de haber allegado tanto dinero y con tanto trabajo, hace una boda y convida al pueblo todo y gástalo todo, y así riñéndole el mal que había hecho, me respondió: «Padre, no te espantes, pues todavía estamos *nepantla*». Y como entendiese lo que quería decir por aquel vocablo y metáfora, que quiere decir«estar en medio», torné a insistir me dijese qué medio era aquel en que estaban. Me dijo que como no estaban aún bien arraigados en la fe que no me espantase; de manera que aún estaban neutros, que ni bien acudían a la una ley ni a la otra, o por mejor que creían en Dios y que juntamente acudían a sus costumbres antiguas y ritos del demonio. Y esto quiso decir aquel en su abominable excusa de que aún permanecían en medio y eran neutros.

Este «nepantlismo», intolerable para tantos y tantos que siguen pensando como el padre Durán, es producto de nuestra propia insistencia en una disyuntiva cultural esencialista; es la manera de desacreditar una realidad que pone en entredicho la solidez de la nuestra; tanto más en entredicho cuanto que el «nepantlismo» es la más íntima realidad de toda cultura viva, la nuestra o cualquier otra.

Quizás la manera de familiarizarnos con la extrañeza de ese «nepantlismo» cultural sea emparejándolo con la cotidiana, y por ello menos temible, labor de la traducción. No una traducción que elimine todo rastro del texto traducido impidiéndonos reconocerla como tal, sino esa otra, más común, que tiende un puente entre ambos lenguajes o culturas, los de partida y los de llegada, manteniéndolos a ambos vivos, pero indecisa su primacía.

La *Crónica mexicana* abunda en traducciones puramente lingüísticas, léxicas, sintácticas, de estilo, hasta las etnohistoriográficas, por ejemplo las distintas concepciones, azteca e hispana, del tiempo y del espacio, de la verdad refencial, pasando por las traducciones textuales que combinan la memoria oral con la pictográfica y con la alfabética.

Espero que esta perspectiva traductora nos permita entender mejor el«nepantlismo» que nos aleja de la *Crónica mexicana* y, por extensión, visibilizar la perspectiva indígena, hasta ahora sólo latente, de muchas de las crónicas coloniales.

Aproximación a la transmisión de la poesía de Don Diego Hurtado de Mendoza

José Ignacio Díez Fernández
Universidad Complutense, Madrid

1. Peculiaridades del caso «Mendoza»

Don Diego Hurtado de Mendoza está dentro del extenso grupo de poetas españoles que no editan sus composiciones. Carecemos por tanto de un testimonio de valor inestimable: la edición de la poesía de Mendoza revisada por él mismo. No disponemos tampoco de ningun autógrafo o copia de puño y letra de Mendoza donde se recoja la totalidad o una parte de su producción, únicamente se conserva un manuscrito con correcciones autógrafas del autor: el ms. 311 BNP[1]. Sin embargo, y a pesar del valor de un testimonio como éste, el ms. presenta un grave inconveniente para adoptarlo, sin más, como la base de una edición; y esta carencia es el número de textos recogidos: únicamente treinta y nueve. Es muy probable que el texto sea anterior a 1549, fecha de la muerte de doña Marina de Aragón, destinataria de esta pequeña joya bibliográfica del siglo XVI. Quizá el manuscrito tenía un carácter antológico y fueron excluidas otras composiciones, aunque no considero acertada esta suposición. Y, además, según el moderno editor, algunas de las correcciones de Mendoza son incompletas o no mejoran el texto, lo que ha llevado a pensar que el manuscrito es una copia de trabajo en la que Hurtado de Mendoza corrigió y cambió a su gusto los versos y lecturas, una vez que se dio cuenta del elevado número de errores que había cometido su descuidado copista, y de la imposibilidad de utilizar el manuscrito como regalo, fin primero al que parecía estar destinado[2]. Al lado de esta fuente se encuentran los manuscritos que copian los poemas de

[1] Véase Diego Hurtado de Mendoza, *«A ti, doña Marina». The Poetry of don DHM Contained in the Autographic Manuscript, Esp. 311, BNP*, edited with an Introduction and Notes by C. Malcolm Batchelor (La Habana: Imp. Ucar, 1959).

[2] Así se deduce del cuidado externo de la copia: las letras iniciales de cada poema están decoradas en colores y al comienzo del ms. hay un dibujo, en varias tintas, de un Cupido.

Mendoza, aunque ignoramos quienes fueron los copistas y qué modelos siguieron. Podemos agruparlos así:

1. Manuscritos que únicamente contienen poemas de Diego Hurtado de Mendoza o incluyen un apartado con numerosos poemas del autor (al menos sesenta): doce.
2. Manuscritos que incluyen varios poemas del autor, normalmente juntos, pero que son colecciones de varios poetas de los Siglos de Oro, y a veces, antologías de aficionados a la poesía; quince (incluyendo el ms., 311 BNP).
3. Manuscritos que incluyen algún poema de Mendoza y que, con frecuencia, ni siquiera se lo atribuyen: cincuenta y nueve[3].

Los impresos requieren un tratamiento diferente. La primera edición de la poesía de Mendoza es de 1610, es decir, 35 años después de la muerte del poeta. Las limitaciones de esta edición, reconocidas por el mismo antólogo, fray Juan Díaz Hidalgo, son: el estado de impureza textual, la ausencia de textos – «sus obras de burlas (que por dignos respetos aquí ni se ponen)»– y un grupo de poemas que sólo aparece recogido en esta edición príncipe (¿qué fuentes ha seguido Hidalgo?). A pesar de ello, la edición contiene 96 poemas, por lo que es fácil notar que han quedado excluidos no sólo los poemas burlescos, sino otros muchos textos que no pudieron ser localizados por el tiempo transcurrido desde 1575, año de la muerte de Don Diego, o por una dedicación deficiente del compilador. La edición no debe basarse en la *editio princeps,* como confirma el cotejo de variantes. Y tras el libro de Hidalgo hay que esperar casi 250 años para que, en pleno siglo XIX, aparezca una segunda edición que, en realidad, es una copia de la primera. De la consulta de las fuentes impresas se deduce que la poesía de don Diego nunca ha interesado mucho desde el punto de vista editorial. En el siglo XVI la admiración hacía Mendoza no va acompañada del reconocimiento editorial, probablemente por el número de manuscritos que circulaban y porque, debido a los cauces de transmisión de la poesía, tampoco era muy necesario. Hay algunos poemas publicados sin nombre de autor o atribuidos a otros poetas. En el siglo XVII se publica la edición príncipe, pero no se encuentran otras referencias hasta bien entrado el siglo XVIII, y únicamente en la siguiente centuria se demostrará una mayor dedicación en el rescate de una poesía casi olvidada.

Este es el panorama que se ofrece al investigador: un extenso corpus de copias manuscritas, con una compleja relación entre sí, que da cabida en sus páginas a un sin fín de variantes y a muchos textos de paternidad conflictiva. Pero hay más: la lista definitiva de testimonios no está cerrada aún. Constantemente aparecen nuevas fuentes desconocidas (puede comprobarse consultando la bibliografía de Knapp, que cita 17 manuscritos). Quizá aparezca algún día una copia extensa y cuidada que venga a cerrar brillantemente este capítulo de la poesía española de los Siglos de Oro. O, quizá, se descubra un manuscrito autógrafo de Don Diego, donde, pacientemente, haya copiado, con excelente letra, todos sus poemas, desde los escritos en su juventud hasta los ideados poco antes de su muerte. Pero, y no sólo por cierto pesimismo, dudo mucho que esto suceda. Estoy seguro de que se van a seguir encontrando más testimonios, pero por el carácter y la vida agitada de Don Diego, y por la finalidad de muchos de sus poemas (nacidos en un ambiente cor-

[3] Véase mi *Estudio y edición de la poesía de don DHM (Notas para una edición crítica)* (Madrid: Universidad Complutense, 1989), especialmente los capítulos II y III.

tesano y muertos en Palacio; o poemas burlescos de sonora expresividad) no creo que haya existido un manuscrito de esas características.

No deja de sorprender que Mendoza no publicara nada en vida, especialmente alguno de sus poemas más serios o filosóficos. Sabemos que la «Epístola a Boscán» (LII) se publicó de forma temprana en las *Obras de Boscán* de 1543, que la «Fábula de Adonis» (LIII) se imprimió en 1553 sin nombre de autor, y que el *Cancionero General de obras nuevas* de 1554 publicó varios poemas del autor[4]. ¿Por qué no dar a la imprenta algunos poemas? Erika Spivakovsky[5] piensa que Mendoza debió renunciar a su fama literaria, prometedora, para obtener un hábito de la orden de Calatrava y salvar su maltrecho honor tras la pérdida de Siena y la agria entrevista con Carlos V. ¿Por qué no publicó el ms. 311 BNP, preparado para la imprenta? En 1553 se estampó la «Fábula» mientras Mendoza tomaba una penosa decisión, pero, según Spivakovsky, Mendoza no autorizá la publicación, no sabía que iba a producirse, porque Alonso de Ulloa, que estuvo al servicio de Mendoza en Venecia, debió robar la «Fábula» y publicarla sin el consentimiento del autor. La carta LXIV, escrita en el convento de Alcántara, es un lamento por la decisión tomada: Mendoza se arrepiente y dirige sus improperios a una «señora» que no es real, sino un símbolo, probablemente el concepto de la fama. Era frecuente que quienes iban a entrar en la orden pasaran un año en el convento, retirados del mundo. Mendoza debió sentirse obligado a presentarse como un hombre honorable, lo que estaba enfrentado con una concepción, habitual en la época, que consideraba la poesía como un pasatiempo juvenil, impropio de hombres cultos, severos, religiosos. Su dedicación a la Historia, al escribir la *Guerra de Granada* le ponía en contacto con un género culto, altamente valorado y prestigioso. Queda así explicada (siempre según Spivakovsky) la ausencia de impresos y la publicación anónima del *Lazarillo*. La hipótesis es interesante, pero olvida algunos factores como la dedicatoria del ms. 311 a Marina de Aragón y la muerte de ésta, así com la extendida «costumbre» de los Siglos de Oro, especialmente en el XVI, de no publicar versos.

2. Resultado de la colación por calas

Después de realizar una colación por calas entre los mss. del grupo I[6] la conclusión es que nos encontramos ante una tradición manuscrita complicada donde los eslabones conservados certifican una interrrelación tal que no es posible dar con absoluta seguridad una idea clara y precisa de la transmisión textual de la poesía de Mendoza. Hay, eso sí, algunos indicios, que sugieren lo que pudo ser, pero sin garantías. De los cinco poemas estudiados se deducen relaciones contradictorias entre los testimonios, y nada unívocas. ¿Proceso de contaminación? ¿No contamos con las fuentes necesarias?

[4] Los números romanos remiten a los textos de mi ed. de la *Poesía completa de don DHM* (Barcelona: Planeta, 1989).

[5] Erika Spivakovsky, *Son of the Alhambra. Don Diego Hurtado de Mendoza 1504-1575* (Austin & London: University of Texas Press, 1970), 306-314 y 328-335.

[6] La colación se encuentra en mi *Estudio y edición* (...), ya citado, 225 y ss.

Parece que B[7] está más próximo a A que las otras fuentes, y que D mantiene una relación de privilegio con B. Los manuscritos no siguen, desde luego, el texto de F, sino al revés, aunque con algunos errores. B se separa también de A, lo que quizá indique que no es una copia cuidada. Los vv. que añade B en XVII, siguiendo a A, pueden inducir a pensar que los 9 vv. de VI no son un aporte del copista, sino que B debe seguir una fuente autorizada y desconocida hoy, e ignorada por el resto de los testimonios. No obstante quedan algunas preguntas pendientes (¿hay alguna relación entre DJK?, etc.).

Para corroborar la dificultad y riqueza de la transmisión de la poesía de Mendoza voy a poner un ejemplo. El soneto XXXV (Alzó los ojos, de llorar cansados) está en las doce fuentes del grupo I, pero las variantes son notables. En A, las palabras que mantienen la rima de los vv. 1, 4, 5 y 8 están en singular, frente a toda la tradición manuscrita. Pero ¡antes estaban en plural y han sido corregidas! ¿Cuándo se incorporó esta corrección? ¿Por qué no está en B, que parece seguir a A? ¿Es una corrección autógrafa, una variante de autor? Sea lo que fuere la tradición textual no se ha hecho eco de ella. El v. 3 es un verso con distintas variantes, según las fuentes, aunque ACEF coinciden en su lectura. El v. 10 revela un error de F, secundado en este caso por I. El v. 11 está en la situación contraria a la de los vv. 1, 4, 5 y 8: el corrector ha cambiado «sin templanza», por «de mudanza» y esa es la lectura admitida unánimemente por el resto de las fuentes, excepto I. El v. 13 ofrece una extraña variante de F, aislada, y, por último, el v. final presenta dos tradiciones, principales, diferentes: A, B, y D por un lado («yo suspiro, ardo y lloro y ya no siento»), y C, E, F, I, J, K, L que cambian por completo el verso («y castigaron solo el sufrimiento»). G, con una ligera variante, está más próximo al grupo ABD.

Dos problemas más. A veces fuentes sin importancia, que recogen uno o dos poemas de Mendoza, conservan el texto con mayor fidelidad que otros manuscritos más valiosos en su conjunto. El poema CXXV hasta ahora sólo era conocido por la versión incompleta publicada por Knapp, basada en el ms. 3670 BNM (del grupo II). Pues bien, en el ms. 3795 BNM (del grupo III) hay una versión completa con, a mi juicio, algunos errores de copia. En este caso no es absolutamente seguro que el texto pertenezca a Diego Hurtado de Mendoza, pero lo que quiero destacar es que sólo una tradición manuscrita marginal, en un cartapacio de varios, ha mantenido la integridad del poema.

En el ms. A hay dos poemas que no están incluidos en ninguna de las fuentes del grupo I: los textos CIII y CIV. El primero es el soneto que abre la colección de poemas que se destinaba a Marina de Aragón y es muy probable que se compusiera con este específico motivo. Si B, como parece, es la fuente más próxima a A, ¿por qué no recoge estos dos poemas? ¿cuándo fueron añadidos a A? B es posterior a A al menos en cincuenta

[7] Las letras empleadas corresponden a los mss. siguientes:

A: 311 BNP;	H: 258 BNP;
B: 4256 BNM;	I: 4262 BNM;
C: 4268 BNM;	J: 3968 BNM;
D: 23-VIII-7 March;	K: 1578 BPM;
E: 372 Toledo;	L: 5566 BNM.
G: VII-9-345 Florencia	

BNP: Biblioteca Nacional de París; BNM: Biblioteca Nacional de Madrid; March: Biblioteca Privada de don Bartolomé March; Toledo: Biblioteca Pública Provincial de Toledo; Florencia: Biblioteca Nacional Central de Florencia. La letra F designa la adición príncipe. Véase la bibliografía de las notas 3 y 4.

años. ¿Hubo otras copias de A, parciales y selectivas, hoy perdidas? Las dos copias hoy conservadas del ms. A (el ms. de la biblioteca Rodriguez-Moriño / Brey y LFC[8]) incluyen los dos poemas, incluso LFC, que no copia todo el ms. A. Dada la temprana fecha de composición, antes de 1549, se esperaría que estos textos, al igual que los demás del ms. A, fueran conocidos y copiados. ¿Por qué no fue así? ¿Arranca la transmisión textual de A y sus copias? ¿Cómo explicar la relación A-B?

Estas preguntas hacen necesario completar la colación por calas con otros aportes, para decidir cuál podría ser el manuscrito base. El método seguirá dos lineas de investigación: 1) búsquedas de coincidencias con el ms. A, ms. con correcciones autógrafas. 2) Comparar los manuscritos según los poemas que contienen; es decir, según el cotejo de poemas (no de versos) establecer qué manuscrito incluye el mayor número de poemas atribuidos a Mendoza con seguridad.

3. Relaciones entre las fuentes

1) *Relaciones con el manuscrito A*

El intentar una selección del ms. base por su proximidad con A tiene una grave limitación: en el ms. A, por su concepción, no se copian textos octosilábicos o tradicionales[9]. Por tanto, todos ellos quedan excluidos del cotejo, aunque este tipo de poemas ha sido muy elogiado desde Herrera y Lope hasta la actualidad. Desde el punto de vista de las variantes, B es el manuscrito más cercano, aunque dista de ser una copia fiel. Desde el punto de vista de los poemas incluidos, y exceptuando los textos CIII y CIV, sólo recogen la totalidad los manuscritos B y C (XXIb). El resto de los testimonios carece de algunos poemas de A: D (3), E (2), F (3), G (4), H (6), I (3), J (3), K (17), L (20). Por lo tanto, hay que concluir que B es la fuente más próxima a A.

2) *Criterio numérico*

A falta de un criterio más seguro, probablemente este método numérico es el más recomendable, aunque adolece de alguna carencia. Para descubrir las relaciones entre las fuentes he usado los poemas más seguros en su atribución a Mendoza, es decir, aquellos que aparecen en el ms. A o que están copiados al meos en cuatro manuscritos del grupo I; no son válidos, por razones obvias, los poemas con una atribución o los poemas de dudosa paternidad. El criterio podría tener un envés metodológico: señalar en cada manuscrito cuántos poemas de única atribución o dudosos incluye, rechazando las fuentes de un elevado número de estos poemas. Con este criterio negativo se puede llegar a una conclusión absurda al preferir un manuscrito de un sólo poema, pero indudablemente de Mendoza, a otro manuscrito que copie sesenta poemas y seis de ellos sean dudosos. Es un caso extremo pero sirve para rechazar como inoperante el criterio «negativo». No obs-

[8] *Cancioneiro de Luis Franco Correa 1557-1589* (Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de «Os Lusíadas», 1972), ed. facsímil.

[9] El ms. A parece concebido como un cancionero petrarquista. Véase mi artículo «*El Cancionero a Marfira* de don Diego Hurtado de Mendoza», RFE, LXIX (1989), 119-129.

tante, y como información complementaria, esos datos también van incluidos en el cuadro siguiente:

Fuentes:	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
Número total de textos[10]	39	121	99	97	87	96	90	90	83	85	65	67
Nº de poemas de A que faltan[11]	–	–	–	3	2	3	4	6	3	3	17	20
Nº de otros poemas seguros que faltan	–	–	8	9	13	20	21	19	23	25	25	32
Total poemas seg. que faltan	–	–	8	12	15	23	25	25	26	28	42	52
Poemas de atribución problemática	–	17	2	4	1	16	11	11	5	9	1	19

Como se puede apreciar, B es la fuente que recoge todos los poemas seguros, aunque paga un elevado precio poe ello al incluir también 17 textos de problemática atribución, dos de ellos que no son de Mendoza. Sin embargo, el manuscrito siguiente, el ms. C, excluye 8 poemas seguros de sus páginas, número que se eleva considerablemente a medida que bajamos en la lista de fuentes, llegando las ausencias a ser muy graves a partir del testimonio G[12].

Esta valoración es totalizadora, es decir, aquilata el manuscrito completo y no una sola versión de un solo poema. Ya he indicado que en manuscritos de escasa calidad en su conjunto es posible encontrar inmejorables versiones. Algunos de estos manuscritos del grupo I omiten, de forma escandalosa, poemas importantes: el ms. K no copia la famosa epístola dedicada a la muerte de Marina de Aragón (VI): la epístola a Boscán (LII) no está en EJL; una de las epístolas a Peña (VII) no aparece en L[13]. Sin embargo, mientras no haya una edición crítica de la poesía de Mendoza que evalúe todas las fuentes (86 mss. y 60 impresos) y estudie en cada poema los problemas de transmisión, parece que los criterios manejados pueden conducir a una edición provisional que palíe la falta de una edición crítica de la poesía de don Diego.

[10] Del cómputo están excluidos los fragmentos, las repeticiones y el poema de don Diego de Leiva («Desdeagora me despido»).

[11] No cuento los dos textos que únicamente están en A (CIII y CIV).

[12] Un caso curioso es el de algunos poemas documentados en todas las fuentes excepto en una. Así sucede con XXV (F), XXVIII (H), XXXI (E), XXXII (L), XLVI (E), LIII(K), LIX (G), LXVI (K).

[13] Los sonetos suelen estar recogidos en todas las fuentes. Algunas fuentes no están recogidas en el cuadro, por ser copias de fuentes primarias: ms. de la biblioteca RODRÍGUEZ MOÑINO/BREY, 5914 BNM, etc.

4. ALGUNAS CONCLUSIONES Y MÁS DUDAS. ¿HACIA UN «STEMMA»?

Desde hace casi un siglo la crítica viene repitiendo el deseo de lograr una poesía de Mendoza que parta de ms. 311 BNP. Ya en 1894 Morel-Fatio[14] apuntaba hacía ese manuscrito como una posibilidad de encontrar un texto menos deturpado que los conocidos. En 1914 R. Foulché-Delbosc afirmaba que la particularidad del manuscrito, las correcciones autógrafas, habían sido señaladas por Ochoa (en 1844), por Ticknor, por Lemcke y por Morel-Fatio:

> Si l'on retranche la pièce commençant par «Pues Dido ya mortal y congoxa» (Muerte de Dido), en marge de laquelle Mendoza a écrit «No es mía ni mala», on peut supposer que les trente-huit poésies du manuscrit qui ont passé sous le yeux du poéte et dont quelques-unes ont reçu ses corrections sont effectivement de lui[15].

González Palencia y Mele son más categóricos, algunos años más tarde: «Por tanto, el dicho manuscrito 311 debe servir de punto de partida para una edición de las obras poéticas de Mendoza, edición que todavía no poseemos»[16].

Este ambiente de optimismo que simplificaba enormente la edición de Mendoza, reduciéndola a la consulta y copia de un solo manuscrito de 94 folios, fue quebrado por el editor del testimonio A. C. Malcolm Batchelor:

> When at last I saw the Autograph [= ms. 311 BNP] I was disappointed, because it was soon apparent that this manuscript, by which Menéndez Pelayo, Foulché-Delbosc and others seemed to have set great store, was by no means a carefully corrected document. Although the poet's emendation have removed the imperfections of meter and rhyme of some lines, other lines show incomplete corrections, perplexing changes and deletions, as well as errors by the copyst which Mendoza failed to notice or chose to disregard[17].

Malcolm reconoce que el manuscrito incluye algunas buenas versiones (como la de LIII), aunque lo que ha movido a la publicación del manuscrito no han sido las declaraciones de la crítica, sino: «my belief that in this manuscript we have a highly personal document in which the poet has left for us a visual record of a tragic episode in his life»[18].

El manuscrito se copió en Italia y debió venir a España en 1553 cuando Mendoza fracasó en sus actividades políticas y diplomáticas. Ya he indicado que existe una copia directa de este testimonio (el ms. de la biblioteca Rodriguez-Moñino / Brey) que también trajo Mendoza a su regreso. Ambos fueron el original en que basó el texto de *Évora,* aunque no se incluyen en el manuscrito portugués las correcciones autógrafas: «one must consider that the copying must have been done before Mendoza used the Paris codex as a work book for autographic revisions of the poetry contained»[19].

[14] ALFRED MOREL-FATIO, «L'arte mayor» et l'hendécasyllabe dans la poésie castilliane de XV ^{e} siècle et du commencement du XVIe siècle», *Romania,* XXIII (1894), 204-231.

[15] R. FOULCHÉ-DELBOSC, «Les oeuvres attribuées a Mendoza», *RH,* XXXII (1914), 24.

[16] ÁNGEL GONZÁLEZ PALENCIA y EUGENIO MELE, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza* (Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1941-1943), vol. III, 129.

[17] «A ti, doña Marina» (...), *ob. cit.,* 9.

[18] *Ibidem,* 10.

[19] The Cancioneiro de Évora, critical Edition and Notes by ARTHUR LEE-FRANCIS ASKINS (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1965), 9.

El manuscrito Évora debió ser copiado entre 1553 y 1575, lo que indica que las correcciones del manuscrito A son de estas fechas y posteriores a la copia de Évora. Aunque, ¿no pudo copiarse Évora del ms. de la biblioteca Rodriguez-Moñino / Brey exclusivamente? Parece, en cualquier caso, que Mendoza realizó un segundo viaje a Portugal, de cronología imprecisa, y que allí se copió parte del manuscrito. ¿Indica esto que el ms. B tiene algunas conexiones con Portugal? ¿Cuál fue la suerte del ms. A y sus copias tras la muerte de Mendoza? ¿Por qué no influyó en la transmisión manuscrita española?

Así pues, el ms. A tiene un importante papel en la edición de la poesía de Mendoza, aunque inferior al que le atribuía la crítica. Es evidente que los textos allí recogidos son de Mendoza y, por tanto, el manuscrito sirve como primer punto de apoyo en el laberinto de atribuciones. Pero, en lo que afecta a la calidad de los textos hay que volver a las palabras de Malcolm y añadir que algunas correcciones obedecen a una segunda redacción (como en el caso del texto CIV) y que no sé en qué medida son siempre correcciones y no retoques posteriores del autor. El manuscrito presenta algunos problemas: 1) los llamados «errores» y correcciones parciales. 2) El número de textos es muy reducido. Se excluyen los textos octosilábicos y los poemas burlescos. 3) La copia de CVI. ¿Cómo es posible que el copista incluyera entre los poemas de Mendoza uno que no es suyo, con más de cien versos? ¿De dónde copiaba? ¿Quién le suministró los papeles? Y, si de verdad no es suyo este poema, ¿por qué no aparece ninguna advertencia en la copia del manuscrito A? ¿Por qué recoge el poema las principales fuentes del grupo I? ¿Acaso las notas no son autógrafas?

> The authenticity of the Autograph has been established trough comparison of the handwriting of the various corrections it contains with the handwriting of the corrections made by Mendoza in a manuscript of his translation of Aristotle *Mechanica* (Escorial; f-III-15), Such comparison leaves no doubt that the corrections in Ms, 311 are Mendoza's[20].

Aun cuando se admita la autenticidad de las correcciones, ¿cuándo las realizó Mendoza?, ¿por qué Évora reproduce un texto que no era admitido por Mendoza? Si, como parece, Mendoza realizó un viaje a Portugal y de sus copias personales se realizó el traslado, ¿por qué entregar un testimonio defectuoso? ¿O acaso las notas son posteriores, y no son tanto correcciones como retoques y variantes del autor? La espiral de preguntas carece de respuesta. Sin embargo, y obviando todas estas dudas, el criterio numérico asegura, de forma básica, la autenticidad y seguridad de un grupo de poemas superior en número al conservado en el ms. 311 BNP.

Por todo lo anterior creo que la edición debe reproducir el texto de otra fuente, sin olvidar las variantes que puede ofrecer con respecto a A. Esa fuente es el ms. B, porque es el testimonio con mayor número de poemas, contiene todos los textos seguros (tanto los que están en A como los otros), contiene también todos los textos seguros que se publican en la edición de Díaz Hidalgo y es la fuente más próxima a A. El defecto indica en los poemas que no son de Mendoza y que el manuscrito le atribuye, pero esto se ha superedo gracias a la comparación con otras fuentes; estos textos han sido excluidos de la edición. Los errores textuales se pueden contrarrestar con el aparato crítico pertinente.

[20] «A ti, doña Marina» (...), *ob. cit.*, 80.

El hecho de que no haya una total unanimidad en los poemas que recogen los manuscritos del grupo I indica que no debió existir una fuente autorizada o común y que los manuscritos debieron circular, por supuesto, sin la aprobación o revisión de Mendoza, generando sus propias familias de copias. En ese contexto la edición de Hidalgo podría estar dentro del intento de recuperar la poesía anticuada ya en el siglo XVII, en relación con la polémica sobre la nueva poesía que pronto representará Gongora. Desde un punto de vista textual es extraño que la edición príncipe incluya un alto número de poemas que no se documentan en otras fuentes. ¿Son poemas de Mendoza? ¿Dónde los obtuvo Díaz Hidalgo?

La revisión del aparato crítico no autoriza la creación de un «stemma», dado que no he podido probar con seguridad la existencia de arquetipos y subarquetipos. Las fuentes presentan un alto grado de contaminación y, en un corpus poético tan amplio, los errores son numerosos.

Después de cotejar las fuentes del grupo I pareció abrirse paso, entre las conclusiones poco gratificantes, una hipótesis que necesitará verificarse: la existencia de dos grandes grupos de fuentes, según se desprende de las variaciones de versos completos:

LXX, 400 «según fue dura viviendo» BDE (con nota al margen del otro verso).
«de lo que fuera viviendo» CFIK

VII, 50 «así yo os vea presto bien casda» AB
«así os veáis con Torres desposada» CDEFGIK

XXI tiene dos versiones:

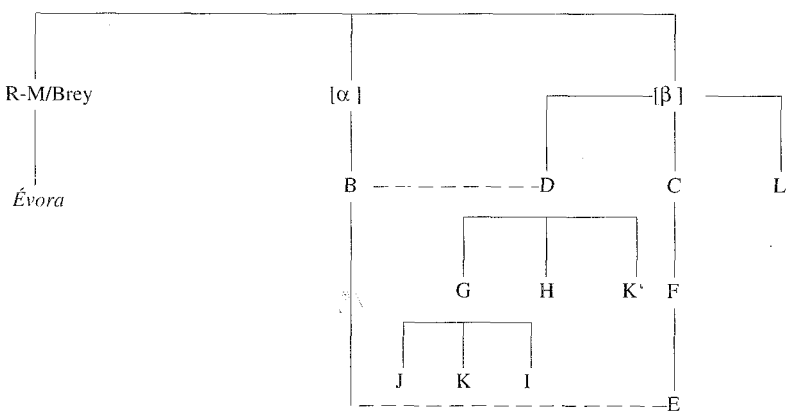
a) ABDFH
b) CFGHIJK

XXVII dos grupos:

a) ABD
b) CEFGIJKL

Aunque los ejemplos se podrían multiplicar parece que en el grupo a) se encontrarían los testimonios A y B, con fluctuantes presencias de D y E, mientras que en el grupo b) aparecerían CFGHIJKL.

Como mera hipótesis de trabajo, y como conclusión propongo el «stemma» siguiente:



Los emblemas morales de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope

Victor Dixon
University of Dublin

El malogrado Duncan Moir, amigo y condiscípulo mío, fue el primero en postular, hace veinte años, la influencia sobre el teatro de Lope de algunos de los trescientos *Emblemas morales* publicados en Madrid, en 1610, por Sebastian de Covarrubias. Duncan sabía mucho más que yo de los emblemas españoles y de otras cosas hispánicas, y su muerte en 1983 fue una pérdida irreparable; esta ponencia va dedicada a su memoria. Falta tiempo en ella para referirme al desarrollo de la literatura de emblemas en España, a los estudios existentes (aunque escasos, relativamente) de su posible influjo sobre el teatro del Siglo de Oro, o a las semejanzas entre ambos géneros que hacía probable, intrínsecamente, dicho influjo. Tampoco cabe aludir en detalle a las pruebas abundantes de que a Lope, cuyo interés por las artes gráficas es tan notorio, le atraían los emblemas; incluyó en su obra no sólo una enorme cantidad de *empresas,* sino muchas alusiones específicas a distintos emblematistas, y al menos tres pasajes cuasi-emblemáticos. Me limito a mencionar que reprodujo con orgullo en *La Dorotea* un emblema que había figurado por vez primera, quince años antes, en la *Expostulatio Spongiae,* y cuya *pictura* él mismo, posiblemente, había dibujado, y a señalar que la inspiración de ésta puede muy bien haber sido, no (como se ha sugerido), un emblema de Camerarius, ni otro de Pierino Valeriano, sino el tercero de los de Covarrubias. En éste el santo sacramento se ve circundado por un festón de rosas, de las cuales unas abejas (los justos) fabrican panales de miel, mientras que a unos escarabajos (a los pecadores) les mata su fragancia. En el emblema de Lope, asimismo, un escarabajo (su enemigo Torres Rámila) es muerto por la fragancia de un rosal al atreverse a irrumpir en los huertos de una Vega.

Falta espacio igualmente para repetir la convincente argumentación de Moir a favor de haber conocido Lope los *Emblemas morales,* e incluso a su autor. Importa más bien que proceda a intentar demostrar el aserto principal de esta ponencia: que dichos emblemas ejercieron probablemente un influjo considerable sobre algunas de las comedias escritas por él en los cuatro o cinco años posteriores a su publicación. Aquel influjo puede rastrearse, según opino, en varias; hablaré solamente de cuatro.

Permítaseme una última advertencia preliminar, de suma importancia; los libros de emblemas, por regla general, versan –es un lugar común decirlo– sobre lugares comunes, y copian copiosamente unos a otros. En muy contadas ocasiones, por lo tanto, es posible aseverar de modo categórico que una idea o imagen dada tiene forzosamente que haber derivado de un emblema determinado. Puede ser cuestión de una mera coincidencia, o de una fuente común. Estamos tratando, cuando más, de una probabilidad de influjo. Diría tan sólo que en muchos de los casos a los que voy a referirme, la probabilidad me parece grande.

Fuente Ovejuna

Moir, en un estudio sobre *Fuente Ovejuna,* sugirió que fue tal vez un emblema de Covarrubias, n. 297, lo que despertó el interés de Lope por su asunto. No se le ocultaba que la actitud del Fénix ante aquel «caso atroz» era mucho más indulgente que la del emblematista, ni que pudiera haber conocido la historia de otra manera. La solidaridad de los aldeanos había dado lugar a un «proverbio trillado», como explicaría el mismo Covarrubias en su famoso *Vocabulario,* y no cabe duda de que Lope, al escrbir su drama, tenía delante la *Chronica* de Francisco de Rades y Andrada, que había utilizado, probablemente, en comedias anteriores. Es posible advertir, sin embargo, en apoyo de la hipótesis de Moir, algunas semejanzas evidentes entre el drama y el emblema. El interés de éste se centra en el dilema legal que ejemplifica un caso parecido, y es dicho dilema precisamente el que afronta, en la escena final del drama, a un «juez christiano». Como en la *pictura* del emblema, aunque sin justificación ni en la historia ni en la *Chronica,* representantes de los aldeanos comparecen ante el Rey para pedir clemencia y protestar su «inocencia». Fernando de Aragón, que actúa sólo (si bien acompaña, como en toda pieza, la Reina Isabel), llega, frente a su solidaridad, a la misma conclusión que Covarrubias: «por no lastimar al inocente, no descarga el golpe sobre el culpado». La *Chronica* había aseverado, por el contrario, que los Reyes Católicos, «siendo informados de las tyranias del Comendador, por las quales auia merescido la muerte, mandarõ se quedasse el negocio sin mas aueriguaciõ». La resolución del drama, que reivindica la acción de los aldeanos precisamente porque había sido colectiva, se acuerda por lo tanto con el principio aducido por Covarrubias y expresado en el mote de su emblema, una cita de Lucano: *Quidquid multis peccatur, inultum est.*

Moir sostuvo además que otros detalles del drama habían sido sugeridos quizás por otros emblemas de la misma colección. El n. 283 por ejemplo, insiste sobre el «santo y valeroso principio» y verdadera misión de las Órdenes Militares, y en el simbolismo de sus Cruces. Las de Santiago y de Calatrava, que se exhiben y se mencionan en casi todas las escenas del drama, son sin la menor duda sus más importantes símbolos visuales, y las amonestaciones de los versos de Covarrubias son sumamente aplicables a los tres caballeros que las ostentan en su pecho.

Con menos fuerza de convicción, quizás, Moir sugirió asimismo que Lope fue influido en su caracterización de la *mujer varonil* Laurencia por el emblema n. 164, cuya figura es la de un hermafrodita barbudo, y en la temática de su drama por el n. 45, que celebra de un modo bastante banal el poder del amor como vínculo universal, si bien somos

muchos los que sostendríamos que es éste el mensaje esencial de la obra. Es de lamentarse, en cambio, que Moir no se parase a identificar algunos de los «otros muchos emblemas» que pudieran haber sugerido, según creía, otros detalles del drama. Se refería tal vez al n. 144, en el cual un cazador y un galgo persiguen a una liebre, o al n. 279, en el cual por contraste, «la liebre tras el galgo va corriendo», ilustrando así el consabido tópico del Mundo al Revés. Dicho tópico, como ha demostrado John Varey, es un motivo central de la comedia; pero se enlaza en ella con otro tópico no menos universal, el de la Caza de Amor. El Comendador mismo compara a Laurencia con una liebre perseguida por un galgo; pero después de su segundo intento de violarla, se convierte ella, como la tigresa descrita por Plinio a que alude, en su cazadora principal.

El villano en su rincón

En un addéndum a su estudio, Moir sugirió también que otro de los *Emblemas* de Covarrubias, el n. 270, podría haber sido la fuente de otra comedia lopesca, *El villano en su rincón.* Como en otro lugar he comentado, no puedo estar de acuerdo. Sí creo que dicha comedia es una de las más «emblemáticas» de su autor, que está muy en deuda con los libros de emblemas en general, y sobre todo con el de Covarrubias. Pero el emblema en cuestión no constituye más que otra variante vulgar sobre el tópico de *Beatus Ille* horaciano; y el mensaje principal que de la comedia se desprende es que dicho concepto, por atractivo que parezca, es una falacia peligrosa. Su portavoz principal es un labrador rico, honrado y hasta cierto punto digno; pero su aislamiento y arrogancia, demostrados por el epitafio que ha compuesto en vida, son claramente censurables. Como otros campesinos lopescos, es criticado por sus hijos, por Feliciano y por Lisarda, la cual, en una excursión a la capital, atrae la atención de un cortesano, el mariscal Otón. El amor entre ellos la eleva en el acto tercero al más alto rango de su sociedad; pide por tanto en un soneto a la Fortuna que su voluble rueda sea detenida por un clavo de oro; es una variante curiosa del tópico, que puede haberse inspirado en un emblema de Covarrubias, el n. 65.

El crítico principal del labrador, y el verdadero protagonista de la obra es sin embargo el Rey de Francia mismo. Intrigado por el epitafio, interroga a otros campesinos, inspirándoles un temor muy natural, que Otón se apresura a calmar. Les recuerda que el rey de los animales, el león, muestra siempre benignidad hacía los que a él se humillan; es otro tópico que sirve de base a muchos emblemas, como por ejemplo el n. 99 de la colección de Covarrubias. Es poco sorprendente, por lo tanto, que al Rey le indigne la falta de humildad del labrador, y que en el acto tercero insista en llamarle a su presencia. El campesino acude, reconociendo su error y temiendo ser castigado con la muerte; pero el monarca le tranquiliza: «No soy Diomedes», le dice, recordando al tirano que cebaba a sus caballos con la carne de sus invitados, y cuya historia sirvió de base al emblema 293 de Covarrubias. Tampoco suspenderá una espada sobre su cabeza, como había hecho el tirano Dionisio con Dámocles; esta historia no figura, por cierto, entre los *Emblemas* de Covarrubias, pero sí en anteriores colecciones españolas, como las de su hermano Juan Horozco y de Juan de Borja. En vez de ello, manda que se le sirvan tres platos, que resultan contener un cetro, una espada y un espejo, y le advierte que es él mismo el sol de sus vasallos. Todos son símbolos que aparecen con frecuencia en los libros de emblemas; en el

n. 269 de Covarrubias, por ejemplo, los rayos del sol (el Rey) dan vida «a todas las cosas que cría en la tierra», pero también se reflejan en un espejo (sus ministros). Por fin el monarca manda que se traigan tres platos más; pero éstos a su vez resultan contener tres premios, para Juan Labrador y para cada uno de sus hijos; muestra saber, es decir, que al Rey le acreditan más la magnanimidad que el castigo, como Covarrubias había ilustrado en su emblema n. 282. El final de *El villano en su rincón* había de constituir, en palabras de Bataillon, una «exaltación de la monarquía»; para realzar la figura de su protagonista, caracterizándole a la vez como sabio y como consciente de las responsabilidades de su oficio, el dramaturgo se sirvió, evidentemente, de una serie de anécdotas e imágenes, cuya familiaridad había sido aumentada por su aparición en la literatura de emblemas.

En el acto segundo, por contraste, el Rey actúa, conscientemente, de una manera menos discreta. El contentamiento y autosuficiencia de su vasallo le causan, según confiesa a su confidente Finardo, envidia y desasosiego, precisamente como al rey de los animales le puede espantar un gallo, un fuego o el ruido de un carro. Lope pensaba tal vez en Plinio, pero muchos emblemas, como por ejemplo el n. 166 de Covarrubias, se habían hecho eco de tales creencias. Finardo compara su perturbación con la del Rey Creso, que se había creido sumamente feliz, pero fue amonestado por Solón no sólo que otros hombres eran felices todavía, sino que nadie podía estar seguro de serlo antes que hubiese muerto. Es muy posible que Lope recordase, junto con otros emblemas de Covarrubias, que aluden a los casos análogos de Polícrates y del Rey Giges, el n. 98; en éste el mismo Creso, vencido por Ciro y a punto de ser quemado vivo, se acuerda de la sentencia del filósofo. Esta viene a ser en la comedia, como respuesta al *Beatus Ille,* un motivo principal de ella: *Nemo ante cineres dicendus est beatus.* En vez de llamar en seguida al villano, el Rey decide visitarle en su rincón, con plena conciencia de estar protagonizado así una «historia» parecida y quizás indecorosa. Fuera ya de su elemento, juega en efecto un papel un tanto ridículo; se ve forzado a admirar al filósofo rural, y a reconocer la diversidad de la experencia humana. Lope confronta así dos veces a sus personajes principales, sometiendo a los dos a un proceso de aleccionamiento, mediante el cual aprenden ambos la necesidad de un respeto mutuo y la imposibilidad de considerase como felices *todavía.* Aquella confrotación y aquellas lecciones pueden muy bien haber sido sugeridas, creo yo, por los emblemas de Covarrubias.

La villana de Getafe

Uno de los elementos de la trama de *El villano en su rincón* –y otra ilustración de su tema principal: «Amor, gran juntador de desigualdades»– es, como ya hemos visto, la historia de la campesina y el cortesano. Una historia análoga constituye el interés principal de una comedia lopesca mucho más frívola: *La villana de Getafe.* Su heroína Inés, en una excursión a la capital –la ciudad en este caso es Madrid, y no presenciamos el incidente– ha atraído de modo semejante la atención de un caballero, don Félix. Al encontrarse otra vez con ella en Getafe, y a pesar de estar cortejando también en la corte a cierta doña Ana, don Félix promete casarse con Inés; en señal de su elevación a su propio rango social, ella ha de tener un nuevo nombre y viajar en un coche. Cuando falta a su palabra, Inés, como muchas heroínas de comedias, persigue a su amante, pero es perse-

guida a su vez por un campesino, Hernando. En Madrid, sirve como criada a doña Ana, y consigue recuperar a don Félix mediante una serie de estratagemas. En el curso de éstas, viaja en efecto, en tres ocasiones distintas, bajo tres nombres nuevos (Gila, don Juan y doña Inés) en un coche comprado por don Félix y conducido por Hernando. Pero este cochero se compara repetidas veces a Faetón, y ella al sol. La comedia entera puede concebirse por consiguiente como una ingeniosa dramatización burlesca del mito del hijo de Febo, desprovisto desde luego de su trágica conclusión.

Aunque dicho mito, como todos saben, fue explotado con enorme frecuencia en la España del Siglo de Oro, por pintores, emblematistas, dramaturgos y poetas, optaron casi todos por interpretarlo de un modo trágico, o bien heroico... Pero uno de los *Emblemas morales* de Covarrubias, el n. 169, había brindado una estrecha analogía con el tipo de parodia barroca que hemos encontrado en *La villana de Getafe.* Su figura representa a un cochero algo ridículo, con dos caballos apuestos; estos tiran de un coche, en cuyo interior una dama y un galán están empeñados, según parece, en el tipo de flirteo amorosa que dice haber experimentado Inés (en su papel de don Juan) en el acto tercero del drama. Los versos que siguen, y el comentario en prosa, hablan enigmáticamente de los «grandes inconvenientes» que «trae consigo el ocupar en gouiernos gente moça»; sólo muy tarde nos explica Covarrubias que está aludiendo al mito: «es buen exemplo el de Phaeton disfraçado en un cochero», y que su mote deriva de las *Metamorphosis* de Ovidio. Su tratamiento de la leyenda resulta tam caprichoso que fácilmente podemos conjeturar que inspirase a Lope.

El perro del hortelano

Lope se refiere constantemente en sus obras al mito de Faetón, sin explorarlo nunca de un modo tan original y tan complejo como en *La villana de Getafe.* En *El perro del hortelano* tropezamos por ejemplo con una alusión muy típicamente «iconográfica», que en su leyenda se asocia con la de Ícaro:

> más pintaron a Faetonte
> y a Ícaro despeñados,
> uno en caballos dorados,
> precipitado en un monte,
> y otro con alas de cera,
> derretido en el crisol
> del sol...

Desde Ovidio y Dante, claro está, los nombres e historias de estos *frères du ciel* habían sido equiparados por generaciones de poetas, pintores y emblematistas; pero para el Siglo de Oro español el mito de Ícaro había resultado más atractivo todavía que el de su «gemelo». También lo fue para Lope; y si la estructura misma de *La villana de Getafe* fue determinada, como acabo de postular, por el uno, *El perro del hortelano* debe más todavía al otro. La historia de Ícaro figura, casi inevitablemente, en un emblema de Covarrubias, el n. 285. Sería absurdo suponer, desde luego, en vista de su popularidad, que el empleo de ella por Lope en *El perro del hortelano* hubiese sido sugerido, necesariamen-

te, por los *Emblemas morales.* Es al menos posible, sin embargo, como ya explicaré, que dicho tomo, y la literatura emblemática en general, hayan desempeñado, en su concepción y en su elaboración, un papel importantísimo. En casi veinte momentos de la comedia podemos detectar, en primer lugar, posibles recuerdos emblemáticos; y en casi todos los casos el emblema en cuestión figura en la colección de Covarrubias. Hablaré aquí de unos pocos solamente. En el acto primero, el gracioso, Tristán, aconseja al galán, Teodoro, que sirve como secretario a una Condesa napolitana, Diana, sobre la manera en que debe curarse de su amor hacia una de las damas de ésta, Marcela. Su parlamento entero deriva sin duda de los *Remedios de amor* de Ovidio, que constituye desde entonces una fuente principal de la comedia. Pero cierto trozo de él, e incluso el empleo por Lope del tratado ovidiano, puede haber tenido su origen en uno de los *Emblemas morales,* el n. 272, que trae por lema un verso de los *Remedios* mismos: *Pars minima est ipsa puella sui.* La figura es la de un ave más emplumada que un águila caudal; pero ésta, según explican los versos y el comentario, simboliza una mujer costosamente ataviada; una vez desnudada de sus «grandes chapines, altos copetes y grandes verdugados», se reduciría de una giganta a una enana. Alguno de los versos de Tristán que transparentan tal vez su influjo son los siguientes:

> No la imagines vestida
> con tan linda proporción
> de cintura, en el balcón
> de unos chapines subida.
> Toda es vana arquitectura;
> porque dijo un sabio un día
> que a los sastres se debía
> la mitad de la hermosura.

En el acto segundo Marcela compara a Teodoro, cuya inconstancia para con ella resulta de la de Diana para con él, con un arcaduz de noria, «que cuando baja, le llena / del agua de su favor, / y cuando sube, le mengua»; el emblema n. 255 de Covarrubias simboliza del mismo modo los vaivenes de la Fortuna.

Alusiones a la mutabilidad de ésta abundan de hecho en *El perro del hortelano:* su última escena contiene por ejemplo una referencia (parecida a la que encontramos en *El villano en su rincón* y que relacionamos con los *Emblemas morales*) a la posibilidad de detener su rueda con un clavo de oro.

Quien desempeña de veras el papel de la Fortuna, ya que sus vacilaciones determinan casi todo el curso de la acción, es sin embargo la Condesa Diana. Su ira al principio se compara a una alteración del mar, y se equipara, como su homonimo mítico (a quien se parece también de otras maneras) a la Luna. Es significativo quizás que el Mar, la Luna y la Fortuna habían figurado juntos, como tres símbolos de inconstancia, en el emblema n. 134 de Covarrubias.

Pero Diana se asocia en toda la obra de Lope no sólo con la Luna, y con otros fenómenos celestes, sino con el Sol. Su secretario, por otra parte, se compara constantemente con el atrevido joven que subió volando demasiado cerca de él, y por lo tanto cayó. Aquel mito constituye en efecto el subtexto mítico de la comedia; una vez aclarada su importancia, hallamos reflejos de él en un sinfín de detalles, como las numerosas aluso-

nes a pájaros y a insectos alados, e incluso las múltiples referencias, tanto verbales como visuales, a subidas y bajadas.

La manera en que el mito se evoca convierte de hecho a la comedia entera en una especie de emblema, o mejor dicho en lo que hubiera podido ser un emblema, concebido en la forma específicamente dramática de una comedia de tres actos. Si los actores interpretan bien la intención de Lope, lo primero que ven sus espectedores es una *pictura* emblemática: un sombrero muy emplumado. No se trata, desde luego, ya que en el teatro estamos, de una *pictura* estática y bidimensional. El drama tiene su existencia en el en el espacio y el tiempo; lo representan unos actores en un tablado. El sombrero lo lleva un personaje, Teodoro, y el resto de su indumentaria proclama también que es caballero. Pero un lacayo mal vestido le habla de una desdicha, y huyen de ser descubiertos. La noble señora que los reemplaza en el tablado, empeñada en una explicación de la *pictura,* manda tras ellos a un criado; mientras bajaban una escalera, anuncia éste, el sombrero fue tirado a una lámpara. El resultado aparente, cuando lo ostenta, es que se ha matamorfoseado en un objeto asqueroso. Y Lope le hace exponer, en un comentario irónico, el mito al cual la *pictura* había aludido. El sombrero, dice, fue Ícaro; la lámpara, el sol que ocasionó su destrucción. Comentarios posteriores aclaran –y complican, también– este simbolismo. El sombrero (Ícaro) representa al que lo llevaba, que no es un caballero pero ambiciona serlo; la lámpara (el sol), la Condesa con quien aspirará a casarse. La moraleja implícita pero evidente es que semejante atrevimiento acarreará un desasatre.

Otras revelaciones desmienten, sin embargo, dicha interpretación, y permiten que el mito tenga en este caso (como en *La villana de Getafe*) un final feliz. Resulta que fue el sombrero del lacayo el que se tiró; el sombrero emplumado debe de haber quedado íntacto. Lo lleva sin duda Teodoro, cuando se viste otra vez al final de caballero. Gracias a las invenciones del lacayo, la sociedad napolitana se ha convencido ya de que es noble por nacimiento, y digno por tanto de llevarlo. Teodoro mismo en cambio, al confesar el engaño ante Diana (que decide ayudarle a mantenerlo) demuestra que posee «nobleza natural». El mensaje de la *pictura* emblemática del sombrero emplumado puede ser, pues –como en el caso del ave emplumada de covarrubias– que las apariencias engañan, pero que encierran también a veces una verdad oculta.

Es imposible comprobar, repito, la influencia sobre Lope de los *Emblemas morales* de Covarrubias. Pero es probable, coma creo haber demostrado, que utilizara las colecciones de emblemas que conocía, y sobre todo, en los años inmediatamente posteriores a su publicación, la de Sebastián de Covarrubias, como un prontuario repleto de argumentos y temas, de anécdotas y de imágenes, y aun de interpretaciones originales de mitos familiares. Es posible sustentar incluso que su misma técnica dramática está en deuda con la literatura de emblemas.

Juego o recreación léxico-semántica en la prosa sanjuanista

Rosario Domínguez López

La obra de san Juan de la Cruz sorprende no sólo por su profundidad y complejidad temática, sino también, y de una forma especial, por la riqueza o fuerza expresiva de sus escritos, de sus declaraciones, en definitiva, de sus palabras. Desde la primera lectura, la más superficial, nos admira el dominio lingüístico del escritor, pero únicamente si ahondamos en la maraña significativa que se teje ante nuestros ojos, seremos capaces de descubrir la dimensión del juego léxico o semántico creado y, así, comprender el verdadero sentido de la escritura sanjuanista. El objetivo de este trabajo es precisamente el estudio de una serie de términos verbales que extrañan al lector, bien porque son formaciones neológicas de las que no se tiene conocimiento y que, como tales, no aparecen en los diccionarios[1], o bien porque son auténticos cultismos de escaso uso en español, muchos de ellos tampoco recogidos.

Un recurso frecuente, y por todos conocidos, en los comentarios del santo es la introducción o alusión a citas bíblicas que le sirven para clarificar la oscura doctrina que va exponiendo. En los prólogos, él mismo destaca, de un modo reiterado y explícito, el papel primordial que la Sagrada Escritura desempeña como luz o guía espiritual que dirige su pluma[2]. Pues bien, es aquí, como es lógico donde encontramos el mayor número de cultismos porque nuestro místico traduce de la *Vulgata*. Así en *Noche* II, 17, 7: «También el profeta real de este camino del alma dice desta manera, hablando con Dios: «y tus

[1] – SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Barcelona: Alta Fulla, 1987). Citamos como Covarrubias.

– Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (Madrid: Gredos, 1984). En adelante *Aut.*

– J. COROMINAS y J. A. PASCUAL, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* (Madrid: Gredos, 1986). En adelante *DECH.*

– Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española,* vigésima ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1984). En adelante *DRAE.*

[2] *Vid. Subida,* prólogo, 2; *Cántico* B, prólogo, 4 y *Llama* B, prólogo, 1. Citamos normalmente por LUCINIO RUANO DE LA IGLESIA (ed.), San Juan de la Cruz, *Obras Completas* (Madrid: B.A.C., 1982).

ilustraciones lucierion y alumbraron a la redondez de la tierra; conmovióse y *contremió* la tierra». En la *Vulgata*[3] (Ps 76, 19): «commota est et *contremuit* terra». De ahí toma el santo la voz culta *contremir* que significa, como anota la edición de la EDE[4], 'estremecerse, temblar' y que procede del latín *contremiscere* –según Félix Gaffiot[5] 1 'commencer à trembler [choses et pers.]', '[fig] chanceler, vaciller'–.

De otro salmo procede también el cultismo *contribular.* Dice el místico en *Noche* I, 11, 2: «que no es para Dios poco agradable sacrificio ver andar el espíritu *contribulado* (Ps 50, 19) y solícito por su amor» (los subrayados son nuestros), al traducir del salmo 50, 19 de la *Vulgata:* «sacrificium Deo spiritus contribulatus cor contritum et humiliatum Deus non spernet».

Contribulado aparece en el *DRAE* como 'que padece tribulación', es decir, pena, congoja, aflicción o tormento, pero si nos remontamos al origen etimológico del término descubriremos que el valor que le confiere San Juan va más allá y que la definición de la Academia se nos queda estrecha. Se trata de un participio procedente del verbo latino *Contribulare* 'broyer, écraser', es decir, 'triturar, comprimir, aplastar, estrujar', a su vez derivado de *tribulare* 'oppresser, tourmenter'. Equivale pues a *atribulado*[6], pero destaca el sema de opresión que conlleva la palabra y así podríamos hablar de un espíritu[7] abrumado, oprimido, «aplastado o estrujado» por la sequedad y el tormento de la *noche.*

Despacer (o *depacer*) consiste igualmente en un caso de introducción de un cultismo a partir de la *Vulgata:* «vos enim depasti estis vineam» (en Isaías, 3, 14) y en Llama B, 3, 55: «vosotros *habéis despacido* mi viña»[8]. Nos interesa este vocablo en cuanto que en un principio el prefijo *de-* o *des-* (culto *dis-*) posee en nuestro idioma normalmente un valor negativo: 'lo contrario de'[9]. Sin embargo, no presenta aquí ese sentido sino que lo que hace es añadir al verbo un sema [+ intensificación] procedente de la situación que este morfema tenía en la lengua latina[10]. El verbo base, *pacer,* aunque en la obra del santo abulense presenta una significación figurada muy específica[11], procede del latín *Pasci* y significa 'paître, brouter, manger»', es decir, particularmente 'pastar, apacentar', pero también 'comer' en sentido general; por consiguiente habrá que interpretar *despacer* o

[3] *Biblia sacra. Iuxta vulgatam versionem* (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1983).

[4] José Vicente Rodríguez y Federico Ruiz Salvador (eds.), San Juan de la Cruz, *Obras Completas* (Madrid: EDE, 1988).

[5] Utilizamos para todos los términos latinos, Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français* (Paris: Hachette, 1934).

[6] Voz que encontramos en los manuscritos del Archivo General de Roma y en el de los padres carmelitas de Alba.

[7] Las palabras *contribular* y *atribular* aparecen en la obra de San Juan siempre formando sintagma con el sustantivo *espíritu: espíritu contribulado* o *atribulado.*

[8] En Llama A *depacido.*

[9] Para poder establecer los límites entre este prefijo e *in-*, que aporta el mismo valor semántico y que es, así mismo, muy productivo en el español, *vid.* Soledad Varela Ortega, «Lindes entre morfemas: el prefijo negativo in-», *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter,* t. I (Madrid: Cátedra, 1983), 637-648.

[10] Para los dos valores de este prefijo, *vid.* Manuel Alvar y Bernard Pottier, *Morfología histórica del español* (Madrid: Gredos, 1983), 350.

[11] *Vid.* a este respecto Domingo Ynduráin, «"Y pacera el Amado entre las flores": el verso», en María Jesús Mancho (ed.) *La espiritualidad española del siglo XVI: aspectos literarios y lingüísticos* (Salamanca: Universidad de Salamanca y UNED-Avila, 1990), 37-43.

depacer, en latín *Depasci,* dada la intensificación semántica a que está sometida la palabra por parte del prefijo, como pacer o comer con ansia, con una especial virulencia, esto es, devorar o, por extensión, destruir[12]: *vosotros habéis devorado o habéis destruido mi viña.*

Sin embargo, el hecho de que hayamos visto antes ejemplos en los que el santo se limita a recuperar la palabra latina no puede llevarnos a pensar que éste sea el procedimiento habitual empleado por él; al contrario, muchas veces lo que hará será traducir libremente el texto de la *Vulgata,* jugando o recreándose con los distintos planos significativos de las palabras. De forma clara es posible observar ésto en *Noche* II, 5, 5, donde escribe san Juan: «Podemos entender a este sentido aquella autoridad de David, que dice: Por la inquinidad corregiste el hombre e hiciste deshacer y *contabe[s]cer* su alma, como la araña se desentraña» (Ps. 38, 12). En la *Vulgata* no encontramos para nada el verbo latino *contabescere,* ni tampoco la alusión a la araña sino a *Tineam,* que equivale al español 'polilla'. Dice así: «pro iniquitate corripuisti virum et posuisti quasi *tineam* desiderabilia eius». Lo que hace el escritor es tomar la idea de la Biblia, pero cambia el elemento de comparación, *la polilla,* por otro que a él le parece más expresivo, *la araña,* y que, además, le resulta mucho más gráfico a la hora de exponer la sequedad y el vacio en que la noche deja al alma. *Polilla* es definida por *Aut.* en su primera acepción como 'gusanillo que se cría en la ropa, y la roe y destruye', mientras que la *araña* se caracteriza, según apunta el mismo diccionario, por 'fabricar telas y redes con que cazar moscas y mosquitos'. Pero, como señala Covarrubias, 'los hilos de que urde la tela son las bavillas que saca por la boca de su mesmo vientre', de ahí que la *araña se desentrañe*[13], o lo que es lo mismo, se arranca las entrañas, saca fuera lo que tiene en su interior. Pues bien, de igual forma que la araña parece que se deshace, que se destruye a sí misma, Dios hizo que el alma del hombre se deshiciera y contabesciera, con lo cual introduce nuestro místico un nuevo cultismo *contabescer* que él *sí* conocía con claridad y que Gaffiot traduce como 'se fondre entièrement' y en forma figurada 'se dessécher, se consumer, dépérir'. El alma también, aunque en sentido metafórico, se disuelve, se deshace, se consume por el sufrimiento de sentirse impura, porque como ya había explicado el santo un poco antes:

> esta pena en el alma a causa de su impureza es inmensa cuando de veras es embestida de esta divina luz, porque, embistiendo en el alma esta luz pura *a fin de expeler la impureza del alma,* siéntese el alma tan impura y miserable que le parece estar Dios contra ella, y que ella está hecha contraria a Dios.

Obsérvese que, igual que la araña, el alma tiene que sacar también algo fuera de sí, tiene que purgar todas aquellas impurezas que le impiden alcanzar a Dios.

Juego de palabras encontramos de la misma manera en otra voz culta que introduce Juan de la Cruz, ahora ya sin apoyatura en la Sagrada Escritura. Hablamos del término *deturbar,* existente en el latín pero no en la lengua española, como muestra la no inclu-

[12] Así, «Vosotros *habéis destruido* mi viña», en la edición príncipe (Alcalá, 1618).

[13] Hay que señalar respecto a este término, *desentrañar,* que el *DECH* no lo documenta hasta 1596 en la obra de fray Cristóbal de Fonseca y, sin embargo, aparece ya con anterioridad, como vemos, en san Juan de la Cruz.

sión en ninguno de nuestros diccionarios. La encontramos en dos de las obras en prosa del místico. En *Noche* I, 10, 5, dice que el espiritual «si de suyo quiere algo obrar con las potencias interiores, será *estorbar y perder* los bienes que Dios por medio de aquella paz y ocio del alma está asentando e imprimiendo en ella; bien así como si algún pintor estuviera pintando o alcoholando un rostro, que si el rostro se menease en querer hacer algo, no dejaría hacer nada al pintor, y *deturbaría* lo que estaba haciendo», y por otro lado en *Llama* B, 3, 41-42[14] señala:

> Estas unciones, pues, y matices son tan delicados y subidos del Espíritu Santo, que... con grandísima facilidad, no más que con el menor acto que el alma quiere entonces hacer de suyo de memoria, o entendimiento, o voluntad, o aplicar el sentido, o apetito, o noticia, o jugo, o gusto, *se deturban o impiden* en el alma... es entonces mayor el daño y de mayor dolor y mancilla que ver *deturbar y echar a perder* muchas almas de estas otras comunes que no están en puesto de tan subido esmalte y matiz; bien así como, si en un rostro de extrema y delicada pintura tocase una tosca mano con bajos y toscos colores, sería el daño mayor y más notable y de más lástima que si borrase muchos rostros de pintura común; porque aquella mano tan delicada que era del Espíritu Santo que aquella tosca mano *deturbó,* ¿quién la acertará a asentar?.

Marty Caballero, en su *Vocabulario de todas las voces que faltan a los diccionarios de la lengua castellana*[15], registra el adjetivo deturbadora que define como 'que perturba'. Si acudimos de nuevo al latín, comprobamos que el verbo *Deturbare* significa, entre otras cosas, 'deloger violemment', 'expulser', pero también, aunque de modo figurado y en concreto en la expresión *deturbare de sanitate ac mente,* 'faire perdre le sens et la raison'. El contenido semántico del vocablo latino se adapta entonces claramente a los contextos señalados, pues estamos en aquellos momentos en que el alma debe tomar una actitud pasiva, son etapas de quietud en que no debe hacer nada por propio intento, sino mantener todas sus potencias suspendidas, puesto que de lo contrario perturbará, echará fuera de sí, perderá los bienes o gracias divinas que le eran concedidas. Y no podemos olvidar, que precisamente *Aut.* define *perturbar* para su primera acepción como 'immutar y revolver el orden y concierto que tenían las cosas, *o la quietud y sossiego en que se hallaban*'[16]. Claro que, sin embargo, parece curioso que en las dos ocasiones san Juan haga una alusión comparativa con la imagen del pintor, lo que no resultará tan extraño si contemplamos que lo que existe aquí es un contagio semántico, una asociación de ideas con otro cultismo parónimo, *deturpar,* que ya sí encontramos en los diccionarios y que el *DRAE* define como 'afear, manchar, estropear, deformar'. El alma estropea, desfigura la labor que Dios estaba realizando en ella, de la misma manera que un rostro que se mueve o una mano tosca deformaría o mancharía la obra de un pintor.

Otras voces San Juan las crea por medio de procedimientos morfológicos y, por tanto, las podemos considerar como auténticos neologismos de nuestro escritor. Son también, en su mayor parte, términos cultos formados sobre una base latina. De ellos nos

[14] En *Llama* A con algunas diferencias textuales que no es necesario precisar, ya que no alteran para nada la interpretación semántica del término que estamos estudiando.

[15] Luis Marty Caballero, *Vocabulario de todas las voces que faltan a los diccionarios de la lengua castellana* (Madrid: Imprenta de don Anselmo Sta. Coloma, 1859).

[16] El subrayado es nuestro.

centraremos en dos que destacan por su complejidad léxico-semántica: *desancillar* y *endivinar.*

El primero lo encontramos en el *Dicho* 132: «*Desancillar* para buscar a Dios: la luz que aprovecha en lo exterior para no caer es al revés en las cosas de Dios, de manera que es mejor no ver, y tiene el alma más seguridad». Como bien señala José Vicente Rodríguez en la edición de la EDE[17] «esta lectura sigue siendo una de las cruces de los editores». Por eso se han propuesto diversas soluciones y el mencionado editor apunta que la lectura original pudiera ser *desencandilar* porque favorece, en primer lugar, el contexto en cuanto que se habla de la *luz* y, en segundo lugar y ante todo, la doctrina sanjuanista del *encandilamiento;* pero sugiere y da razones, así mismo, por las que podría leerse como *desatinar.* Parte, pues, de un error en la transcripción sin pensar en una posible creación léxica, es decir, en una palabra que tenga entidad lingüística propia. Por su parte, Lucinio Ruano de la Iglesia, aunque habla también de que pudiera tratarse de un mero yerro de copista, señala en su edición que dicho término es un «Latinismo: *de-ancillari* no andar ya en su servidumbre»[18], pero no desarrolla la idea y aventura otras posibles interpretaciones. En concreto, anota que San Cipriano lo utiliza en el sentido de *doma de pasiones, santificar el cuerpo* y que *ancillo,* en el castellano riojano-alavés, significa *zaguan, portal,* posibilidades, todas ellas, que ponen de relieve la confusión existente para la crítica en relación con este vocablo.

Consideramos que no se trata de un problema de transmisión textual sino de una forma nueva creada por el místico y coincidimos con Lucinio Ruano en que es necesario partir del latín, en concreto de los verbos *Ancillari* 'être esclave, servir' y muy especialmente de *Ancillare* que tiene un valor figurado y significa 'assujettir', es decir, 'sujetar a algo o a alguien'. Si tenemos en cuenta que el prefijo *des-* sí presenta aquí el valor negativo al que aludimos antes, *desancillar* habrá que interpretarlo como 'desesclavizar' 'quitar una sujeción que antes existía', 'liberar' en una palabra. Pero ¿qué relación tiene ésto con el sema de luz que es el que predomina en la cita?. Es aquí donde se establece la conexión semántica de *desancillar* con la familia *encandilar, encandilamiento* y *desencandilar.* Dice san Juan en *Noche* II, 16, 12 y obsérvese la similitud entre ambos contextos:

> ¡En cuánto peligro y temor vive el hombre, pues la misma lumbre de sus ojos natural con que se ha de guiar es la primera que le *encandila y engaña para ir a Dios,* y que, si ha de acertar a ver por dónde va, tenga necesidad de llevar cerrados los ojos y de ir a oscuras para ir seguro de los enemigos domésticos de su casa (Mt. 10, 36) que son sus sentidos y potencias.

Vemos, pues, que lo que encandila, ciega al alma, figuradamente, es todo aquello que le impide ir, llegar a Dios, esto es, alcanzar la unión y que, por tanto, sujeta al alma, la esclaviza. Sabemos que para san Juan lo que producen esos *encandilamientos*[19], esa esclavitud son todos los apetitos terrenales. En consecuencia sólo se comprende el neolo-

[17] *Op. cit.*, 101.

[18] *Op. cit.*, 53.

[19] *Vid.* mi artículo «La creación léxica en la prosa de san Juan de la Cruz: neologismos, sustantivos y variantes», *Revista Epos,* en prensa.

gismo *desancillar* con el significado de 'desencandilar' dentro del marco de la doctrina sanjuanista del encandilamiento, en el sentido metafórico de quitar encandilamientos, apetitos, pasiones, asimientos, etc. que aten a la tierra e impidan iniciar el vuelo y, de esa manera, liberar al alma, *desancillarla* para que sea capaz de encontrar a Dios. No estamos deacuerdo, por consiguiente, con José Vicente Rodríguez cuando considera que favorece la interpretación de *desancillar* como *desencandilar* el hecho de que se hable de la luz, ya que en el sentido literal de ausencia de luz que preside el contexto la voz que podría sustituirla sería, en todo caso, *encandilar* 'cegar, privar de luz', nunca *desencandilar* –no olvidemos que escribe san Juan: «en las cosas de Dios... es mejor no ver, y tiene el alma más seguridad»–.

La otra palabra a la que aludíamos, *endivinar* aparece en *Llama* A, 2, 20: «¡Oh, pues, toque delicado, y tan delicado que no sintiéndose en el toque bulto alguno, tocas tanto más al alma, y tanto más adentro tocándola *la endivinas*,...»[20].

Claramente se alude en el contexto a la *divinización* propia de la fase final del proceso místico: el alma entra en contacto con Dios y ese toque delicado y sutil, la hace divina, o lo que es lo mismo, la funde, la transforma en Dios. Para Aut. *divinizar* consiste en «comunicar la divinidad, hacer Divino, elevar una criatura a la soberanía de Divina» y matiza que «en la verdadera Religión Cathólica y Fe Christiana sólo se puede concebir su significación en sentido figurado, por la participación con que la única y suprema Divinidad se comunica a las criaturas». Sin embargo hay que indicar que san Juan no podía emplear *divinizar* en sus escritos porque se trata de un vocablo de aparición bastante tardía. Señala Jesús Pena que los verbos derivados en *-izar* son verbos factitivos que se construyen sobre una base adjetiva[21] y que «la categoría en -iz-a- presenta un desarrollo extraño, difícil de describir. Su productividad es reciente y cada vez adquiere mayor intensidad. En general, puede afirmarse que muy pocas creaciones en -iz-a- aparecen documentadas en época anterior al siglo XX»[22]. En el *DECH* el término aparece registrado pero sin fechar y Martín Alonso[23] no lo documenta hasta fines del siglo XVII, concretamente en 1693 en la obra de Bernardo Sartolo. El místico en su tiempo, por tanto, no podía conocer la voz pero sintió la necesidad de expresar esa idea y, como el corpus léxico existente le resultaba estrecho, recurre a la creación de un nuevo vocablo por medio de los procedimientos derivativos que le ofrece la lengua[24].

La lista de términos podría multiplicarse aún mucho más, pero no es éste el momento[25]. El propósito de este estudio no era otro que hacer una cala en la riqueza lingüística

20 Así en la edición de la EDE, en la BAC aparece en la variante *indivinar*.

21 Jesús Pena, *La derivación en español. Verbos derivados y sustantivos verbales* (Universidad de Santiago de Compostela, 1980), 76 y 77.

22 *Ibid.* 59.

23 Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma* (Madrid: Aguilar, 1982).

24 Señala Manuel Alvar y Bernard Pottier en *op. cit.*, 351 que «In- > en- se emplea par formar verbos parasintéticos sobre bases sustantivas o adjetivas». Sobre cuestiones morfológicas puede consultarse también Ignacio Bosque «La morfología», *Introducción a la Lingüística* (Alhambra-Universidad, 1982), 115-153 (*vid.* especialmente 130-142).

25 Hemos de señalar, claro está, que hemos tenido que hacer aquí una selección del material recopilado por razones de espacio y que nos hemos centrado únicamente en el análisis de aquellas palabras que nos parecieron, en principio, más relevantes.

de nuestro santo, en su capacidad para penetrar dentro de cada palabra en todos sus aspectos, etimológicos, semánticos y formales. Capacidad que nunca deja de admirarnos porque parece no tener límite y a la que hay que añadir su maestría creativa y artística, su labor de auténtico orfebre o artesano del lenguaje que crea y se recrea con la lengua en toda su potencialidad expresiva. Los ejemplos aducidos, aunque brevemente estudiados, han pretendido ser una pequeña muestra de todo ello[26].

[26] Este estudio se enmarca dentro de un proyecto de investigación patrocinado por la D.G.I.C.Y.T. sobre *El léxico técnico de la espiritualidad en el Siglo de Oro*, dirigido por la profesora Dña. Mª Jesús Mancho Duque.

La prosa retórica de Fray Luis de Granada

Juan Eguiluz Pacheco

En el año 1576 publica Fray Luis de Granada en Lisboa su obra: *Ecclesiasticae Rhetoricae, sive de ratione concionandi libri sex*[1]. El objetivo del dominicano es claro; aportar los medios necesarios para que el predicador pueda afrontar con éxito el «ministerio de la divina palabra», crear un adecuado aparato de catequesis, de persuasión.

Antes de abordar el estudio de la obra, habría que precisar el ámbito en el que surge, y analizar los diferentes aspectos que condicionan su elaboración.

Un factor de indudable importancia lo constituye el Concilio de Trento, sobre cuyos cánones se inspira el movimiento de reforma católica: La Contrarreforma. El concilio es consciente de la necesidad de una profunda reforma de los canales de difusión, expresa la conveniencia del acercamiento de la palabra divina al pueblo; y, al mismo tiempo, busca una mayor formación del predicador –una gran parte del clero no conocía las Escrituras–[2]. Ante esta situación, los cánones tridentinos proponen nuevas fórmulas para la mejora de la oratoria sagrada, con una atención especial a la predicación[3]. En esta línea de reforma, se produce una reorientación de los sermones, siguiendo el esquema de los sermones humanistas, más orientados hacia la función apelativa y la actuación sobre el oyente[4].

Al hilo de esto, el dominicano propone como solución de la crisis de la predicación un aparato de catequesis sustentado en la retórica clásica, en el «ars bene dicendi», cuyo fín es «persuadir efectivamente con la energía del decir»[5]. El predicador necesita conven-

[1] Las referencias a esta obra se harán por la siguiente edición: Granada, Fray Luis, *Los seis libros de la retórica Eclesiástica,* Biblioteca de autores españoles (B.A.E.), tomo XI, volumen III (Madrid: Atlas, 1945), 488-642.

[2] *Vid.* Félix G. Olmedo, *Instrucciones de Predicadores,* de Francisco Terrones de Caño, Clásicos Castellanos, n. 126 (Madrid: Espasa-Calpe, 1946), LIV.

[3] En palabras de Antonio Mart, la crisis de la predicación «hizo florecer una pléyade de escritores de retórica sacra después de Trento». *Vid.* Antonio Mart, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro,* Biblioteca Románica Hispánica (BHR) (Madrid: Gredos, 1972), 140.

[4] Félix G. Olmedo, *op. cit.,* LIV.

[5] *Retórica Eclesiástica,* 506.

cer y, para ello, debe dominar los recursos que mueven los afectos, esto es, la elocución. A este adorno del decir le acompaña una puesta en escena, recogida por los clásicos en la quinta y última de sus partes: la pronunciación. El dominico estructura toda su obra en función de estas dos partes.

Junto a todo esto está su propia condición de predicador. Luis de Granada aporta su experiencia como modelo de imitación[6].

> Así yo no me contentaré con proponer las observaciones y preceptos que acerca de esto han dado los varones elocuentísimos que mencioné arriba, sino que juntaré también los que puede conseguir con el largo uso de predicar y procuraré ilustrarlos y declararlos con varios ejemplos[7].

Esto supone un método de trabajo que, presumublemente, es el propio. Granada aporta la infraestructura necesária para la elaboración del trabajo y para el ejercicio de predicar. El primer e imprescindibe elemento es un cuadernilo, donde el predicador, mediante título, recoge las cosas que suelen ser asunto de sermones y anota las cosas de interés. Es fundamental tomar nota, no permitir que caiga en el olvido. Con este «notar» llega un día en que «se levanta con estos acrecentamientos un montón considerable de noticias exquisitas»[8]. Noticias que son modelos que, posteriormente, el predicador puede utilizar en la creación de un sermón propio o para la elaboración de su escritura. Sobre los libros debe aplicar el orador sagrado: «estudio, meditación, continua lección, mucho ejercicio e imitación»[9].

En esas anotaciones el predicador va recogiendo aquellos temas, modelos, estructuras que llaman su atención y que pueden servirles de ayuda. Aspectos que originan la «imitación» y a la idea imitativa se adscribe Granada:

> porque el arte, con la costumbre de mucho tiempo vuelta de algún modo en naturaleza, y el entendimiento impuesto ya de antemano en los preceptos del arte, no tanto por ella, como por sí mismo provee lo que debe decirse sin consultar el arte[10].

Hay otro aspecto importante en la elaboración de su «Retórica»: los modelos que utiliza en su concepción retórica. Por un lado, los gentiles; por otro, los autores cristianos.

Su esquema retórico se sustenta en la autoridad de diversos clásicos: Cicerón, Cornificio, Séneca, Quintiliano y Aristóteles. Es necesario destacar la aportación de Quintiliano, que facilita la conciliación entre lo gentil y lo cristiano, ya que concibe al «perfectus orator» como un hombre moralmente bueno[11]; y, sobre todo, analiza de forma sistemática la elocución y pronunciación. En esta misma línea se debe considerar el libro segundo de

[6] En palabras de José Antonio Maravall: «la experiencia personal se convierte en la suprema autoridad o, por lo menos, en la más eficaz y máximamente convincente que ese yo individualista puede reconocer», José A. Maravall, «La época del Renacimiento», en Pedro Laín Entralgo, *Historia Universal de la medicina*, vol. IV (Barcelona: Salvat, 1974), 12-13.

[7] *Retórica Eclesiástica*, 164.

[8] *Ibídem*, 513.

[9] *Ibídem*, 636-637.

[10] *Ibídem*.

[11] *Ibídem*, 495.

la retórica de Aristóteles, extenso tratado de los afectos[12]. Esta presencia de los clásicos puede provocar críticas de las que Granada es consciente:

> Querría yo, que no sólo los ejemplos mas también los preceptos mismos, perteneciesen únicamente a la facultad de predicar, y que nada hubiese en esta obra, que tuviese resabios de las letras de los gentiles[13].

El dominico supera la posible acusación desde diferentes posiciones. Primeramente, recogiendo de la tradición la justificación del «ars praedicandi», que se sustentaba en la adopción de la elocuencia por parte de los Padres de la Iglesia[14]. Seguidamente, se acoge a la autoridad de San Jerónimo y San Agustín, autores que señalaron la elocuencia presente en la Biblia y en la escritura de los profetas.

La autoridad de San Agustín (especialmente, su obra «De Doctrina Cristiana») justifica no sólo el uso de la elocuencia, sino que es también la piedra angular sobre la que Fray Luis construye su aparato de catequesis: la utilización por parte de los predicadores del arte oratoria «que en gran manera sirve para persuadir». San Agustín añade al «delectare et docere» horaciano el «movere». El dominico recoge su pensamiento en la *Retórica Eclesiástica:*

> Conviene pues que el predicador elocuente, cuando persuade alguna cosa que debe hacerse, no enseñe sólo para instruir, no deleite sólo para entretener, sino que convenza y doble para triunfar[15].

Para lograr la persuasión, hay que desestimar aquellas palabras que el receptor no entienda y buscar la perfecta adecuación del mensaje con el oyente, porque, siguiendo a San Agustín, no importan las palabras, sino las verdades que transmitimos a través de ellas. No hay que inundar al pueblo con «cuestiones recónditas y difíciles, sacadas de los arcanos de la filosofía y teología», asuntos que «nunca absolutamente han de predicarse al pueblo»[16].

El género de decir que más conviene al predicador (conforme al dictamen de San Agustín en el libro IV de la Doctrina Cristiana) es el «genus grave», puesto que es el que mejor se acomoda al fin del predicador: mover, empujar al oyente. Y el género de sermón más adecuado es el deliberativo porque con él «persuadimos, disuadimos, exhortamos, retraemos, pedimos, aconsejamos, etc.»[17]. El predicador debe ante todo: «imprimir en los ánimos de los oyentes aquel afecto que anticipadamente manifiesta él mismo con la voz, con el semblante, con el gesto, con la acrimonía y valentía en el decir»[18]. La preocupación por la elocución y pronunciación del dominico se debe a que sobre ambas se sustenta el «movere» agustiniano, y en este «movere» se fundamenta la persuación de las verdades cristianas, en definitiva, el fin al que va orientada la *Retórica Eclesiástica* como instrumento al servicio del orador sagrado.

12 *Ibídem*, 548.
13 *Ibídem*, 491.
14 *Ibídem*, 495.
15 *Ibídem*, 559.
16 *Ibídem*, 471.
17 *Ibídem*, 553.
18 *Ibídem*, 503.

Conviene analizar ahora las aportaciones de todo este aparato de catequesis en Luis de Granada. Todas estas consideraciones pueden suponer una valiosa aportación para el estudio de la construcción del discurso literario del dominico. En esta línea de opinión se expresaba Azorín cuando, refiriéndose a la *Retórica Eclesiástica,* afirmaba:

> Esa es la verdadera elocuencia. No se puede expresar mejor su concepto. Claridad y que nada falte ni sobre. Ese es también el concepto de estudio literario. Sencillez que revela una íntima y profunda complicación[19].

A partir de este juicio previo y con lo ya expuesto se hará una serie de consideraciones, tomando como punto de referencia dos de las principales obras granadinas: la *Guía de Pecadores* y la *Introducción del Símbolo de la Fe.*

En el prólogo «al lector» de la *Guía de Pecadores*[20] Luis de Granada plantea sus objetivos: hacer al hombre bueno y virtuoso, que es el fin que la doctrina cristiana pretende. Esto ocasiona una serie de necesidades; pero la principal es, «ganarle la voluntad y persuadirle»[21]. Granada prosigue su exposición sobre esta necesidad de persuasión: «los artículos de la fe nos persuaden a bien vivir, alegándonos y poniéndonos delante el juicio de Dios, el paraíso, el infierno, los beneficios divinos y otras cosas que a esto nos pueden mover»[22].

La idea subyacente parece ser la misma que años más tarde determinará la elaboración de su *Retórica.* Para ese «poner delante» son imprescindibles pautas retóricas como la evidencia y la descripción de personas y de cosas. Las posibles relaciones existentes entre ambas obras se amplía cuando el dominico define su *Guía* como un manual práctico sustituto del predicador. Esta obra es un insistente representar a los ojos del lector, recurriendo a los afectos, siguiendo una ordenación propia de las causas retóricas; aplicando en definitiva, los elementos de persuasión expuestos en su *Retórica.*

En la reelaboración de la *Guía* en 1567, a pesar de los cambios introducidos, mantiene las mismas intenciones: enseñar e inducir al hombre a ser virtuoso e instruir al orador sagrado: «señaladamente aprovechará esta doctrina a los que tienen por oficio en la Iglesia enseñar al pueblo y persuadir la virtud»[23]. Persuasión que se sustenta en la consideración de los diversos estados del oyente: «acomodarme a toda suerte de personas espirituales y no espirituales»; y poner ante los ojos del oyente.

El género de sermón también se debe acomodar a esa persuasión. En consecuencia, opta por el género deliberativo que como ya vimos es el que más conviene a la persuasión. Además cuando Granada en su *Retórica* ejemplifica el género suasorio recurre a su primer libro de la *Guía:*

> Y para mayor enseñar propondremos algunos ejemplos de nuestros escritos. Al fin del libro que escribimos, De la Oración y meditación, añadimos tres tratados en este género

[19] AZORÍN, «Granada y la Retórica», en *De Granada a Castelar,* Colección Austral n. 475 (Madrid: Espasa-Calpe, 1944), [3ª ed., 1958], 27.

[20] Se cita por la siguiente edición: M. MARTÍNEZ DE BURGOS, *Guía de Pecadores,* Clásicos Castellanos n. 97 (Madrid: Espasa-Calpe, 1966). Después de verse obligado a rehacer su obra (por la inclusión en el Index), este prólogo «al lector» es incorporado a su *Compendio de la doctrina cristiana.*

[21] *Ibídem,* 9.

[22] *Ibídem,* 10.

[23] Se cita por: obras completas, B.A.E., vol. I, *op. cit.,* 13.

> suasorio (...) en el otro volumen que intitulamos en español Guía de Pecadores, copiosamente tratamos en dos libros este mismo argumento[24].

José Mª Balcells opina que la versión definitiva de la *Guía* quintuplica las dimensiones de la inicial, gracias a una excelente «amplificación». Y, posteriormente, tras el análisis crítico, señala:

> Una lectura atenta de cualquier capítulo de la *Guía de Pecadores* confirma que su organización interna se atiene a las reglas distribucionales genéricas de los sermones, y conviene, simultáneamente y en concreto, a las de los «suasorios»[25].

Los temas que aborda en la *Guía:* la redención, el misterio de Cristo, precisan el género de decir que sirve para conmover los ánimos, es decir, el sublime o magnífico (genus grave) propuesto por San Agustín y asumido por el dominico. En su *Retórica* señalará diferentes temas apropiados a este género del decir, entre otros: la severidad del juicio final, las penas del infierno, pero, sobre todo, «el sumo beneficio de nuestra rendición, con que el soberano Criador de todo, para hacernos participantes de su divinidad y gloria, se dignó padecer por nosotros el atrocísimo suplicio de la cruz, y derramar su preciosa sangre»[26].

Presencia retórica que se evidencia también en su principal obra, la *Introducción del Símbolo de la Fe.* Esboza en el prólogo el dominico su línea de trabajo:

> una introducción algo copiosa, para que mejor se entendiesen y afectuosamente se sintiesen los principales misterios de nuestra fe, que son la obra de la creación del mundo y redempción del género humano[27].

Para inducir al amor utilizará los macanismos retóricos que permiten mover los afectos. Y, dados los temas que trata, empleará el género de decir sublime o magnífico.

El dominico insiste en su prólogo sobre el objetivo que pretende. Señalando una idea muy repetida a lo largo de este trabajo:

> «Yo me contento con sólo informar al entendimiento, declarando los artículos y misterios de nuestra fe (...) sino mucho más en mover la voluntad al amor y temor de Dios»[28].

El término «misterio» abre un campo novedoso en nuestro estudio, pues la obra granadina, en la tercera y cuarta parte, es una continua y hermosa alegoría. Si se acude a la *Retórica Eclesiástica* como conjunto teórico del discurso literario de Fray Luis, en ella se definen los cuatro géneros de narración que se recogen a menudo en los sermones. El tercero de ellos sirve para expresar mediante la alegoría los «místicos sentires de las santas escrituras»[29]. De estos sentidos místicos: «Unos pertenecen a reformar las costumbres, otros a explicar el misterio de Cristo: A aquellos llaman tropología, a estos alegoría»[30].

[24] *Retórica Eclesiástica,* 561.

[25] *Vid.* José Mª Balcells, *Guía de Pecadores,* Clásicos Universales Planeta, n. 119 (Barcelona: Planeta, 1986).

[26] *Retórica Eclesiástica,* 609.

[27] Se cita por: José Mª Balcells, *Introducción del Símbolo de la Fe,* Colección Libros Clásicos, n. 158 (Barcelona: Bruguera, 1984), 13.

[28] *Ibídem,* 13.

[29] *Retórica Eclesiástica,* 555.

Explica Granada que la alegoría es superior a la tropología porque «muestra el beneficio de la divina gracia y enciende la voluntad; la tropología sólo enseña, mas la alegoría no sólo enseña, sino que también dobla y deleita»[31].

Es ilustrativo comparar el prólogo del *Simbolo* con estas palabras de la *Retórica:*

> Aquel género de alegoría es más excelente que principalmente declara el soberano beneficio de nuestra redención, el mérito de la pasión del Señor, y la admirable fuerza y eficacia de la divina gracia que por él se nos concede[32].

Ante el tema, sigue la preceptiva establecida en su *Retórica,* y adopta la alegoría.

La primera parte del Símbolo transmite la idea del mundo creado como espejo de lo sobrenatural, pretende probar la existencia de Dios con el testimonio de las criaturas: «Trataremos primero del mundo y de las principales partes dél, que son los cielos y elementos; y después descenderemos a tratar en particular de todos los cuerpos que tienen vida[33]».

El fin es que «conosciendo en las obras criadas (...) se mueva nuestro espíritu al amor de tan grande bondad». Precisamente en su *Retórica* ha planteado que frente al orador, el predicador añade el conocimiento o descenso a «cosas particulares»[34].

Dice el profesor Emilio Orozco: «La observación directa, concreta y detallada de la naturaleza alcanza con Fray Luis de Granada un punto extremo (...)»[35]. Y subraya el tono descriptivo, minucioso, detallado; nos habla de su experiencia personal, de su poner ante los ojos; y, finalmente, lo ilustra con ejemplos que se han convertido en lugares comunes de la prosa granadina.

Se ha señalado en esta exposición la importancia de formas retóricas como la evidencia, la descripción de las personas y cosas en la *Retórica Eclesiástica.* En ésta expresa:

> porque habiéndose inventado la amplificación para conmover los afectos, nada los conmueve más que el pintar una cosa con palabras, de manera que no tanto parezca que se dice, cuanto que se hace y se pone delante de los ojos; siendo notorio que se mueven muchísimo todos los afectos, poniendo a la vista la grandeza de la cosa. Lo cual ciertamente se logra con las descripciones, ya de cosas, ya de personas[36].

Esta descripción minuciosa, consistente en poner delante de los ojos, que se cumple en la *Introducción* y admira a los lectores de la prosa granadina, se fundamenta en un artificio que, como se ha podido ver, recoge y define en la *Retórica.* La descripción, insiste Fray Luis, es:

30 *Ibídem,* 555.

31 *Ibídem,* 555.

32 *Ibídem,* 555.

33 «Introducción», *op. cit.,* 58. *Vid.,* Mª BERNARDA BRENTANO. Nature in the works of Fray Luis de Granada (Washintong: Catholic University of América, 1936).

34 *Retórica Eclesiástica,* 522.

35 EMILIO DÍAZ OROZCO, «Fray Luis de Granada y la visión realista y próxima de la naturaleza», en *Manierismo y Barroco* (Madrid: Cátedra, 1975), 97-101.

36 *Retórica Eclesiástica,* 538.

> Exponer lo que sucede o ha sucedido, no sumaría ni lijeramente, sino por extenso y con todos sus colores, de modo que poniéndolo delante de los ojos del que lo oye o lo lee, como que le saca fuera de sí y le lleva al teatro[37].

Es muy importante aquí la experiencia personal, recordemos aquel ir «notando» las cosas de interés para poder recogerlas luego en los sermones o en los escritos. Desde estas consideraciones se podría explicar la noción de realismo en Fray Luis.

Balcells, en su edición de la primera parte de la *Introducción,* también recoge las enumeraciones y simetrías varias, presentes en la obra, y añade: «Resulta coherente esa práctica estilística en quien en su *Retórica Eclesiástica* había concedido no pequeño espacio a la composición prosística»[38].

La *Retórica* determina la elaboración de la prosa granadina. Así, cuando en la segunda parte de la introducción, Fray Luis refiere el martirio de algunos mártires, construye su discurso en el género demostrativo, porque es: «El que usamos en alabanza o vituperio de alguna persona determinada»[39].

Las conclusiones son obvias. Por un lado, la retórica aporta un interesante campo de estudio de la obra del dominico. Por otro, su *Retórica Eclesiástica* constituye un elemento de primera mano para el análisis de su prosa, y aporta gran parte de los acontecimientos e ideas que emplea Luis de Granada en la construcción de sus obras.

Se podría continuar analizando la elaboración de la biografía de Juan de Avila desde las condiciones del «perfecto predicador» descritas en la *Retórica,* pero el tiempo se agota, y habrá que esperar una próxima ocasión.

37 *Ibídem,* 538.
38 *Op. cit.,* XXXIV.
39 *Retórica Eclesiástica,* 562.

El problema social en dos obras dramáticas de Calderón

Ignacio Elizalde
Universidad de Deusto

Calderón supo captar en su obra dramática diversos problemas humanos. Y lo hizo con tal vigor y acierto que aun hoy día un público heterogéneo sabe seguir con atención un drama de Calderón.

Aparte de los problemas teológicos, en los cuales es ducho el dramaturgo, también encontramos en él asuntos más realistas, relacionados con la vida terrenal e intereses humanos. Naturalmente Calderón es hijo de su tiempo y no podemos exigirle una visión propia del siglo XX, a los problemas de su época. Por ejemplo, en la actualidad del dramaturgo sobre un problema concreto, como es el problema social.

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO y *NO HAY MÁS FORTUNA QUE DIOS*

Si los conflictos planteados entre los diversos «estratos» de la vida aparecen más de una vez en las comedias mitológicas de Calderón, este problema alcanza categoría fundamental en estas dos obras dramáticas. Por eso, nos interesa estudiarlo concretamente. Ambos giran en torno al tema de la incansable búsquedad de la felicidad por parte del hombre, según advierte Parker[1].

En estas dos obras vamos a ver los conflictos y tensiones entre los estados de la sociedad, que suele constituir el problema social, y sus causas tales como la inconformidad con el propio género de vida y la existencia de la pobreza y miseria. Principalmente en *El gran teatro del mundo.* No son obras sociológicas propiamente. El orden social que aparece procede de Santo Tomás, coincidente con el pensamiento teológico de los españoles de los siglos XVI y XVII.

En esta última obra, un Autor (Dios) asigna «papeles» para representar sobre la Tierra. Y se deben enfrentar con Dios, en el momento de rendirle cuentas después de la

[1] ALEXANDER A. PARKER. *Don Pedro Calderón de la Barca: «No hay más fortuna que Dios»* (Manchester: University Press, 1949), XVI.

muerte. Lo mismo sucede en el auto *No hay más fortuna que Dios.* Podemos decir que éste es una reelaboración doctrinal del primero. Los personajes son los de *El gran teatro del mundo,* pero elevados a categorías más abstractas y universales. Así el Pobre de *El gran teatro del mundo* se convierte en el otro, en la Pobreza; el Labrador en la Labranza. En vez del Rey y del Rico aparece el Poder. Se añaden la Milicia, el Demonio, el Bien y el Mal que tratan de conquistar la voluntad del hombre. Los diversos personajes se configuran con los atributos simbólicos de su papel o de su oficio. Son rebeldes a las divinas inspiraciones, pero finalmente reconocen el valor de Dios.

LOS ESTRATOS SOCIALES

El gran teatro del mundo se basa en la existencia de una sociedad dividida en clases, que corresponden al oficio y a la función que se cumple en la comunidad, así como la posesión o carencia de riquezas. Cuando son anunciadas las diversas tareas, se aprecia la distribución de la sociedad en clases: el rey, el capitán, el ministro, el religioso, el criminal, el noble, el vulgo, el labrador, la dama hermosa, el pobre, etc. Estos estados sociales, como hemos dicho, son incambiables, en una sociedad inamovible. Cuando el Labrador propone al Pobre que se dedique a trabajar, en vez de pedir limosna, el Pobre responde:

> En la comedia de hoy,
> yo el papel de Pobre hago;
> no hago de Labrador[2].

Esta inmovilidad podemos verla a través de toda la obra. Nos encontramos con personajes social y económicamente desiguales y con diversos estados sociales.

En *No hay más fortuna que Dios,* el autor confirma de forma explícita la inmovilidad social, cuando nos habla del «el estado en que Dios quiere que cada hombre nazca y viva». Esta actitud de Calderón responde al contexto de la época.

EL HOMBRE ANTE SU ESTADO SOCIAL

Calderón conoce perfectamente la naturaleza humana y sabe que los hombres suelen reaccionar ante su estado de vida o del ajeno con desagrado o conformidad. Este enfrentamiento entre las diversas maneras de vida le va a proporcionar uno de los mejores recursos de su obra. La reacción más enérgica, en *El gran teatro del mundo,* es la del Labrador. Él es, según Valbuena Prat, quien más vivamente se encara con sentido crítico contra las realidades de su época[3].

Su protesta, revestida siempre de un tono irónico, aparece ya en el momento mismo en que el autor le encarna su papel. No le gusta el oficio que se le ha asignado y, aunque

[2] *El gran teatro del mundo,* en O. C. III, *Autos sacramentales* (Madrid: Aguilar, 1952), 214. Es un claro antecedente de unos personajes en busca de un autor, de Pirandello. De esta edición serán las citas.

[3] *Historia del teatro español* (Barcelona: Noguer, 1956), 371-2.

no puede rebelarse y rechazarlo –no entraba en la mentalidad de entonces– lo repudia y se define como puede:

AUTOR Tú has de hacer de labrador.
LABRAD. ¿Es oficio o beneficio?
AUTOR Es un trabajoso oficio
LABRAD. Seré mal trabajador.
Por vuestra vida.....Señor,
que aunque soy hijo de Adán,
que no me deis este afán,
aunque me deis posesiones,
porque tengo presunciones
que he de ser grande holgazán
.....
yo haré, Señor, mi papel
despacio por no cansarme[4]

El Labrador juntamente con el pobre se queja de la injusticia social que supone para él el reparto de los papeles. Es el personaje más realista que encarna una sátira de costumbres de la época. Mezcla de socarronería, inconformismo y burla. Su postura ante el rey revela ya «la problemática social». Por otra parte, desempeña el papel del gracioso, pero distinto del lacayo «antihéroe». Fuera de Clarín, de *La vida es sueño,* es difícil encontrar un personaje tan simpático, en socarronería, tan intencionado en sus censuras, tan atrevido contra las intangibles instituciones.

Cuando cada personaje comenta su propio estado, el Labrador declara la dureza de su oficio: «¿Quién vio trabajo mayor / que el mío?»[5].

El Autor mismo (Dios) ha reconocido al comienzo de la obra la rudeza del trabajo agrícola: el Labrador ha de hacer la tierra «fértil a puro / afán». El Labrador ve que, si la tierra le fue dada por Dios, ciertamente con «buen arar y sembrar / y buen sudor», le ha pagado. Sobre él recaen los tributos de la Corona. Cuando viene el rey, la Hermosura quiere ponerse delante de él «para ver si mi hermosura / pudo rendirlo a mi amor». Pero el Labrador quiere ocultarse, temiendo que caigan sobre él nuevos impuestos:

Yo detrás; no se le antoje
viendo que soy labrador,
darme con un nuevo arbitrio,
pues no espero otro favor[6].

Ante la muerte del rey, su crítica se revela mordaz: «que con buen año y sin rey / lo pasaremos mejor»[7].

Al Labrador le molesta que el Pobre viva de limosnas, pudiendo trabajar. Es una crítica clara a la abundante mendicidad de entonces, mucha de la cual vivía de la sopa boba de los conventos. Cuando el Pobre le pide limosna, ya que Dios le ha dado la bendición de que «por un grano que sembráis / tanta multiplicación recibáis», el Labrador le responde duro:

Si me la dio
Dios, buen arar y sembrar

4 *El gran teatro del mundo,* 207-8.
5 *Op. cit.,* 210.
6 *Op. cit.,* 213.
7 *Op. cit.,* 215.

y buen sudor me costó.
Decid: ¿No tenéis vergüenza
que un hombrazo como vos
pida? ¡Servid, noramala!
No os andéis hecho un bribón.
Y si os falta qué comer
Tomad aqueste azadón
con que lo podéis azadón
con que lo podéis ganar[8].

Más difícil que la del Labrador es la situación del Pobre. Su protesta es también enérgica. Algunas críticas las exterioriza, pero a veces prefiere callar. Si pudiera, dice, se excusaría de hacer semejante papel. En se lenguaje se alberga la rebeldía contra su estado de miseria.

Si yo pudiera excusarme
cuando mi vida repara
deste papel, me excusara,
en el que has querido darme;
y ya que no declararme
puedo, aunque atrevido quiera,
lo tomo; más considera,
ya que he de hacer el mendigo,
no, Señor, lo que te digo,
lo que decirte quisiera.
¿por qué tengo de hacer yo
el pobre en esta comedia?
¿Para mí ha de ser tragedia
y para los otros no?
Cuando este papel me dio
tu mano, ¿no me dio en él
igual alma a la de aquel
que hace el rey? ¿Igual sentido?
¿Igual ser? Pues, ¿por qué ha sido
tan desigual mi papel?[9].

Llama «rigor cruel» al proceso de Dios. La respuesta de éste, como advierte Valbuena Prat, salva sólo la parte teológica del asunto, afirmando la igualdad espiritual y ontológica de los seres humanos. Pero no deja claramente establecida una verdad tan básica para el cristianismo como es la igualdad. El autor y con él Calderón remite la igualdad a la vida eterna.

Haz tú bien el tuyo, y piensa
que para la recompensa
yo te igualaré con él[10]

8 *Op. cit.*, 214.
9 *Op. cit.*, 208.
10 *Op. cit.*, 222.

Trata de dejar a salvo la paridad esencial que existe sobre la Tierra, en la representación, pero no la proclama abiertamente. No advierte el empeño del cristianismo por aminorar estas desigualdades. El pensamiento de santo Tomás deba pie a estos principios y harían falta más de dos siglos para conseguir estas ideas, y que la iglesia defendiera y exigiera una justicia social en esta vida.

En el auto, *sí* se fustiga a los poderosos, aunque *no* se defiende esta visión moderna del problema social. El Rico y el Rey lucen satisfechos de su estado, entregados a una vida fácil. El hombre Rico es el único personaje condenado al infierno y el Rey se salva únicamente porque ayudó a la Religión. La reacción de ambos ante sus papeles es totalmente opuesta a la del Pobre y el Labrador. El Rico dice:

> Pues pródigamente el Cielo
> hacienda y poder me dio,
> pródigamente gaste
> en lo que delicias son[11].

El Rey se sabe «absoluto dueño», «supremo señor», de cuanto existe. Al menos, pide ciencia para gobernar y esto le da un perfil de inquietud por su tarea real. Cuando el Pobre acude a pedirle socorro, el soberano le remite al limosnero mayor. El Mundo fustiga entonces al gobernante con una crítica calderoniana: «Con sus ministros el Rey / su conciencia aseguró». El rasgo que salva al Rey es el apoyo prestado a la Religión. Por eso Dios le dispensa el paso por el purgatorio.

La Mujer Hermosa tampoco merece elogios de Calderón. Es un personaje ocupado por gozar de sus bellezas: «ver y ser vista», disfrutar de sus encantos.

Igual caracterización marecen la Hermosura y el Poder, en *No hay más fortuna que Dios.* La crítica de su despreocupación y egoismo cobran más vigor en esta segunda obra.

La discreción simboliza simultáneamente a la Iglesia y al estado monacal. Se preocupa mucho por aplicarse cilicios y hacer ayunos. Pero en palabras del Pobre «si bien a Dios sirve / sirve con comodidad a Dios». Generalmente se desentiende de los problemas humanos y de la lucha de los hombres por ganar el pan cotidiano. En una sola ocasión atiende al dolor ajeno, cuando el Pobre le pide limosna. Es el único personaje que atiende a su ruego. Pero no busca esta necesidad, sino que la aguarda. En las palabras del Mendigo que le agradece el socorro, se advierte el papel de la Religión como alivio de los afligidos y hay una alusión a la Eucaristía como «pan de vida eterna».

En *No hay más fortuna que Dios,* los personajes aparecen en busca de su bienestar. Rechazan la Cruz, como fuente del sentido de la vida cristiana. La Pobreza necesita el pan de cada día antes que la norma moral divina, según nos advierte agudamente Calderón. El hombre, al comienzo de su vida, según lo revelan los personajes del auto, quiere más de lo que tiene. Pero al final de la existencia, ya no desea sino lo que obligadamente debe poseer.

IGUALDAD Y DESIGUALDADES

Como hemos dicho, la igualdad entre los seres humanos se remite en El gran teatro del mundo fundamentalmente al plano ultraterreno. Pero también se insinúa una igualdad

[11] *Op. cit.*, 212.

de méritos, entre quienes cumplan rectamente su deber, como expresan las palabras del Pobre, juntamente con la igualdad entre todos los hombres:

> Cuando este papel me dio
> tu mano, ¿no me dio en él
> igual alma a la de aquel
> que hace de rey? ¿Igual sentido?
> ¿Igual ser?

La muerte como igualatoria, tópico frecuente en todas las épocas literarias, aparece presente en las palabras iniciales del Autor, pero asoma con mayor claridad en las palabras de la Discreción: «que en una pobre mortaja / no hay distinción de personas».

Las desigualdades sociales están tratadas por el dramaturgo con especial atención. *El gran teatro del mundo* tiene tres momentos básicos, fundamentados en el contrate entre la igualdad y las desigualdades. Al principio, se plantea la verdad de la igualdad esencial del alma, de la igualdad basada en el recto obrar y de la igualdad después de la muerte. Después se enfrenta el espectador con la visión de agudas desigualdades. Finalmente, la obra llega a su término con la reaparición de la igualdad después de la muerte.

Las desigualdades presentadas son extremas. Una sociedad de agudos contrastes, como era entonces la sociedad y sigue siendo en todos los lugares. Un soberano omnipotente, que domina inmensos territorios y cuyos deseos son satisfechos al instante. Un rico, preocupado por gozar, envanecido por sus posesiones y holgazán. Una mujer que puede dedicar horas a su embellecimiento y a la búsqueda de admiradores. Los mismos religiosos son pintados en «un estado de comodidad». Frente a ellos el labrador que debe trabajar duramente la tierra, sujetos a los arbitrarios impuestos del rey, sin ningún cultivo de su escaso entendimiento. Un pobre, o mejor, un miserable que depende de las limosnas de los demás. En las palabras del pobre se refleja la injusta distribución de las riquezas:

> En fin, este mundo triste
> al que está vestido viste
> y al desnudo lo desnuda[12].

En estos compartimentos estancos de la sociedad los hombres se relacionan entre sí. Y en esta convivencia se aprecian las aristas conflictivas de superiores a inferiores. El Rey, aun después de muerto, no se despoja de su orgullo y maltrata al Pobre que la precede en el camino hacia el juicio de Dios:

> ¿Tan presto de la memoria,
> que fuiste vasallo mio
> mísero mendigo, borras?

La Hermosura, en igual circunstancia, menosprecia a la mujer del estado religioso. El mismo Mundo, encargado al comienzo de la distribución de atributos a los actuantes, lla-

[12] *Op. cit.*, 210.

ma «grosero» al Labrador, aunque al final se arrepiente de haberlo hecho. El hombre del campo revela el poco valor que su comunidad otorga al trabajo manual. La solicitud de la lismona que hace el Pobre a los distintos personajes da pie para que el poderoso muestre desprecio a los humildes. Sobre todo el Rico, que le dice: «Pobre importuno, idos luego». En esta panorámica de desigualdades deja Calderón en sitio preferente al Pobre y a la Discreción. En el miserable hace ver Calderón al hombre sufrido y paciente que parece ser, para él, el ideal del buen cristiano, dado el premio que recibe. A la Discreción se le hace una crítica muy leve. Al Labrador se le retrata rezongón y ambicioso.

Un cuadro semejante de desigualdades sociales y de sus valoraciones, existe en *No hay más fortuna que Dios.*

Conclusión

La presencia de lo social en estas obras debe completarse dentro de una tendencia filosófica moral. Calderón se propone un fin didáctico y no solamente un fin artístico. Como parte de esta enseñanza, se incluye representar la *realidad* social. Así advertimos las miserias de este mundo y subrayamos el valor de la recta conducta. Intenta que el hombre busque el cumplimiento de los preceptos cristianos, es decir, la salvación de su alma. Para él la tierra es lugar de tránsito, de donde irá a Dios. Los personajes que merecen elogios son el Pobre y la Discreción, ya que en ellos apreciamos el despego por las cosas terrenas. Cuando llega la hora de la muerte, el Pobre expresa que «siempre ha deseado salir» de la tierra. La Discreción, por su parte, ha abandonado el mundo en vida.

Calderón no intenta cambiar el orden establecido, con una utopía a lo Tomás Moro. Acepta el orden imperante, como querido por Dios a través de la categoría filosófica de la Justicia Distributiva. El Autor dice:

> Así mi ciencia previene
> que represente al que viva.
> Justicia distributiva[13]
> soy y sé lo que conviene[14].

Este retrato de la sociedad lleva en sí unos acusados contrastes que fueron muy útiles para el autor: situación económica, propósitos, actitudes de cara al propio estado, pensa-

[13] La Justicia distributiva la encarna Calderón en el personaje que hace caer sobre los mortales los dones y los oficios de la vida, en el auto *No hay más fortuna que Dios*.

> Te represento en escena
> un árbol en que se aúnan
> laureles, espadas, joyas,
> espadas, espejos, plumas.
> Verás la distributiva
> justicia cómo madruga
> a sacudir las ramas
> haciendo que cada una
> dé su fruto a quien le toca.

[14] *Op. cit.*, 208.

mientos, etc. Estas disparidades favorecen el juego escénico de los contrastes, propio de la técnica barroca, y movían la sensibilidad del espectador de aquella época.

Podemos, pues, decir que el valor escénico y doctrinal del «problema social» es básico. El retrato de las realidades sociales se vincula a una concepción peculiar del mundo. La desigualdad social es parte de un orden establecido, e importa muy poco, ya que es una situación pasajera. Lo que vale es obrar bien y salvarse. Las únicas soluciones apuntadas para los males sociales se refieren al Mendigo. El Labrador le aconseja trabajar y la Discreción le da limosna. Dios aprueba la admonición del Labrador.

Calderón sabe lo duro que la vida resulta para muchos seres humanos. Reprocha el mal uso de los bienes temporales. Aconseja el auxilio de los poderosos a los desheredados. Recomienda la limosna y el trabajo. Su aprecio al Pobre y su crítica de los poderosos denotan una minusvaloración de lo temporal y una sobrevaloración de lo eterno.

Es evidente que la interpreteción calderoniana del mundo, de lo temporal y de la misión del hombre sobre la tierra no está a tono con la evolución de las ideas cristianas, sobre todo, después del Vaticano II, en que «se impulsa a todos los hombres a amar... el mundo». Pero él no era un innovador teológico o filosófico, ni un renovador social. Lo teatral, asoció las diferencias sociales a la técnica general del contraste, tan acusada en todas sus obras. Estuvo atento a los hechos y problemas de su siglo y así nos dejó en estas dos importantes obras un antecedente de «literatura social».

Tras las huellas de las soledades: el «Panteón», de F. M. de Melo

Joan Estruch Tobella

Una buena parte de la obra del portugués Francisco Manuel de Melo (1608-1666), a quien Manéndez Pelayo consideraba «el hombre de más ingenio que produjo la península en el siglo XVII, a excepción de Quevedo»[1], no está todavía bien estudiada. Éste injustificado olvido afecta especialmente a su poesía castellana, que sólo ha sido objeto de breves comentarios generales. Cuando se habla de los poetas deslumbrados por el cegador brillo de las *Soledades* de Góngora, pocos estudiosos prestan atención a uno de los poemas culteranos más extenso y ambicioso, el *Panteón a la inmortalidad del nombre Itade.*

El poema fue escrito en 1649, con ocasión de la muerte de Doña María de Attayde, dama muy apreciada en la corte portuguesa, tal como demuestra la antología de poemas fúnebres en su honor[2], en la que participaron los escritores más destacados del momento, entre ellos Melo. Su participación en este homenaje colectivo fue, segurmente, lo que le estimuló para ponerse a escribir un poema extenso dedicado al mismo tema. En sus *Cartas familiares* nos va dando cuenta del proceso de elaboración del poema. Todas las referencias van encaminadas a destacar su gran complejidad: «...as soledades donde tão fiz livro em muitas horas para se ler em ũa hora»[3].

Inicialmente Melo lo tenía en gran estima: «Cuido que fiz algũa cousa»[4], dirá con orgullo a poco de terminarlo. También entre los círculos literarios portugueses debió de ser muy apreciado, pues Fray André de Cristo, compañero suyo en la Academia de los Generosos, tuvo intención de realizar un comentario del *Panteón*[5], honor reservado a los grandes poetas, como Camões o Góngora. Sin embargo, en *Hospital das letras* esta valora-

[1] *Historia de las ideas estéticas en España,* II (Santander, 1940), 273.

[2] *Memorias fúnebres sentidas pellos engenhos portugueses na morte da Senhora Dona María de Attayde* (Lisboa, 1650).

[3] *Cartas familiares,* ed. *M. C. Morais Sarmento* (Lisboa: Imprenta Nacional, 1981), 285, 296 y 545 respectivamente.

[4] *Ibídem,* 336.

[5] Prólogo al *Tercer coro de las musas del Melodino,* en *Obras métricas* (Lyon, 1665).

ción ha variado sustancialmente. Ante las críticas de Quevedo y de Lipsio, el Autor no hace más que darles la razón en tono humilde, reconociendo que se había engañado al considerarlo como su mejor poema[6].

El *Panteón* es muy extenso, de unos 2.500 versos, divididos en dos «soledades», evidente homenaje al célebre poema gongorino. La primera parte se subdivide en dos bloques: en el primero se narra el naufragio, a la orilla de Lisboa, de un joven pescador, acogido por un anciano y una joven; el segundo está formado por el largo parlamento del anciano, que explica el naúfrago dónde se encuentra, la historia de Itade y cómo ésta fue arrebatada a los cielos por los dioses. La segunda «soledad» describe pormenorizadamente el cortejo fúnebre marítimo, formado por las musas, las tres gracias y otras figuras alegóricas, que al final entonan cantos como el túmulo de Itade.

En el poema se funden varios tópicos barrocos: el piscatorio, el pastoril, el mitológico. Lo más original es la transformación de una elegía en poema culto. La realidad (María de Attayde) queda idealizada, mitificada: la dama de la corte se convierte en la ninfa Itade, capaz de suscitar la envidia de las diosas. Como en las *Soledades* de Góngora, la falta de grandeza épica del tema y del héroe no son obstáculo, sino elemento necesario del proceso de estilización absoluta de una temática cotidiana.

Sus antecedentes hay que buscarlos, evidentemente, en el gran poema gongorino, que ejerce su influencia tanto directa como indirectamente. Queremos decir que con anterioridad, hacia 1627, Melo le había rendido homenaje en su *Silva fúnebre de M. Manuel de Meneses,* hasta hace poco inédita[7]. En este poema inacabado aparece ya la transformación mítica de un personaje fallecido. La primera parte de la *Silva* guarda también una notable correspondencia con la del *Panteón.* La localización es la misma, la desembocadura del Tajo. También coincide la primera escena de ambos, en que una tempestad nocturna sorprende a un pescador, que, después de ser milagrosamente salvado, encuentra a un personaje que le refiere, entre otras cosas, la mítica fundación de Lisboa y las excelencias del Tajo. Asimismo, la escena del cortejo fúnebre y la de los coros que alaban a Itade se encuentran ya esbozadas en la *Silva.* Así pues, puede decirse que la estructura general y algunos temas de la *Silva* fueron posteriormente aprovechados en el *Panteón.*

La influencia directa de las Soledades se manifiesta en el uso de la silva, que Melo maneja con soltura y buen ritmo, en extensos periodos. Sin embargo, a veces, por tratarse de una composición indivisa, se provoca cierta confusión entre unos episodios y otros, no siempre bien delimitados y engarzados. La escena del naufragio, la figura del anciano que discursea, los coros y otros detalles menores están también tomados de las *Soledades.* Hay pasajes deliberadamente calcados del poema gongorino, como los primeros versos de la dedicatoria:

> Métricas líneas son de un templo eterno,
> de trágicas memorias edificio,
> occidente de un sol, cuantas el tierno
> de la culta Melpémone ejercicio...

[6] *Hospital das letras,* en *Apólogos dialogais,* II, ed. J. Pereira Tavares (Lisboa, 1959), 199.

[7] «Un poema gongorino (inédito) de F. M. de Melo», en *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a J. M. Blecua* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1983), 155-168.

La personalidad del protagonista está basada en la del peregrino de Góngora, que Antonio Vilanova ha caracterizado como «enamorado errante, hastiado del mundo, y acosado por el desengaño, que busca el consuelo y el olvido en la soledad de la Naturaleza»[8]. Más que protagonista, es un espectador que se limita a escuchar el relato del anciano y a contemplar el cortejo fúnebre.

El léxico es claramente culterano, con profusión de cultismos latinos o griegos, en su mayoría ya utilizados por otros poetas: acuatismo, agonal, americal, argumentoso, belígero, cano, canoro, cerúlea, clase ('tropa'), diligente, diuturno, eclíptica, escentilante, etéreo, fraudulento, gélido, incauto, instructura, intercadente, joven, lambicar, luciente, nemoroso, piscatorio, plaustro, pluvia, sonante, transferir, undoso, vegetable, venusto, etc.

Son frecuentes las fórmulas sintácticas basadas en las utilizadas por Góngora, magistralmente estudiadas por Dámaso Alonso[9]:

No piedoso del fín cruzaba alguno,
el bravo campo que en batalla muestra
dos orbes juntos: mar y cielo airado;
las aguas sí, que un curso acelerado (...)

...o simulado
amigo, si patente no enemigo (...)

defunta, más no muerta maravilla (...)

torres fabrica, si levanta muros (...)

Las metáforas son constantes, y muchas de ellas de gran audacia. Véase, por ejemplo, la siguiente serie, que alude a las olas encrespadas:

los nevados penachos tremolantes
de que lambican líquidos diamantes
la vez que menos vuelven, menos suden

O bien, para referirse a la fuerza de la corriente del Tajo y a la abundancia que sus aguas producen en sus campos:

si no río gigante,
blanco toro espumante,
lunado varios cuernos,
pero de Amaltea todos

Esta imagen hace venir a la mente la que muchos años después elaboraría Lorca en su «Romance del emplazado»:

Los densos bueyes del agua
embisten a los muchachos
que se bañan en las lunas
de sus cuernos ondulados

[8] «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», en *Estudios dedicados a R. Menéndez Pidal,* III (Madrid, 1952), 460.

[9] *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII* (Madrid: Gredos, 1956), 426 y ss.

Una de las metáforas más logradas es la que describe el poder destructor del tiempo, utilizando elementos bélicos como base de la analogía: «La de los años, pólvora sin grito, / jugó minas, tiró balas de días».

No siempre las metáforas buscan la originalidad o la sorpresa. Son también abundantes las que intensifican al máximo las traslaciones del acervo petrarquista. Así, por ejemplo, la descripción del cadáver de Itade se basa en exageradas amplificaciones y reelaboraciones de las usuales metáforas para referirse al cabello, piel, ojos, etc. Baste decir que esta descripción ocupa unos 150 versos (347-350).

A veces, el deseo de oscurecer el sentido de los versos llega a convertirlos en complicados enigmas que hay que descifrar con cautela y paciencia. Sirva de muestra el siguiente fragmento:

> Seis veces diez, trecientas y más veces
> moriera el sol, resucitara tantas
> otras seis veces diez, si el sol no yerra
> girándole a la tierra,
> después que infausto, el tigre berberisco
> fatal ensangrentó las negras garras
> sobre el agonal corro
> en las rubias guedejas del cachorro,
> guarda real de lusitanas reses;
> mientras, del frágil coronado aprisco
> el rugiente león las (ya bizarras,
> cautelosas agora) uñas ocupa
> de doliente, llorosa pre(s)a, cuando
> el dragón vigilante, que escondido
> (real la mata, el nido)
> en tanta decantada
> predicción, sus reflejos aguardando,
> como que al yugo la violencia escupa,
> las dudas rompe y sale
> de la fatalidad, siempre vibrante
> venganza providente, fulminada
> contra el monstruo neme (301-302).

Si no nos hemos perdido en este laberinto poético, el sentido del pasaje sería el siguiente: el sol había dado dos veces 365 vueltas alrededor de la tierra, es decir, habían transcurrido dos años desde que los musulmanes del norte de Africa mataron a Don Sebastián, «rubio cachorro», y su ejército, «agonal corro», en la batalla de Alcazarquivir (1578), cuando España, «león», se apoderó de Portugal (1580); mientras, el duque de Braganza, «dragón», permanecía vigilante, guardando sus derechos al trono, esperando la predicción que anunciaba la liberación de Portugal. Resolviendo sus dudas se enfrenta a España y recupera la corona.

Como era usual en este tipo de poemas, la pirotecnia verbal más vistosa se concentra en el comienzo, con el objeto de deslumbrar al lector. El inicio del *Panteón* nos sitúa la acción en el espacio y en el tiempo, en medio de una furiosa tempestad.

Se trata de un pasaje de gran fuerza retórica, digno de figurar entre los mejores de la escuela culterana:

Desnudaba de luz los horizontes
con torvas manos y ceñuda frente
del monarca luciente,
de rayos coronado, rey del día,
la negra hermana fría,
que de Tetis celosa
cristalina la ha visto mariposa
volar –olas por alas–
el concurso buscando luminoso,
antes que Febo el carro suntuoso
condujese con pompa acelereda
descanso nocturno.
Euro y Noto, que el húmido reposo
gozaban por las faldas de los montes,
que en sus cóncavos senos forman salas
cerúleas, al diuturno
silencio de las ninfas consagrado,
de repetidos soles
la breve edad por el favor medida
y al son solicitada
de lucientes canoros caracoles,
en música sonora repetida,
tristes agora, fatalmente piden
la antigua libertad al numen cano,
dominador de húmido océano.

Todo el pasaje, y en general el comienzo del Panteón, están basados en las *Soledades,* sobre todo en la Soledad segunda, tal como ha puesto de relieve José Ares Montes. A veces la influencia es casi paráfrasis: por ejemplo la metáfora *mar / mariposa* está evidentemente tomada del comienzo de la Soledad segunda:

más su ruina bebe
y su fin, cristalina mariposa,
no alada, sino undosa,
en el farol de Tetis solicita[10].

La interpretación del pasaje sería: Artemis, hermana de Apolo,despojaba de luz los horizontes antes de que Febo-Apolo se retirara a descansar conduciendo su carro, celosa de Tetis, diosa del mar, a la que había visto intentar llegar hasta los astros del cielo mediante enormes olas. Los vientos del Norte y del Sur descansaban en las faldas de los montes, que en sus profundidades forman salas silenciosas en que habitan las ninfas. Tras un breve periodo de descanso, hastiados de su inactividad, piden su antigua libertad al dios del mar.

[10] *Soledades,* ed. J. BEVERLY (Madrid: Cátedra, 1979), 121.

A la hora de realizar una valoración de conjunto del *Panteón,* no compartimos del todo el juicio de J. Ares Montes, en el que se perciben ecos de las negativas opiniones de Menéndez Pelayo sobre Góngora: «Como obra de arte, el *Panteón* es deplorable: un verdadero panteón de versos mediocres, de intenciones oscuras, de interminables descripciones»[11].

Si lo comparamos con los demás poemas extensos de Melo, como la *Silva fúnebre* o *Lágrimas de Dido,* el *Panteón* supone una notable maduración del estilo y un mayor dominio de los recursos del lenguaje culterano. Es, sin duda, la mejor y la más ambiciosa plasmación del arte poético de Melo. Contiene pasajes y momentos de gran belleza, en especial todo el episodio central, que narra la fiesta en el bosque y el rapto de Itade, en el que la realidad se transforma en mito. También es de indudable mérito poético el comienzo del poema, la escena de la tempestad y el encuentro del peregrino con el anciano.

En general, puede decirse que la primera parte es muy superior a la segunda. En la primera predomina un ritmo narrativo sostenido, mientras en la segunda hay muy poca acción y un exceso de descripciones y de digresiones. De hecho, lo esencial está en la primera parte, pues la segunda no es más que un adorno innecesario que prolonga excesivamente el poema. Su gran extensión hace que con frecuencia se pierda el aliento creativo y se caiga en prolijas digresiones. Pero estos defectos resultan casi inevitables en un poema tan largo y ambicioso. Marino naufragó en la procelosa inmensidad de *L'Adone,* Góngora no pudo culminar la titánica empresa de las *Soledades.* Melo logró llegar más allá y terminar su poema, bueno en conjunto, y ocasionalmente excelente.

APÉNDICE: RESUMEN ARGUMENTAL DEL «PANTEÓN»

Dado que se trata de un poema sin división estrófica, resumiremos el argumento siguiendo la paginación de las *Obras métricas* (Lyon, 1665).

PRIMERA SOLEDAD (289). Anochece. Los vientos rompen su reposo (290) y agitan las olas. Licidas, joven pescador, se acerca a la orilla en una frágil barca (91). La tempestad le sorprende y le desorienta. Una ola inmensa se abate sobre su barquilla (292) y lo arrastra. En medio de la oscuridad distingue una luz en la costa (293). Es el fuego de Santelmo, producido por Cástor y Pólux, a quienes el pescador promete un sacrificio si lo salvan. El dios del mar se apiada de él y conduce su barquilla a un lugar abrigado en la costa, una ancha ría (294). Es una playa solitaria, que Licidas contempla con asombro. De pronto oye un hermoso canto que le incita a subir hacia la cumbre de un escollo (295). El canto que escucha es de extraordinaria belleza. Quien canta es una ninfa que (296) se queja de la muerte de Itade (297). Al oírla, las aves, los peces, las olas enmudecen (298). Cuando termina, Licidas se dirige al pie de la peña, y ve dos figuras: la de la hermosa ninfa y la de un anciano pescador, su padre (299). El anciano saluda a Licidas y comienza un largo discurso, explicándole donde se encuentra y el motivo de su llanto: se halla en la desembocadura del Tajo, en las playas descubiertas por el mítico Luso (300), jnto a Lisboa, fundada por Ulises.(301) El Tajo riega los alrededores de Lisboa, proporcionándole rico vergel. Dos años después de que muriera D. Sebastián, Portugal fue do-

[11] *Ob. cit.,* 422.

minado por España (302). Pero el duque de Braganza se decide y libera a su patria. Su victoria es acogida con júbilo por todos los portugueses de la Península (303) y de las colonias de ultramar (304). Una Venus cristiana, una «perla humana» nació en Cádiz: la reina Luisa de Guzmán (305). Un día, la reina, cual Diana, cazaba con cinco de sus damas (306). Una de ellas es la hermosa Itade (307). Las damas prepararon un festejo para su rein (308), unos juegos de adivinanzas en el bosque. A cientos acudieron los cortesanos, vestidos de pastores (309). En los tallos de los árboles están escritos motes, emblemas, enigmas, que descifran las parejas. Itade aparece en medio de la vegetación (310). Su belleza y discreción resplandecen como el sol. A todos vencía descifrando enigmas (311). Un fauno soberbio quiso ponerla a prueba con un verso de difícil sentido, pero Itade lo descifró enseguida, con admiración de todos. Entonces el juez del concurso, el rey, ordena presentar los premios: unas arras (312) y una corona vegetal que consagra el triunfo de Itade. Mientras, la Envidia azuza los celos de las diosas (313). La Fama sabe cuántas tragedias provocaron la envidia y los celos (314). Juno y Venus, envidiosas, se preparan para vengarse de Itade, que, descuidada, goza de la música (315). Las diosas la arrebatan y se la llevan por los aires. Ella va hacia su destino confiada e inocente (316). La reina y sus damas la lloran. El sol reduce sus rayos, la Luna se retira en las sombras, las estrellas se asustan. Nadie responde a los lamentos de las damas (317) que ofrecen sacrificios a los dioses. Estos provocan diversos fenómenos (318). El bosque se estremece ante la tempestad. Todos temen un segundo diluvio (319). Imploran a Apolo, que profiere su sentencia mediante oscuras metáforas (320), ordenándoles que vayan a buscar a Itade hacia Occidente, siguiendo una nube (321). Obedeciendo a un dios, todos vagaron por remotos paises y mares, sin hallar a Itade (322). Una tradición seguía viva en los bosques, señalando un risco inaccesible como lugar en que los dioses ocultaban algo. Allí aparece una aureola de fuego (323). Es un obelisco llameante, en el que figura una inscripción (324) que anuncia que Itade ha sido arrebatada a los cielos, por cusas que nadie debe preguntar (325). Así termina el relato del anciano pescador, que, con su hija, aguarda la llegada del túmulo funerario de Itade. Invita a Licias a que lo espere si quiere honrar su memoria.

SEGUNDA SOLEDAD (327). Las olas han enmudecido al oír el relato del anciano, que prorrumpe en llanto (328) y se desmaya (329). Se oye un lastimoso grito, y de las sombras del mar sale un resplandor en forma de pirámide; son unas conchas tiradas por sátiros (330), sobre las que van las tres gracias (331). Siguen las musas, y luego la Naturaleza y el Arte (332). Otro carro marino transporta a la Hermosura (333), a la que siguen la Nobleza y la Discreción (334). Después la Piedad (335), la Muerte, a lomos de una foca, y los Afectos: Méritos (336), Atenciones, Saudades, Fidelidades amorosas, Modestia, Templanza, Cortesía, Fama (337). Finalmente, el Amor, con muchos amantes atados a su carro (338). Todo lo observa con admiración Licidas. Dos escuadrones de ninfas protegen el cortejo de los ímpetus del mar (399). Del monte se desprende un escollo que se hunde en el fondo del mar (340), templo pacífico, ajeno a la guerra y al comercio (341). Al joven peregrino le es concedido visitar este templo submarino. Allí comtempla las tumbas de diversos monarcas. En cada una hay un símbolo de paz.: (342) la azada, la honda, el báculo, la rueca, etc. En los cielos brillan las constelaciones. Amanece cuando el cortejo llega a las playas (343). La Hermosura, La Nobleza, la Discreción y la Piedad llevan sobre sus hombros el túmulo de Itade (344) compuesto de pilastras toscas (345).

Aparece un anciano de larga y blanca barba (346), que rompe los velos que cubren a la difunta (347). Su cuerpo es de divina belleza. Sus cabellos, su frente (348), su piel, sus mejillas (349), su boca (350), su cuello son de inigualable belleza (351), superior a la de las diosas que provocaron la guerra de troya, y su castidad sobrepasa la de Lucrecia (352). Se oye el canto de los coros que alaban a Itade: el de las Gracias (353), el de las Musas, el de la Naturaleza y el Arte (354), el de la Hermosura, el de la Nobleza (355), el de la Discreción (356). el de la Piedad, el de los Afectos (357), el de la muerte y el del Amor.

Prensa comparada: relaciones hispano-francesas en el siglo XVII

Henry Ettinghausen
Southampton

La gran mayoría de las historias de las literaturas equivalen todavía a una serie de críticas eslabonadas de obras de ficción, las cuales se considera han alcanzado el status de «clásicas». Apenas si las hay que no hagan caso omiso de las lecturas más corrientes de la mayoría de la población alfabeta. Este falseamiento de la realidad histórica implica desde luego unos juicios ideológicos muy importantes. Sin embargo, parece que ha comenzado a hacerse notar cierta democratización del concepto de literatura y a reconocerse el hecho de que una cosa es la valoración estética y otra la historia. Resulta cada vez más evidente que, para apreciar debidamente una obra imaginativa, hace falta considerarla en el contexto, no tan sólo de otras obras de la misma índole, sino también de obras coetáneas que no se compusieran con tales pretensiones. Actualmente se está empezando a reconocer algo que, por cierto, antes del siglo XVIII casi nunca se había puesto en tela de juicio: el hecho de que los dos conceptos con que tan aparente facilidad se suelen separar netamente bajo los epígrafes ingleses de *fact* y *fiction* sean una realidad, en último término, hasta imposibles de distinguir entre sí[1]. Forma parte de la democratización aludida el hecho de que la historia del periodismo interese ya a algunos de los que sienten la necesidad de un concepto más amplio de la literatura.

Cabe notar que el concepto «noticia» no es homogéneo en toda la Europa del siglo XVII, como tampoco lo es el concepto «prensa». Existían dos modelos fundamentales de folleto informativo. El primero, que abundó en los Países Bajos, Italia, Francia y Portugal a partir del primer tercio del siglo, llevaba a menudo el título *gaceta* (o bien *avisos* o *coranto*), se parecía a un diario moderno en cuanto que se publicaba normalmente con regularidad (cada mes, cada semana o, más raramente, cada día) y llevaba resúmenes de noticias provenientes de diversos lugares y países, con la pretensión de ofrecer un pano-

[1] Véase WILLIAM NELSON, *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller* (Cambridge: Mass., 1973); ROBERT H. CANARY y HENRY KOZICKI, *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding* (Madison, 1978), 3-39; especialmente 31.

rama de la actualidad. En concreto, solía poner el énfasis en sucesos políticos y militares ocurridos en el extranjero pero que podrían afectar indirectamente a sus probables lectores[2]. El segundo modelo, el que predominó en la España del Siglo de Oro, se conocía en toda Europa bajo la deniminación de *relación.* Redactadas muchas veces en forma epistolar, las relaciones constaban normalmente de cuatro u ocho páginas y se dedicaba por extenso a un solo suceso[3].

Las noticias tratadas tanto por las gacetas como por las relaciones se pueden dividir en dos grandes apartados: primero, sucesos de tipo político y militar, tales como los actos públicos del monarca y de la Iglesia, el castigo de los enemigos del Estado y de su religión, y las victorias tanto de sus propios ejércitos como de los de sus aliados; luego, y sobre todo en las relaciones, desastres y desgracias de la naturaleza, como por ejemplo inundaciones, terremotos y erupciones volcánicas, nacimientos de monstruos, y crímenes especialmente horripilantes, como también sucesos sobrenaturales tales como milagros, portentos y apariciones. El hecho es que lo que pasaba por noticias (y, como veremos, no solamente en España) varía de una manera asombrosa, desde lo que el lector moderno aceptará fácilmente como relatos fehacientes de hechos reales, comprobables y objetivos, hasta cuentos totalmente inverosímiles de sucesos completamente fantásticos. O sea, que la prensa incluía, a la vez que mucho *fact,* bastante *fiction.*

Podría considerarase prematuro intentar estudiar las conexiones que pueden existir entre las prensas primitivas de más de una nación, dado que apenas si se ha conseguido todavía trazar con detalle la historia de cada una de ellas. Sin embargo, no será de más intentar al menos esbozar algunas de esas conexiones, si más no, para señalar un campo que ha de resultar muy fructuoso cuando llegue el momento de poderlo investigar como merece. En lo concerniente a las conexiones entre la prensa española y la francesa en el siglo XVII, me limitaré a dos tipos de impreso muy distintos: reportajes de guerra, en concreto la guerra de secesión catalana, y publicaciones tipo *canard.*

Este año se conmemora el 350 aniversario del comienzo de las guerras que resultaron de las sublevaciones de catalanes y portugueses ocurridas en 1640 y que tuvieron como resultado la reincorporación definitiva de Cataluña a la monarquía española y la independencia definitiva de Portugal. En lo que respecta a la Guerra dels Segadors, quedan todavía por esclarecer varias cuestiones importantes, entre las que hay que contar la manera

[2] Para los comienzos de la publicación periódica de la prensa en europa, véase ANTHONY SMITH, *The Newspaper. An International History* (Londres, 1979), 24 y ss. Para algunos de los intentos anteriores de crear una prensa periódica en España, véase Henry F. SCHULTE, *The Spanish Press, 1470-1966. Print, Power and Politics* (Urbana / Chicago / Londres, 1968), 74; E. VARELA HERVIAS, *Gazeta Nveva 1661-1663* (Notas sobre la historia del periodismo español en la segunda mitad del siglo XVII) (Madrid, 1960), XIX, nota 2.

[3] Para las relaciones españolas, véanse MERCEDES AGULLÓ Y COBO, *Relaciones de sucesos,* I. «Años 1477-1619» (Madrid, 1966), y «Relaciones de sucesos (1620-1626)», en *Homenaje a Don Agustín Millares Carló,* 2 tomos (Gran Canaria, 1975), I, 349-380; JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650* (Madrid, 1982); SCHULTE, 69-74; MARÍA DOLORES SAIZ, *Historia del periodismo en España,* I. «Los orígenes. El siglo XVIII» (Madrid, 1983), 32-42; HENRY ETTINGHAUSEN. «The News in Spain: Relaciones de sucesos in the Reigns of Philip III and IV», *European History Quarterly,* 14 (1984), 1-20; AUGUSTÍN REDONDO, «Les "relaciones de sucesos" dans l'Espagne du Siècle d'Or: Un moyen privilégié de transmission culturelle», *Cahiers de l'UFR d'Études Ibériques et Latino-Américaines,* 7 (1989), 55-67.

de informar de los hechos y del desarrollo de la guerra mediante los varios centenares de folletos informativos de esa guerra impresos entre 1640 y 1652[4]. Tenemos que vérnoslas aquí con uno de los primeros ejemplos realmente significativos de repoetaje de guerra en el sentido moderno del concepto.

El número de relaciones catalanas publicadas durante la primera mitad de la guerra representa un auténtico «boom» que no volverá a repetirse ni durante la guerra de Sucesión. La explicación más obvia de este fenómeno consiste en las muchas victorias (grandes y pequeñas) ganadas por las fuerzas catalano-francesas durante la primera mitad de la década de los 40; a su vez, los reveses sufridos por esas mismas fuerzas durante la segunda mitad, si bien no hicieron noticia en Cataluña, sí dieron origen a un aumento muy notable de relaciones sobre la guerra en la prensa de Castilla, Aragón y Andalucía. Otro factor muy importante, que ha pasado inadvertido y que es el que nos va a ocupar ahora, es el hecho de haber contribuido la ya entonces muy bien desarrollada francesa a ese primer gran «boom» de la prensa catalana.

Empecemos con noticias de la misma guerra, en la que a partir de 1641, año en que los catalanes se pusieron bajo el amparo de Luis XIII, los ejércitos y oficiales franceses desempeñaron un papel primordial en la defensa de Cataluña contra las tropas de Felipe IV. Nos encontramos con que al menos unas treinta de las relaciones de hechos de armas ocurridos en Cataluña que se publicaron en Barcelona las publicó también Théophraste Renaudot en francés, en la *Gazette* quincenal cuasi oficial que editó en París a partir de 1631, como números extraordinaros, muchas veces bajo el título de *Nouvelles extraordinaires*. En general se trata de victorias navales francesas en las costas españolas, o bien de campañas en que destacaron generales franceses, como por ejemplo la toma de Perpiñan en 1642, y de Rosas y Balaguer en 1645[5]. Algo que resulta muy excepcional en la prensa de esa guerra, también se dio cuenta en la prensa francesa (aunque no, que se sepa, en la catalana) del fracasado intento por parte de las fuerzas catalano-francesas de conquistar Lérida en 1646[6]. Aparte de las relaciones francesas de sucesos de la guerra publicadas en números extraordinarios de la *Gazette* de Renaudot, también se publicaron noticias de la guerra, o se reimprimían las de la *Gazette,* en París o bien algunas veces en otras ciudades francesas[7]. Hasta se da el caso de haberse publicado en Francia y Portugal relaciones de hechos de la guerra de las que no se conocen versiones catalanas[8].

Resulta lógico que a los catalanes les interesasen las fortunas y adversidades de todas las naciones que se vieron involucradas en la Guerra de los Treinta Años, pues el desen-

[4] La edición facsímil de unas 350 relaciones relativas a la Guerra dels Segadors será publicada próximamente por la Editorial Curial, Barcelona.

[5] 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), [citado en adelante: «Bonsoms»], n. 834, 838 (Perpignan); 932 (Rosas); 937 (Balaguer). Cf. *Gazette,* 1642, 813-820, 881-888; *Gazette,* 1645, 463-474, 487-489, 801-808.

[6] Véase *Bonsoms,* n. 981; Cf. *Gazette,* 1646, 409-412.

[7] Véase, a título de ejemplo, *La prise de cinq vaisseaux, chargez de bled...*, 8 páginas (París: «En l'Isle du Palais», 1641); *L'entreprise des espagnols faillie sur la ville de Trein en Catalogne...*, 8 páginas (Orléans: René Fremont, 1644). Compárese la primera con *Gazette,* 1641, 201-204.

[8] Además de los ejemplos aducidos en la nota 7, véase *Relaçaõ de como os castelhanos lavantaram o cerco de Mirabel...*, 4 fols. (Lisboa: Lourenço de Anveres, 1643); Cf. *Gazette,* 1643, 233-236, 245-248.

lace de la dels Segadors (como también de la de secesión portuguesa) dependía en gran parte de factores ajenos a los campos de batalla peninsulares. Como era de esperar, en Cataluña solamente se divulgaron (por lo menos en forma impresa) noticias de victorias ganadas por los franceses y de derrotas sufridas por los españoles. No debe sorprender el hecho de que varias de las relaciones catalanas de derrotas sufridas por las tropas españolas o imperiales en Alemania, Italia y Flandes provengan de las noticias de las mismas publicadas por Renaudot[9].

Las historias de la prensa española suelen poner de relieve el hecho de que uno de los principales impresores barceloneses de noticias de la época, Jaume Romeu, llegó a publicar una gaceta basada en modelos franceses. Este aserto se basa en la declaración con la que el mismo Romeu prologa una de sus primeras gacetas (si no es la primera)[10], afirmando que lo que hacía él era «imitar» originales franceses enviados cada semana de París. Lo que no se ha observado hasta ahora es el hecho de que, si bien se conocen más folletos tipo gaceta publicados por Romeu que por otros impresores barceloneses de la época, hubo al menos dos impresores más que también editaron este tipo de prensa en catalán en los años 1641 y 1642, y que esos impresos eran traducciones de la *Gazette* de Renaudot, o bien de las *Nouvelles ordinaires* que el mismo magnate de la prensa francesa publicaba cada semana que no salía su *Gazette*. En cuanto a los titulados *Gazeta,* del año 1641 se conoce uno impreso por Jaume Romeu, uno por Jaume Matevat, y tres por Gabriel Nogués; de 1642, dos más por Romeu. Romeu publicó en 1641 por lo menos seis folletos titulados *Novas ordinarias,* mientras que Nogués y Matevat publicaron el año siguiente uno cada uno. Además, se conocen cuatro folletos más titulados *Novas extraordinarias,* dos de 1641 impresos por Matevat, otro publicado por el mismo impresor en 1642, y otro del mismo año que salió de la imprenta de Romeu. Un misterio harto curioso que queda todavía sin esclarecer es la razóm por la cual no se publicaron más folletos tipo gaceta en catalán después de 1642[11].

Pasemos a las relaciones tipo *canard,* es decir hojas volantes que tratan *faits divers,* o sea hechos raros y curiosos. En términos generales, este tipo de relación trata sucesos que se pueden categorizar bajo dos epígrafes: naturales y sobrenaturales. Tenemos que vérnoslas, por una parte, con pestes, inundaciones, tempestades, terremotos, eruciones volcánicas, cambios de sexo, hermanos siameses y otras deformidades físicas, como también crímenes violentos y sacrílegos; y por otra, con monstruos fabulosos y alegóricos, conversaciones religiosas, martirios, milagros, señales y apariciones. Gracias a los valiosos estudios de Jean-Pierre Seguin, sabemos de más de 500 folletos de este género publicados en Francia entre 1529 y 1631[12]. En la España del Siglo XVII se publicaron muchas hojas de ese tipo, aunque menos que en Francia, a no ser que haya desaparecido una inmensa cantidad de ellas sin dejar rastro alguno. A diferencia de los *canards* franceses, parece que en España se pubicaron pocas relaciones de crímenes, al menos en prosa, y poquísimas acerca de demonios, brujas, combates aéreos y visiones apocalípticas del Gran Turco.

9 Véase, por ejemplo, *Bonsoms,* n. 1.005; Cf. *Gazette,* 1648, 1117-1132.

10 Véase *Bonsoms,* n. 627; Cf. *Gazette,* 1641, 309-316.

11 Véanse, por ejemplo, *Bonsoms,* n. 624, 628, 631, 633, 635, 648, 649.

12 Véase Jean-Pierre Seguin, *L'Information en France avant le périodique. 517 canards imprimés entre 1529 et 1631* (París, 1964).

Lo que nos interesa aquí es, primero, el hecho de que en la prensa francesa se publicaron varios casos de sucesos raros y curiosos supuestamente ocurridos en España, como también *canards* que pretenden ser traducciones de originales españoles. Entre los primeros cabe mencionar dos, publicados ambos en París en 1617, que tratan sucesos supuestamente ocurridos en Salamanca: un *Discours sur la delivrance d'un jeune Gentilhomme François, condamné à la mort, en la ville de Salemanque en Espagne,* y una *Histoire prodigieuse et espouvantable d'un Esprit Incube, lequel a abusé une jeune Damoiselle Espagnolle, natifve de la ville de Salemanque. Ensemble les signes merveilleux apparus au ciel sur ladicte ville, le Dimanche 8 de Juillet 1617*[13]. Entre los segundos existen traducciones francesas de relaciones españolas que tratan las inundaciones ocurridas en barcelona en 1618, y en Sevilla y en Salamanca en 1626[14], un *Traitte merveilleux d'un monstre engendre dans le corps d'un homne, nommé Ferdinand de la Febve, habitant de Fereyta, au Marquisat de Cenete* [¿Cañete?]... *Imprimé premierement á Madrid en Espagne* (Rouen, 1606, reimpreso en París, 1622)[15], pero del cual no conozco ningún original español, y una *Copie de la lettre escrite à un Ministre de la Court de Madrid, par un particulier de la ville de Zaragoça, le 29 de Febrier de cest an 1652. Touchant le sonnage de la cloche de Vililla. Translatée d'Espagnol en François*[16]. Esta relación traduce el texto publicado el mismo año en Sevilla por Juan Gómez de Blas en el cual se explica el milagro como pronóstico de la «reduccion» de Cataluña, o sea el fin de la guerra de secesión catalana.

Conocemos también unos cuantos ejemplos del envés de la medalla, a saber, de relaciones españolas tipo *canard* que tratan temas franceses y/o pretenden ser traducciones de originales franceses. Un buen ejemplo lo constituye la *Declaración de las señales y montruos espantables que han aparecido en el ayre encima de la villa de la Rochela... Agora nueuamẽte traduzida de Frances en Castellana* [sic] («impressa en Tolosa [=Toulouse], y en Barcelona; y por su original en Valencia», Miguel Sorolla, 1621), de la cual se conoce una impresión parisina del mismo año[17]. Este pliego (impreso en España con licencia), como muchos otros por el estilo, cuenta una historia totalmente inverosímil.

Otro folleto de tema parecido, aunque en este caso no se conoce el posible original francés, es la *Relación verdadera, tradvcida de frances en Castellano, impressa en Paris, en que se da cuenta de la presa que se ha hecho de vn animal monstruoso en la Isla de Ré, cerca de la Rochela* (Madrid, Juan Sánchez, 1645). En cuanto al «animal monstruoso» (que tiene cabeza de hombre, pico, cuello y alas de águila, y el resto del cuerpo de dragón, aparte de sus pies, que tienen formas de manos), fue hallado por un inglés emprendedor que pensaba emplearlo para pescar perlas. Una moraleja marcadamente religioso-política se pone de manifiesto a lo largo de la relación: la necesidad de hacer penitencia para que acaben las guerras y la impiedad y reine la paz.

[13] Véase SEGUIN, n. 66, 307-435.

[14] Véase SEGUIN, n. 154, 157, 158.

[15] Véase SEGUIN, n. 476, 477.

[16] Folleto de cuatro páginas, sin lugar ni fecha de impresión, pero con el colofón: «Avec licence en Madrid».

[17] Véase SEGUIN, n. 311.

Uno de los ejemplos más bonitos de apropiación en España de un *canard* francés lo constituye la *Copia de la carta enviada de la ciudad de Girona... en la que se da cuenta de un prodigioso monstruo que fue nacido y preso en los montes de Zardaña* (Madrid, Diego Díaz, 1654), el grabado de cuya portada, de un hombre con siete cabezas y brazos y con patas de cabra, está copiado (directa o indirectamente) del *Briefz discours d'un merveilleux monstre né a Evrigo, terre de Novarrez en Lombardie* (Chambéry, 1578)[18], es decir 76 años antes.

Finalmente, cabría hacer mención de algunos ejemplos en los que no resulta claro si se publicó primero la versión francesa y luego la española, o viceversa. Tal es el caso de un *canard* que cuenta el nacimiento en «Ostrouizze, Forteresse du Turc, d'un Enfant, ayant à la teste trois cornes, trois yeux, deux oreilles d'Asne, une seule narine, et les pieds tortus et renversez» (París, 1624); el mismo año se publicó una edición española del suceso de Alcalá de Henares (Juan García); en 1626, otra en Granada (Francisco Heylan); y otra, sin año de impresión, en Sevilla (Juan de Cabrera), todas ellas acompañadas del mismo grabado monstruoso[19].

Algo parecido ocurre con *La naissance d'un monstre ayant la face humaine, la teste et la reste du corps couvert d'une armure façon d'escailles. Né à Lisbonne, ville capitalle de Portugal...* (París, 1628), *canard* que el mismo año de 1628 se publicó también en castellano en Barcelona (Esteban Liberós), precisando el título que la relación había sido enviada de Madrid por un tal «Sebastiã de Grajales Ginoues a vn Mercader desta Ciudad, junto con la efigie verdadera del dicho monstruo, la qual se sacó de vna que embiaron à la Magestad del Rey nuestro Señor». El mismo retrato consta, no tan sólo en el *canard* parisino, sino también en una *Verdadera y nveva relación,* impresa en Madrid en 1659 por Gregorio Rodríguez, «donde se declara, y da cuenta, de como à catorze de Abril del año de mil seiscientos y cincuenta y ocho, naciò este monstruo en la Ciudad de Caller en las islas de Cerdeña», relación ésta claramente basada en la de Barcelona de treinta y un año antes, y por lo tanto totalmente fraudulenta, por más que se imprimiese con licencia.

Mientras que, tanto en Francia como en España, resultan claros y evidentes los fines propagandísticos de las relaciones dedicadas a referir hechos de armas y actos oficiales de la realeza y de la iglesia, parece que las que cuentan prodigios y desastres de la naturaleza y acontecimientos sobrenaturales están motivadas por intereses más variados, si bien por encima de casi todas ellas planea un claro propósito moralizante y de control social. Sin embargo, a pesar de la calidad fantástica que caracteriza muchas de la que tratan milagros, apariciones y monstruos, apenas si hay ni una que desde el propio título no pregone su veracidad. Aparte de presentar desastres naturales casi sin excepción como enviados por la providencia divina para amopnestar a una humanidad sumida en el pecado, las relaciones que tratan estos temas debían de tener el enorme atractivo para sus lectores de infundirles terror, o al menos respeto, a la vez que les permitía sentirse a una distancia prudente del peligro.

[18] Véase JUAN CARRETE PARRONDO *et al., El grabado en España* (siglos XV al XVIII), *Summa Artis. Historia general del arte,* XXIII (Madrid, 1987), II, 313; Cf. SEGUIN, n. 466.

[19] Véase SEGUIN, n. 482. El grabado de la edición granadina se reproduce en CARRETE PARRONDO, II, 313; el de la edición sevillana, lo mismo que muchas de las relaciones españolas mencionadas aquí, en *Noticias del siglo XVII: relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales* (Barcelona: Puvill, 1990).

Además de su importancia en la historia de la literatura, y sobre todo de la lectura, las relaciones tienen un interés primordial en cuanto permiten recrear la visión del mundo y la imagen de sí misma de la Europa del período posrenacentista. Lo que hacen las relaciones es seleccionar la información que presentan a sus lectores y moldear las opiniones de los mismos. Al igual que en tiempos modernos, de lo que se trata seguramente es de una conexión dialéctica entre los intereses de los proveedores y los de los consumidores de la prensa. En último término y casi sin excepción, las relaciones (inclusive las de desastres y horrores) son reconfortantes, pues se niegan absolutamente a cuestionar los fundamentos del orden establecido y, al contrario y casi sin excepción, aprovechan las posibilidades moralizantes de las noticias. Los festejos efímeros, tanto reales como religiosos, el sentimiento patriótico estimulado por la derrota de enemigos odiados, el horror de azotes de la naturaleza y de crímenes sangrientos, y el asombro de milagros y portentos podían adquirir todos un valor simbólico y permanente gracias a la posibilidad de llegar en letras de molde a un público amplio disperso en el tiempo y en el espacio. En este sentido las relaciones proveían instrumentos de enlace y control social que rebasaban las antiguas limitaciones de la comunidad inmediata y hasta franqueaban las fronteras de la nación, ensanchando y acentuando la conciencia social de la población, creando y apuntalando el concepto de opinión pública y la noción de ideas recibidas.

Don Jerónimo de Barrionuevo, poeta castrado

José Ramón Fernández de Cano y Martín
Universidad Complutense de Madrid

«Ni más ni menos dezimos castrarse los
poetas, quando dellos se quita y borra
lo que tiene lascivo y poco honesto;
como se ha hecho en algunos antiguos,
y en nuestros tiempos
(Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de
la Lengua Castellana o española*).

I

En la sangrienta primera jornada de los Querquenes[1], el poeta y militar granadino don Jerónimo de Barrinuevo y Peralta pasa por el trance dramático de asistir, impotente, a la muerte dolorosa de sus dos hermanos. Hijo cabal del tiempo que le tocó vivir, la lección moral que extrae del trágico suceso no se aparta un ápice de la más pura tradición espiritual barroca: huyendo de la vida festiva y disoluta que hasta entonces había llevado, abraza con vocación más que dudosa la verdadera fe de sus mayores y se acoge, arrepentido vate, al siempre beneficioso amparo de la Iglesia Católica. Ya el 29 de mayo de 1622 figura como tesorero de la Iglesia de Sigüenza, ocupación que, siendo más honorífica que gravosa, le va a permitir entregarse en cuerpo y alma al cultivo –no siempre virtuoso– de su numem juguetón e inquieto. Aún no es tiempo, claro, de redactar esos *Avisos* que, com meticuloso rigor periodístico, se harán eco de la vida cotidiana en el Madrid de mediados de siglo; mientras llega la ocasión propicia para instalarse en la Corte, don Jerónimo distrae su aburrido apartamiento seguntino con la elaboración de sus poemas, comedias y entremeses[2].

[1] Islas Kerkenna, pequeño archipiélago en el golfo de Gabés (Tunicia). La batalla tuvo sonado eco en su tiempo: «Y al punto me enviaron a Levante en una fragata a tomar lengua, mientras nuestra armada iba a los *Querquenes,* en Berbería, que fue en el año de 1611» (Alonso de Contreras, *Vida, nacimiento, Padres y crianza de Capitán...* (Madrid, 1630. B.N.M., Ms. 7460, Lib. II, cap. 11).

[2] Para estas breves pinceladas biográficas, vid. el prólogo con que A. Paz y Meliá encabeza su edición de los *Avisos de don Jerónomo de Barrionuevo* (1654-1658) (Madrid: B.A.E., 1968, Tomo I).

Si la bien ganada fama de sus curiosos *Avisos* le ha llevado a figurar, por méritos propios, en cualquier historia de las Letras Hispánicas («el mejor representante del periodista del siglo XVII», le llama su editor moderno)[3], lo cierto es que su obra poética y dramática no ha merecido –salvo una excepción inapreciable– la atención de la crítica especializada. Y ello a pesar de que el propio Barrionuevo se preocupó de recopilar, en un impresentable mamotreto, los miles y miles de versos que trazó, locuaz, su pluma indiscreta. Si no mienten mis fuentes, ningún estudioso se ha entretenido en rescatar de su silente yacencia este manuscrito autógrafo que reposa en algún sótano oscuro de la Biblioteca Nacional de Madrid. No es este el momento, ni hay ocasión aquí de proceder a la esclarecedora exhumación de este injustantamente olvidado cadáver; sí quiero, en cambio, al socaire de esta obligación profesional con que disimulo mi curiosidad insana, espigar entre estas poesías algunos de los versos más ingeniosos y procaces alumbrados en el magín calenturiento del alegre Tesorero de Sigüenza.

II

Entre los años de 1643 y 1645, don Jerónimo de Barrionuevo se aplica cuidadosamente a la tarea fatigosa de recopilar en un sólo volumen sus obras en verso. A falta de un prólogo, noticia o justificación que pudiera arrojar alguna luz sobre las intenciones del poeta, quiero creer que detrás de este escrupuloso esfuerzo no hay más que una clara voluntad de consevar un material poético que, de puro volátil, estaría continuamente sometido a los efectos de una progresiva dispersión. No desea e autor, en modo alguno, hacer pública su obra; pero tampoco está dispuesto a ver cómo se pudren delante de sus ojos los frutos variados –y prohibidos– de tantas horas de ardiente inspiración.

El simple *pudor auctoris* bastaría así para explicar (sin necesidad de recurrir al contenido procaz de algunas composiciones, ni a la condición eclesiástica de su autor) por qué no entrega Barrinuevo su original a la imprenta. Pero, además, no puede olvidarse que, en el ámbito cultural de la península hispánica, la poesía erótica y pornográfica: «grosso modo, és una literatura publica dels segles XII al XVI; privada, del XVII al XVIII; clandestina, de 1808 a 1975»[4].

El corpus poético reunido por la mano burlona de don Jerónimo configura no un libro de poemas con unidad temática e ilación argumental, sino más bien un mero depósito de versos –o cajón de sastre de las musas– donde tiene cabida, sin necesidad de justificar su presencia, todas las rimas del autor. Al mismo tiempo, su condición de álbum personal (de literatura privada, acaso tan sólo difundida entre un reducido círculo de amistades) recuerda en todo momento al lector entrometido que no debe alarmarse si, al lado de poemas en honor del Santísimo Sacramento, encuentra otras composiciones que descienden sin recato hasta otras realidades de más grata y corpórea consistencia.

[3] *Ibídem*, 3.

[4] A. ROSSICH, «La poesia erótica del Barroco», in *Caplletra*, n. 2 (Valencia: Consorci d'editors valencians, 1987).

Es cierto que el propio Barrionuevo, consciente del carácter heterogéneo que presenta su legado poético, advierte en una pieza que:

aunque yo no soy poeta,
suelo hacer ciertos romances,
arrojándome a volar
por aquesos anchos mares.
Unos salen agridulces,
otros son unos jarabes,
y las más veces parece
que los sazona el picante.

Sin embargo esta advertencia se me antoja muy poco afectiva, máxime teniendo en cuenta que va precedida de trescientas ocho páginas preñadas de poemas tal vez demasiado «sazonados». Esta disposición caprichosa de las partes del texto recuerda, una vez más, ese carácter de almacén doméstico que el poeta confiere a su libro; y, de paso, hace pensar que don Jerónimo va copiando sus poemas bien a medida que los elabora, o bien cuando –sin mucho rigor– considera que un manojo de ellos puede formar una serie homogénea. De esta manera, poemas sueltos y series incompletas conviven en medio de una trasparente promiscuidad que podría alarmar al lector no avisado: a la variedad métrica (con predominio, como pide la moda, de romances, redondillas y sonetos) se suma la alternancia indiscriminada de géneros (poesía amorosa, poesía religiosa, glosas picantes, fábulas serias y burlescas...) y, sobre todo, la vecindad no muy edificante de personajes un tanto disímiles (piadosas vírgenes, santos ascéticos, damas incontinentes y fogosos galanes). Barrionuevo sintetiza alegremente esta diversidad de metros y argumentos en una declaración de principios a la que se une, con trescientos cincuenta años de por medio, este voluntarioso exégeta:

Las blancas y las morenas
todas me parecen buenas,
y en rigor,
ninguna mujer mejor
que las mujeres ajenas.

Y tan ajenas. Alguna, incluso, tiene su dueño en un Reino que no es de este mundo. La vieja tradición literaria de la «malmonjada»[5] da mucho juego en el universo erótico de la poesía barroca. A decir de los bardos maliciosos que dan fe de ello, las ingenua hermanas se perdían, mayormente, por su insaciable curiosidad:

Unas monjas, acaso desputando
estaban sobre cuál decir se pueda
la cosa más suave, blanda y leda,
y a esto mil pareceres iban dando.

[5] Vid. J. Gómez Gómez, «La tradición literaria del galán de monjas», en *Edad de Oro, IX. El erotismo y la literatura clásica española* (Madrid: Universidad Autónoma, 1990).

Cada una de las inexpertas religiosas propone una solución válida para tan inocente enigma; a la postre, será la más anciana quien se encargue de introducir el elemento obsceno;

> Lo más blando serán los compañones
> del varón, que aunque den tarde y mañana
> sobre las nalgas, no se harán chichones[6].

Dentro de esta corriente erótico-burlesca, Barrionuevo retoma el argumento de la monja curiosa; pero, más avezado que el anónimo autor del soneto precedente, aúna a don Jerónimo el motivo de la «malmonjada» con la tradición literaria (y costumbre social) del galán de monjas. Va a ser, por tanto, el devoto quien asuma gustoso la tarea de sacar a la monja de su triste ignorancia:

> «Preguntóle una monja a su devoto
> la cosa deste mundo más suave,
> si era animal, por dicha, pez o ave,
> pues en todo tenía tan buen voto.
> El otro, que había sido gran piloto
> sin respetar galera, barco o nave,
> le respondió: –Un compuesto jarabe
> que llaman las casadas meliloto.
> Aquesta confección alambicada,
> distilada de cosas muy curiosas,
> la vida suele dar un ocasiones.
> Y por el alambique distilada
> hace grande provecho a las hermosas
> a fuego lento siempre de agallones.
> Esto, con mil razones
> Ovidio *De Arti Amandi* lo declara,
> y que a las damas hace linda cara».

Obsérvese que el devoto de Barrionuevo llega a una solución distinta de la que propone la monja anciana, a pesar de que la terminación en –ones del verso onceno parece preludiar para el décimocuarto un más rotundo y geminado consonante. Sirviéndose de estos recursos fónicos y, sobre todo, semánticos («jarabe», «alambique», «destilada», etc.), Barrionuevo suprime con ingenio y elegancia cualquier vocablo explícitamente obsceno: la dimensión erótica –en ocasiones, abiertamente pornográfica– que cobran sus versos viene dada por los argumentos que narran, nunca por la expresión desnuda y descarnada del término vulgar y chocarrero.

Entro así, de la mano de este episodio monjil que hubiese querido analizar con detenimiento, en el primero de los dos apartados en que, desde una urgente y provisional aproximación didáctica, he dividido la poesía erótica de don Jerónimo de Barrionuevo. Los poemas de este primer grupo se caracterizan por su búsqueda del efecto cómico a partir de una anéctota cuyo desarrollo admite siempre una ligera contaminación erótica. Era el caso, verbi gratia, de ese «Soneto pícaro a la pregunta de una monja» que acabo de traer a cola-

[6] P. ALZIEZU *et al.*, *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Barcelona: Editorial Crítica, 1984), 51.

ción; o el de una pobre novia que, más aterrada que libinidosa, dilata cuanto puede el momento de acostarse, hasta que el recién casado la tranquiliza con la promesa de que: «Me he de estar quedo, pues es caso llano / que os habéis de acostar tarde o temprano»

Pero la anécdota que sirve de arranque no va a ser siempre tan inocente. No falta, por ejemplo, un soneto dedicado: «Al examen de la impotencia de una señora casada»:

> En el pleito que trata a cierta dama
> probarle la impotencia su marido,
> cirujanos y médicos han ido,
> unos llamado, otros a la fama.
> Tendió muslos al aire en una cama,
> hecha blanco a las flechas de Cupido.
> Salió a la luz el jardín tan escondido
> con más nieve que tiene Guadarrama.
> Metióle Diego Alonso la candela
> con las ansias crecidas que el pobrete
> suele mostrar, tentado del demonio.
> El provisor sirvió de centinela,
> y viendo que hasta el cabo se la mete,
> pidió que se lo den testimonio.

De idéntico modo, títulos como «A la sangría de una niña», «A un galán que, viendo el pie de una dama, se enamoró y después la gozó», o «A una mujer que era común», son explotados por el ingenioso Tesorero para dar rienda suelta a sus desmanes lírico-lascivos. Buen conocedor, además, de los veneros que tradicionalmente surten de argumentos a la literatura erótica, no desaprovecha «il declassamento del mito»[7] para hacer chanzas a costa de los escarceos adulterinos entre Marte y Venus: («Déjalo, no te enredes / –dijo la dama–, que este majadero / siempre come una olla de carnero»); o para interrumpir bruscamente los requiebros que David prodiga a Betsabé: («no se hizo de rogar allí la dama / ni en la espléndida mesa, ni en la cama»).

Frente e este primer grupo de poemas en los que las alusiones eróticas están supeditadas al efecto humorístico de la agudeza final, las composiciones del segundo apartado se caracterizan por una descripción morosa y detallada del encuentro carnal y de los órganos que lo hacen posible. Diseminados por todos los rincones de este almacen de rimas, Barrionuevo va estampando una serie de poemas que, bajo el título genérico de «A los gustos de amor», narran con apacible demora todos los pormenores de una refriega amorosa. Claro está que la alegoría, conseguida casi siempre a través de una sugerente urdimbre de matáforas florales ensartadas, dulcifica en el plano de la expresión la dimensión erótica de estas piezas; pero es tal la carga sicalíptica latente bajo estos versos disfrazados, que el lector tiene la sensación de estar asistiendo –voyeur involuntario– a una auténtica sesión pornográfica:

> Injeríase un clavel
> entre una blanca azucena,

[7] Tomo la expresión de G. BONTEMPELLI, «Polo Medina, poeta gongorino», in *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barochi* (Padovva: Universitá di Pisa, 1973), 87-135, 115.

procurando de gozar
el centro de su belleza.
Gallardamente animado
no de hinchazón y soberbia,
sino de espíritus vitales [sic],
en verla sólo se alienta.
Deshojadamente hermosa,
mirándose descompuesta,
no se retira ni huye,
que ha perdido la vergüenza [...].
Llegó atrevido [a] apretar
tanto en esto la materia,
que los corales saltaron
entre un diluvio de perlas,
quedando, de enamorado,
tan rendido, que se presta
a la segunda invasión
aunque entre sus manos muera.

«Clavel», «azucena», «hinchazón», «corales», «perlas», «invasión»... palabras todas ellas habituales en el universo del discurso de la poesía erótica.

Al igual que el campo semántico de la flora, el de la fauna también adquiere su protagonismo en estos «gustos de amor»:

Estocadas a una rosa
de gallardo parecer,
uñas abajo le tira
un pajarillo cruel [...].
El rubí, que ensangrentado
corales llegó a verter,
sale al fin de la congoja
vestido de rosicler,
menos bravo y más gustoso
de lo que lo estaba ayer,
que el tiempo todo lo acaba,
todo lo llega a vencer.

El desfile exhibicionista de figuras del reino animal aporta un sinfín de connotaciones eróticas que en el habla vulgar poseen algunos nombres como «caracol», «pájaro», «caballo» o, sin ir más lejos, el «pollo» del que cierta hermosa muchacha asegura:

que aunque tiene cascabeles,
puede entrar como goloso
donde salga desplumado
dejando algo en mal cobro.

Pero, a pesar de este despliegue metafórico, Barrionuevo parece quedarse sin vocablos a la hora de titular unos poemas que describen con pelos y señales cierta zona muy

atractiva de la anatomía femenina. El lector que se topa con un romance dedicado «Al riqui fue de la dama» no sospecha que tan peregrina construcción está aludiendo a un:

manjar sabroso tan dulce
que el que la prueba no sabe
lo que come, aunque lo dude.
No es fruta, aunque lo parece;
flor sí, de notable lustre
que tiene colores varios
y exhala airosos perfumes [...]
Conde le llaman los damas,
otras le dicen estuche
de la amorosa herramienta;
yo digo que es sacabuche [...].

Ignoro el intrincado origen de los términos «riqui fue», y no hallo testimonio de su empleo en otros poetas anteriores o coetáneos de don Jerónimo. Pero no se me escapa que, aplicado al galán, alude a un referente real que en nada se parece a ese «estuche» de los versos recién transcritos:

el hechizo más donoso
puesto entre el cuerpo y la carne,
que a las enaguas le[s] sirve
–entre las puntas– de encaje.
El bocado más gustoso
que puede en el mundo hallarse,
derritiéndose en la boca
de la que llega a alcanzarle.
El dátil de Berbería
que sobre la palma nace,
fruta que al cielo se empina
como vemos cada instante.
Chorizo de faltriquera
que el que camina le trae
para comer noche y día
sin que se canse en gisalle.
El pámpano de la vid,
renuevo hermoso que sale
entre las plantas más bellas
y comienza a descollarse.
La bellota del clavel,
tiznado rubí granate
que, oliendo a clavos, pretende
por eso mismo clavarse [...].
La mano no de reloj
ni de almirez disonante,
sino mano de mortero
que maja el ajo picante.
Este, pues, gigante niño
es maná que a todo sabe,
es un canelón de sidra,
es un turrón de Alicante.

Muy poco original en la elección de metros y argumentos, la poesía «privada» de Barrionuevo destaca por sus aportaciones léxicas al ya de por sí variado vocabulario erótico. Quédese el lector con el recuerdo de ese peregrino «riqui fue», que unas veces alude al «valle donde se plantó / el árbol del paraíso / para gozar mejor», y otras veces aparece:

notablemente engreído
solamente de hinchazón,
diestro en salir y en entrar
sin ninguna turbación,
cara a cara acometiendo
al enemigo mayor.

III

Aquel arcón secreto en que don Jerónimo fue atesorando su diversa producción poética, se llama ahora manuscrito 3736. Por una serie de vicisitudes bibliográficas que no me interesa averiguar, el tejuelo engastado en su lomo atribuye su autoría a un don Juan Cantón de Salazar y Setién, canónogo que fue de burgos bien entrado ya el siglo XVIII. Sin embargo, desde la primera composición (titulada «A la vida del autor») queda claro que todo el texto es obra del olvidado poeta granadino, y que es suya la mano que copió –paciente y primorosa– los más de novecientos poemas, los dos entremeses y las cinco comedias que recoge el volumen.

No es suya, en cambio, la mano castradora que –no sé cuando– ha mutilado con saña enfermiza los que sin duda eran los versos más eróticos de Barrionuevo. Tampoco es suya esa letra severa que, con una claridad insultante, ha colgado al margen de los poemas tachados el hoy ridículo sambenito de «borróse por pícaro» o por «disonesto». En la página 52, Barrionuevo se presta a seguir los cánones que prefiguran el formato clásico del «Retrato a una dama»;

Divina señora mía,
hermoso sol del Oriente,
que en fuego de amor ardiente
me abrasáis de noche y día.
Angel hermoso que adoro,
dueño de mi libertad,
a quien dio la voluntad
el alma que es un tesoro.

Por este cauce anacrónicamente petrarquista fluyen las redondillas que, mal tachadas, todavía se adivinan en esta página 52. Intuyo que el retrato debía de descender con desenfado hacia cierta intimidad no demasiado grata para nuestro anónimo censor; el cual, no contento con el auxilio firme de su rigurosa pluma, no tiene reparo alguno en seccionar los dos folios siguientes (53-54 y 55-56). En la página 57, respetada por el castrador para salvar de la hoguera los poemas inocentes del resto del folio, se conservan las dos últimas estrofas del retrato. Naturalmente, están tachadas; pero se ve que, ejecutada sobre el grueso del poema su justa ira, el castrador ha descuidado su celo en este

final de la pieza. Por debajo de la tinta censora, se alcanza a leer la conclusión de don Jerónimo:

Digo, en fin, que vuestros bajos
serán tales y tan bellos,
que yo quisiera tenellos
por premio de mis trabajos.
Juzgad y mirad ahora
si tuve harta razón
en daros el corazón
y el alma que en vos adora.

De esta manera, y gracias al honesto desvelo de algún alma piadosa, el lector pasa del «hermoso sol» de la estrofa primera a esos «bajos bellos» de los versos finales; en el ínterin, ninguna visión tentadora ha puesto en peligro su integridad moral.

Cuando la poda no es aconsejable, la mano castradora se recrea tachando concienzudamente poemas enteros. Sílabas a sílaba, un apretado trazo cicloideo va transformando los versos lenguaraces en una triste procesión de orugas. Tal vez por omisión, el censor indulta el título de dos poemas condenados; curiosamente, uno está dedicado «Al fruto del amor», y el otro «A los gustos de Amor». A este último le sigue otra pieza maldita cuyo título, mal tachado, deja entender que va dedicada «A lo mismo». La mano castradora, tal vez agobiada por exceso de trabajo, olvida emborronar los dos versos finales: «Mucho llega a dilatarse, / mucho vemos que se extiende». *Quandoque bonus dormitat Homerus.*

Canta sola a Lisi como cancionero petrarquista

Santiago Fernández Mosquera
Universidad de Santiago

Dos conceptos de petrarquismo se mezclan en la consideranción teórica de *Canta sola a Lisi*[1] como cancionero petrarquista: 1) el que aplica un modelo directamente derivado del *Canzoniere* y 2) aquel que parte de una base más alejada del texto italiano pero más flexible y no menos petrarquista. Esta línea fue inaugurada por el propio editor de Quevedo, González de Salas, que fundamenta su concepto de cancionero petrarquista en el nombre de la amada (y establece el paralelismo Laura=Lisi); una sola historia de amor; la presencia de sonetos aniversario y amor que permanece después de la muerte con los consiguientes poemas *in morte*.

Abordaremos el estudio de *CSL* desde la primera perspectiva, representada teóricamente por Gorni. Esta es su definición de cancionero:

> La storia della forma «canzoniere» si riduce ad esser quella dei singoli canzoniere, libri di poesia (solitamente in piú metri, con netta prevalenza del sonetto) in cui sia evidenziabile, a uno o piú livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia. [Gorni, 1984: 508]

Porque existen otros trabajos, especialmente los últimos de Cabello Porras [1981] y Walters [1984b,1985,1988] que manejan unos criterios particularmente rígidos que niegan a *CSL* su carácter de cancionero petrarquista.

Si aplicamos estrictamente las características del *Canzoniere* a *CSL* apenas encontramos coincidencias. La génesis del *Canzoniere* es una labor del propio de Petrarca. El nacimiento de *CSL* es, por el contrario, mucho menos conocido, por no decir desconocido

[1] Consideramos el corpus de *Canta sola a Lisi* compuesto por los poemas que aparecen estrictamente en el *Parnaso* de 1648 y en su mismo orden. Por lo tanto, citaremos con el ordinal de esta edición pero añadiendo la numeración de Blecua [1985] del que tomamos el texto. Las diferencias con Blecua [1985] se centran en la exclusión de los textos de *Las Tres Musas* (1670) y en el diferente ordenamiento de las composiciones finales. A partir de la composición 492 (LI) la numeración de Blecua que corresponde al *Parnaso* (1648) son y con este orden: 507 (Madrigal), 390 (Idilio, I), 509 (Idilio, II), 510 (Idilio, III) y 508 (Idilio, IV).

totalmente. Si hemos de creer a Salas, a él se debe la ordenación del texto. Si es de Quevedo tampoco lo podemos asegurar tajantemente aunque nosotros lo creamos. En cualquier caso, el texto no se fue construyendo, sino que se elaboró *a posteriori,* en un momento final en el que se distribuyeron distintos poemas de una forma particular. De ahí que se aprovechen poemas dedicados a otros nombres (Belisa y Aminta) o textos aparecidos en otras secciones o subsecciones (como los Idilios que también pueden formar parte de un grupo coherente de Silvas).

Laura es protagonista poética de las *Rime sparse* con un sustrato histórico y biográfico ya reconocido aunque en muchas ocasiones magnificado. No existe en *CSL* posibilidad de indentificar hitos biográficos y tampoco históricos entre sus protagonistas ni de parte de Lisi ni de Fileno. Esta afirmación quizás resulte exagerada. Porque la cronología externa de algunos textos que configuran *CSL* favorece la datación del conjunto y consecuentemente la construcción del cancionero así como las posibles vinculaciones biográficas del texto con el autor.

La imposibilidad de identificar a Lisi no acaba con las especulaciones sobre su existencia. Naturalmente la identificación de Astrana [1930, 1932, 1945] no es la única, ni tampoco suficiente.

Fernando Valera [1959] propone a Isabel como transfondo del nombre poético de Lisi. Roger Moore en [Moore, 1977] asocia la secuencia de nombres Lisi, Lisis y Lísida con Isabel, Isbela, Belisa, Elisa, y Lisa y lo confirma en Moore [1980: 219].

La cronología puede resultar interesante si queremos identificar a la dama Isabel, pero no influirá para la composición de *CSL* como estructura superior, como macrotexto. Literariamente, ¿cambia la construcción y la composición de *CSL* el hecho de la existencia real de esta oscura Isabel? Pudo haber existido esta mujer, pudo dedicarle buena parte de los textos de *CSL* a ella (aunque no todos) pero de ahí no tiene porque seguirse que la dama era rubia o que su amor duró veintidós años, por ejemplo.

Los datos históricos y biográficos del texto de Petrarca están reflejados en su obra. Por lo tanto, y dado el proceso de elaboración del texto italiano, la cronología externa e interna de las composiciones tienen cierta relación. Las dataciones de los textos de *CSL* abarcan una horquilla demasiado amplia para resultar relevantes. Recordemos que Astrana sitúa las composiciones entre 1609 y 1631 [Astrana, 1932], Crosby [1967] y Blecua, desde 1969 [1985], no arriesgan casi ninguna fecha para estos poemas, o lo hacen muy genéricamente y ni Moore, 1598 y 1621, ni Roig Miranda [1989], antes de 1614 y después de 1624, proponen unas fechas muy concretas.

El orden de creación de los poemas no tiene que ver con el dispositivo en el *Parnaso* de 1648; su distribución obedece a criterios temáticos, estructurales y literarios, y no existe relación biográfica alguna en el texto y la vida de Quevedo. La obra, como libro, como sección diferenciada, se confeccionó *a posteriori* y por lo tanto la situación de los distintos poemas no tiene nada que ver con su fecha de composición o con las anécdotas que pueda narrar.

Otra cuestión es su cronología interna. *CSL* guarda cierta relación en sus textos en la medida que existen poemas aniversario que van de seis, diez y veintidós años hasta la muerte de la amada. En ese sentido también conserva, aunque muy superficialmente, la estructura de poemas *in vita* e *in morte* del *Canzoniere.*

Otra diferencia acusada entre ambos textos es su significado. El significado del *Canzoniere* se ha unido siempre a su fin ejemplarizante. No es esta la interpretación que debemos buscar en *CSL*. El texto se configura en pleno barroco, en un contexto de imitación literaria muy acusada. El significado de *CSL* no es vital, ni moral; es literario, retórico. Y desde esa perspectiva es mucho más comprensible. Así lo cree P. J. Smith para la poesía amorosa: «The true tension, then, in the poems in which Quevedo treats the woman, is not existential but literary and, more particulary, rhetorical». [P. J. Smith, 1987: 88]

Las comparaciones aquí establecidas marcan claramente las diferencias notables que existen entre el *Canzoniere* y *CSL*.

Pero el análisis se ha realizado desde una perspectiva que antes hemos criticado: comparar dos piezas, muy distantes entre sí, buscando una relación directa entre ambas, sin tener en cuenta la evolución en la recepción del texto primitivo, en este caso, las *Rime*. Si la realizamos desde el petrarquismo posterior y no desde el *Canzoniere* las coincidencias son importantes.

La gestación de los cancioneros posteriores difiere de la de Petrarca. Tanto en la tradición italiana como en la española, las composiciones rara vez son recogidas y ordenadas por el propio autor. Suele ser un amigo o familiar cercano el encargado de editar y ordenar como cancionero o no, la poesía del escritor. Sucede en italiano con el cancionero de Gaspara Stampa o el de Giovanni Della Casa. De la misma manera a Quevedo lo edita González de Salas y más tarde su sobrino Aldrete. Como todos los editores anteriores, González de Salas reconoce diversas intervenciones en el texto, principalmente dispositivas.

Muy vinculado a esta tarea editorial que supone una configuración de cancionero, en muchos casos ajena al poeta, están también los comentarios a los textos. Estas anotaciones que, en principio, figuran acompañando los propios textos, pasan, al avanzar los años, a un prólogo explicativo de la edición. Y en él se vierten los tópicos propios de la edición de poesía, i.e., la dificultad en la búsqueda de los distintos documentos (lo que revaloriza más la labor editorial), el hallazgo afortunado, la recopilación paciente, *el ordenamiento y composición* en un conjunto de las piezas sueltas, la cantidad de poemas recogidos y la mayoría de las perdidos, etc.

Todos ellos creo que son una evolución de las anotaciones primigenias (y del propio autor), se reconvierten en un prólogo del editor y son fundamentalmente lugares comunes presentes en la edición de la poesía del XVI y XVII española. La gestación y la configuración de *CSL* arranca pues del *Canzoniere* aunque no lo imite directamente y es fruto de una tradición que tiene sus hitos en las distintas ediciones de poesía española –y no solo– del XVI y XVII.

Ya señalamos arriba cómo la identidad de Lisi no aporta nada a la comprensión del texto. Creemos en la existencia de una amada principal a la que se pudo referir Quevedo, en principio, con ese nombre y que puede ser reflejo de Luisa, Isabel o cualquier otro. Pero esa primera enamorada se diluye con el paso del tiempo en un ser literario que recogerá no sólo sus primeras experiencias sino las de toda una vida y con ellas imitará conscientemente una estructura particular como es un cancionero amoroso.

Pero sí es petrarquista la existencia de una sóla protagonista femenina, una única protagonista que refleja una sola pasión amorosa dedicada por el poeta. Y es elocuente tam-

bién el nombre escogido por Quevedo para nombrar a su amada: Lisi, Lisis o Lísida es una clara evocación de Laura como señala por extenso Salas en su introducción a esta parte de *Erato* [*Parnaso,* 257-258]

De nuevo nos encontramos con la misma clave en la explicación de un motivo petrarquista en Quevedo: Lisis existe en tanto literatura y lo es como reflejo de la presencia de otra anterior, de una tradicional enamorada como Laura.

Los sonetos aniversario son una obligada referencia petrarquista. Quevedo compone los sonetos aniversario porque apuntan directamente al texto de Petrarca. Este tipo de composición es una parte singular del concepto de cancionero petrarquista como lo anuncia Salas [*Parnaso,* 257]. Su presencia se relaciona directamente con la cronología interna de *CSL* porque marcan una progresión temporal explícita destacando tres aniversarios de seis, diez y veintidós años. Tienen una finalidad estructural clara porque están situados particularmente en el ciclo. Es decir, no son simple imitación de sonetos aniversario petrarquistas sino que su disposición indica un función determinada, y es, precisamente, la de aniversario como en el *Canzoniere.*

Su colocación en *CSL* no es casual y obedece a cierta lógica numérica. Del primero de los sonetos aniversario, XX, al segundo, XXX, «transcurren» diez composiciones (que naturalmente no se corresponden con los cuatro años que los distancian). Separan este segundo aniversario del tercero, número L, veinte composiciones (que corresponderían a doce años). Lo destacable es la simetría en la distribución de estos textos, no la coincidencia entre sonetos y años señalados. Gráficamente,

$$---\ 20\ ---\ XX\ ---\ 10\ ---\ XXX\ ---\ 20\ ---\ L$$

La simetría es perfecta y difícilmente puede resultar casual. No guardan relación años señalados en la historia con el número de composiciones (a no ser la coincidencia de la distancia entre la composición XX y XXX, en la que coinciden los diez años señalados con las diez composiciones transcurridas). Creo que el valor estructural de los sonetos aniversario en *CSL* es capital y resultan indudablemente petrarquistas. La imitación no es sólo estructural. Es también anecdótica. Como señaló Salas en los preliminares, se acerca a Petrarca hasta en la duración de su enamoramiento [*Parnaso,* 257].

Por otra parte, la presencia de estas composiciones, implica una cierta evolución cronológica en el ciclo. El transcurrir del tiempo está marcado por esa gradación de seis, diez y veintidós años. Y sin embargo, no existe en los textos ilusión del paso del tiempo y las únicas referencias temporales son éstas y las alusiones a las estaciones del año, singularmente la primavera.

Vinculada con la cronología interna del texto, y con el posible carácter narrativo de la historia, es la diferenciación entre composiciones *in vita et in morte.* La pregunta clave que debemos hacernos es ¿muere Lisi en el ciclo? Y si lo hace, ¿existen composiciones dedicadas a ella después de su muerte? Pocas son las composiciones en que la protagonista parece haber muerto, concretamente, una, la (LI, 492): «¿Cuándo aquel fin a mí vendrá forzoso»? Este soneto está presentado por un epígrafe que sí anuncia la muerte de la protagonista claramente.

El soneto es una invocación del poeta a la muerte. Una muerte que no llega y que no hace más que dilatar la otra, la muerte en vida que supone el no ser amado por Lisi. La

única referencia a la muerte de la amada es indirecta. El significado del texto creo que es ambiguo. Y sin embargo siempre se ha tenido por un poema *in morte* por la rotundidad de su epígrafe y por la aclaración del propio Salas [*Parnaso,* 257]. Si por un momento olvidamos el epígrafe introductorio, el texto del LI (492) no anuncia claramente la muerte de Lisi. Como tampoco la confirman las composiciones posteriores. Curiosamente (y quizás no posea otro valor que el del detalle), este soneto no figura en la edición de Zaragoza, *Parnaso* (1649).

Circunstancia particular es la posible muerte de Fileno, el protagonista masculino de *CSL.* Fileno prepara en los Idilios su final cuidadosamente a través de las últimas composiciones del ciclo. Por eso estas composiciones finales son imprescindibles como colofón del texto, y en su orden original, el del *Parnaso* de 1648. Fileno, el protagonista masculino del cancionero, apelativo que aparece sólo al final del ciclo, no muere y, por lo tanto, no nos vemos obligados a romper el hilo de la voz poética de todo el ciclo. Es siempre la misma voz «narrativa» en *CSL.*

Conectado con la cronología interna del texto está la narración de la historia. ¿Existe en *CSL* una secuencialización de los hechos? ¿Existe una historia de amor? *CSL* no puede ser leído como una historia de amor. Se trata de un reflejo de imitación literaria y no coherencia en la narración de la historia, un intento de imitación de un modelo, no la ineludible pertinencia de unos hitos dentro de la historia, ni temporales (primaveras, por ejemplo) ni espaciales (referencias geográficas en los poemas).

Aunque no existen relaciones narrativas en conjunto y como discurso coherente en *CSL,* sí que se descubren unas líneas concretas que traban el texto y que lo configuran como unidad.

Apuntaba ya Walters [1984b, 61-62; 1985b; 1988] la existencia de dos formas de cohesión en *CSL:* las agrupaciones de textos por temas y dos tonos diferentes en el comportamiento del yo poético.

Ciertamente, la presencia de poemas ordenados en grupos de dos o pocas más composiciones, es una característica de los cancioneros petrarquistas. Fundamentalmente se vinculan temáticamente pero, desde una perspectiva unitaria, tendrán repercusión estructural.

Tres son los núcleos en los que se estructura *CSL:* el Mitológico (de VIII, 449 a XIV, 455), los ojos y el mirar (de XIV, 455 a XVI, 457 y de XXXIV, 475 a XXXV, 476), y la reflexión sobre el amor y la muerte (de XXX, 471 a XXXIV, 475 y de XLVI, 487 al final). Los tres establecen entre sí unas relaciones no sólo formales y temáticas. En *CSL* se trasluce una evolución (que ya intuyó Walters [1984b: 61]) desde el carácter positivo del primer núcleo que refleja cierta postura de fuerza juvenil que combate con el núcleo segundo, es decir, con los ojos y con la mirada de Lisi. Pero la batalla tiene un claro perdedor, Fileno, que estrellado en la indeferencia de la amada, pide y se prepara para la muerte.

También el protagonismo de Lisi cede a medida que avanzan las composiciones para centrarse en Fileno. Desde una perspectiva diferente, retórica, P. J. Smith [1987] propone una lectura distinta para la literatura amorosa de Quevedo. Y paralelamente nosotros también lo proponemos para la estructura de *CSL.*

Un ejemplo. Hemos visto que la cronología externa o interna de los poemas a Lisi como conjunto, no tienen ni la relevancia de la de Petrarca, ni parelelo con las del italiano.

Para P. J. Smith: «His time is, to use the rhetorical distinction, 'artificial' rather than 'natural'» [P. J. Smith, 1987: 155]

Tanto Petrarca como Quevedo utilizan unos procedimientos muy similares. Petrarca busca en Horacio, Propercio y Ovidio el ordenamiento no ya sólo de las cinco primeras composiciones sino incluso de la estructuración de todo el *Canzoniere* porque «al imitar los prólogos en tanto prólogos, no mero depósito de «flosculi» o motivos, imita, pues, la estructura, el género literario». [Rico, 1988: 1102].

Quevedo, al imitar los sonetos aniversario, los protagonistas de los poemas, el poema *in morte,* la ordenación en una sección distinta..., está también imitando la estructura del género cancionero. Porque, podríamos preguntarnos paralelamente a Rico, «¿Habremos de pensar que el *Canzoniere* nació al margen de toda norma clásica, huérfano de padres antiguos?» [Rico, 1988: 1101]. ¿Nació *CSL* al margen de Petrarca –y aún de Horacio, Ovidio o Propercio–? El problema debe plantearse cuantitativamente; en qué grado de directez imita Quevedo a Petrarca; pero que le debe la estructura al italiano es innegable. Y digo la estructura, la ordenación, no ya los temas o el estilo.

Para añadir el término petrarquista al cancionero *CSL* habrá que adoptar un criterio flexible y sobre todo, desde una perspectiva correcta. Es decir, no aplicar directamente esquemas del *Canzoniere* a *CSL.* El concepto de cancionero petrarquista en el XVII no es equivalente al *Canzoniere.* Y desde esa perspectiva *CSL* es un cancionero y además petrarquista. Porque nace, como muchos de los cancioneros posteriores, editados por próximos al poeta, con un prólogo que recoge elementos comunes y tópicos.

CSL canta un solo amor y una sola amada. Esta amada se llama Lisi paralelamente a Laura; tiene unidad temática pero variedad métrica (*vario stile*). Y dentro de esa variedad métrica un predominio absoluto de soneto. *CSL* conserva algún elemento temático y estructural característico del *Canzoniere* como son los tres sonetos aniversario. Y algo fundamental: Quevedo (o Salas) escoge una sección distinta a la general Musa IV. Apoyándonos en la afirmación de Rico [1988: 1103], el simple hecho de componer una sección especial, *CSL* es un acto de imitación petrarquista y es también un acto retórico de imitación voluntaria.

De ahí que el significado del cancionero no se acerque al de Petrarca. No es abiertamene ejemplificador o palinódico, basado en un soneto prólogo y alguna composición final, ni encontramos un claro desengaño vital. Porque, quizás la vida latente en *CSL* sea escasa aunque sea abundante la literatura. Pero aun así encontramos en las composiciones finales referencias obligadas al desengaño y ejemplo de su amor.

Porque Quevedo conoce el significado del *Canzoniere* y no quiere alejarse definitivamente de él. Por eso en los Idilios finales muestra intereses tan petrarquistas:

> Mas ya que, ausente, muero de esta suerte,
> lo que con ansia siento
> es que no ha de poder servir mi muerte,
> a quien viere su causa de *escarmiento.*
> Vengárame de Amor si, con mi daño,
> pudiera a otro servir de *desengaño.*
> v.v. 19-24 (Idilio II, 509)

Desengaño por el amor no conseguido y desengaño general del amor humano, tan vinculado con la muerte. Y escarmiento ejemplarizante para todos aquellos que se acerquen a su desgraciada relación con Lisi. Un ejemplo y un desengaño que cierra *CSL* casi en sus últimos versos: el testamento (Idilio 4, 508: v.v. 31-32)

Y sin embargo no es ese el valor principal de *CSL,* ni su significado. La lectura de *CSL* debe ser literaria, retórica, algo que fue visto peyorativamente.

Debemos interpretar el cancionero lejos de las concepciones más románticas o más positivistas. De la misma manera, el buscar la pretendida modernidad de la poesía amorosa de Quevedo nos ha de llevar a un error de enfoque. Quevedo no es moderno (contemporáneo) en la construcción de *CSL* como no lo es en la expresión de los afectos. Es, ante todo, un poeta barroco que inscribe su poesía amorosa en un contexto casi obligado (aunque lejano) como es un cancionero petrarquista. Así lo hicieron, o se acercaron, otros poetas españoles que le precedieron y que hemos señalado. Nuestra identificación, desde hoy, con sus textos, se produce no por la coincidencia particular de sentimientos sino por su forma de expresión, por la genialidad de su verbalización.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

QUEVEDO: *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido...* Ed. González de Salas, Madrid, 1648.

ASTRANA MARÍN, L.: *El cortejo de Minerva,* Madrid, 1930. «El gran poema de amor de Quevedo», 45-50.

ASTRANA MARÍN, L.: ed., Quevedo, *Obras completas en verso,* Madrid, 1932.

ASTRANA MARÍN, L.: *La vida turbulenta de Quevedo,* Madrid, 1945.

BLECUA, J. M.: ed., Quevedo, *Obra poética,* vol. I (Madrid: Castalia, 1985), 1ª ed. 1969.

CABELLO PORRAS, G.: «Sobre la configuración petrarquista en el Siglo de Oro (La serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)», *Analecta Malacitana,* IV, 1 (1981), 21-30

CROSBY, J. O.: *En torno a la poesía de Quevedo* (Madrid: Castalia, 1967).

GORNI, G.: «Le forme primarie del testo poetico. Il canzoniere», en *Letteratura Italiana. Le forme del testo. I Teoria e Poesia* (Torino: Einaudi, 1984), 504-518.

MOORE, R.: *Towards a Chronology of Quevedo's poetry,* (Canadá: Fredericton York Press, N.B., 1977).

MOORE, R.: «Lisi, Lisa, and the Caballero de la Tenaza», *Boletín Biblioteca Menéndez Pelayo,* 56 (1980), 215-224.

RICO, F.: «Prólogos al *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta,* I-III)», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa,* XVIII,3 (1988), 1071-1104.

ROIG MIRANDA, M.: *Les Sonnets de Quevedo. Variatinons, constance, évolution* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1989).

SMITH, P. J.: *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Thory in the Love-Lyric* (London: The Modern Humanities Research Association, 1987).

VALERA, F.: «Reinvención de D. Francisco de Quevedo: cuatro cartas literarias a Luis Capdevila», *Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura,* París, VII, 34 (1959), 65-74.

WALTERS, D. G.: «Conflicting views of time in a Quevedo sonnet: An analysis of 'Diez años de mi vida se ha llevado'», *Journal of Hispanic Philology* (1980), IV, 2, 143-146.

WALTERS, D. G.: «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo», *Criticón,* 27 (1984), 55-70.

WALTERS, D. G.: *Francisco de Quevedo: Love Poet,* University of Wales Press, 1985.

WALTERS, D. G.: Francisco de Quevedo, *Poems to Lisi,* edited and arranged by D. G. Walters (Exeter Hispanic Texts, XLV, University of Exeter, 1988).

El Almirante Fadrique Enríquez y las versiones de su «Perque»

Manuel Ferrer-Chivite
University College, Dublin

En el *Cancionero general* de Esteban de Nagera (Zaragoza, 1554) que Morel-Fatio publicó en 1878[1], la composición n. 12 lleva la rúbrica «Carta trobada sobre en que consiste el bien aca» sin indicación alguna de quien sea el autor. Ese anonimato, no obstante, no es total ya que para las 44 últimas estrofas de las 94 que integran esa «Carta» sí conocemos ahora quien sea el que las compuso; en efecto, en mis pesquisas entre los tesoros manuscritos que guarda la British Library llegué a descubrir esas estrofas en una composición titulada «Perque que hizo el Almirante el año de 1519»; en el MS Add. 9939 puede verse y en concreto en ff. 92r. a 93r. Su autor, el Almirante Fadrique Enríquez, cuarto de Castilla, que vivió de 29 de noviembre de 1460 a 9 de enero de 1538.

Algo, sin embargo, de aquello de que ni son todos los que están ni están todos los que son, ocurre aquí, ya que si no todas las 94 estrofas de la «Carta» corresponden al «Perque», tampoco las 44 de ese «Perque» que en la carta se recogen son las únicas en las que originalmente consistía éste.

Discrepancias hay, y de relieve, entre el texto que Nagera, por su parte, imprimió y el que, por la suya, copió el amanuense que nos ha dejado el manuscrito de la British de letra de la segunda mitad del XVI. Por un lado, el «Perque» del manuscrito contiene veinte estrofas que no aparecen en la «Carta» del *Cancionero,* y por el otro, en esa «Carta» se insertan tres que, a su vez, no constan en el manuscrito, pero que muy razonablemente hay que deducir ser de la mano del Almirante aunque sólo fuera por presentarse incorporadas a y entre las otras que sí sabemos son de él.

Dentro de los trabajos que al presente traigo entre manos figura una edición crítica de la obra poética de ese Almirante; como, por supuesto, ésta no es en absoluto la ocasión ni menos hay tiempo para una exposición siquiera parcial en esa línea, me limitaré aquí a considerar algo de lo que esas discrepancias nos pueden decir tanto sobre la personalidad

[1] A. Morel-Fatio, *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle: Documents historiques et littéraires* (París: Heilbronn, 1878), 489-602.

e inquietudes de ese Almirante como, y no menos, sobre el método histórico –el de los años inmediatamente anteriores al movimiento comunero– que le tocó vivir y en el que tan importante papel tuvo que jugar. De paso, un tanto de justicia haré, siquiera mínima, a la personalidad de este Almirante en tanto que poeta cancioneril de vena moralizante, faceta suya ésta tan olvidada –por no decir, desconocida–, oscurecida como se vio por la extraordinaria dimensión política y social que el tal Almirante detentó en su tiempo.

Claro está que ninguna prueba definitivamente concluyente tenemos de que esas discrepancias no fueran manipulación personal de un Nagera que sin más hubiera decidido omitir las veinte estrofas del «Perque» o de un amanuense que hubiera hecho lo mismo, y por su parte, con las tres que no recoge en su redacción, pero las consideraciones que a continuación hago permiten muy plausiblemente desechar tales posibilidades.

Comenzaré por las estrofas no recogidas en el manuscrito. Los primeros versos omitidos –n. 229 a 236 inclusive (516b 517a de la ed. de Morel-Fatio)– dicen:

> Y en ver que nuestra salud
> nunca llega a los sesenta
> ver que nada se contenta
> mocedad ni senectud.
> Y en ver que vivir no hay tassa
> aunque agora comencemos;
> que la vida que tenemos
> como relampago passa.

Estos versos los escribía el almirante en 1519 –recuérdese la fecha dada en la rúbrica del «Perque»–, es decir, cuando andaba alrededor de cumplir sus cincuenta y nueve años –recuérdese, también, que había nacido el 29 de noviembre de 1460– y los escribía, además –y eso es lo importante–, desde una condición y lugar más bien precarios. El primer verso de toda la composición, el que la abre como marco situacional dentro del cual la misma se crea, reza: «Estoy pensando en la cama»; en efecto, desde y en esa cama se originó el «Perque», y en esa cama debía estar no por placer o poltronería sino, sin duda, postrado por uno de los frecuentes ataques de cuartanas que ya desde 1517, por lo menos, venía sufriendo intermitentemente[2].

Enfermo y temeroso de que su salud no le permitiera alcanzar esos tan cercanos sesenta, no es extraño que escribiera esos versos y afirmara que la vida «como relampago passa», y así aparecerían difundidos en una versión primera. Pero correoso era el Almirante y bien vivió bastantes años más, y tampoco nos debe extrañar que, así, en versión posterior los suprimiera por innecesarios; hay que señalar, por otra parte, que ese primer verso del «Perque», «Estoy pensando en la cama», en la «Carta» se ve rectificado como

[2] En carta al Cardenal Cisneros de 9/5/1517 ya le dice: «De la mia [salud] hago saber a vuestra Senoria... como no puedo tomar terminos en estas quartanas, que vna vez me dexan veynte y treynta dias y despues tornan, y agora me an tornado vnas quatro o cinco...» (Cf. CONDE DE CEDILLO, *El Cardenal Cisneros, gobernador del Reino*, 3 vols.; [Madrid, RAH, 1921-8], III, 586). Que seguía con sus cuartanas o achaque análogo aun allá por finales de 1520 nos lo confirma la relación de su entrada en Valladolid tras haber sido nombrado co-regente de Castilla a fines de septiembre de ese año; ahi se lee: «...el condestable entro de noche y el cardenal secretamente... Pero el almirante, porque benia algo enfermo, entro un dia despues...» [Texto en R. COSTES, «Pedro Mexia, Chroniste de Charles-Quint (suite)», *BHi* (1921), 108].

«Estoy pensando pensaua» (v. 201); pobre como es esa rectificación bien pudo deberse a una mala lectura de Nagera pero más probable es, en mi opinión, que fuera una tardía corrección de un autor que lejos ya de su lecho de dolor determinó poner más énfasis en la función reflexiva que originó todo ese «Perque»; con esa posterior versión tendríamos, así, otra que correría paralela a la primera original.

De mucho más interés, por corresponder a un tema que abarca ya lo extra-personal y plenamente histórico, es la omisión de los versos 265 a 268 inclusive (517a de la ed. de Morel-Fatio) que dicen:

> Y en ver quan poco se piensa
> en la poca edad del Rey
> y en ver que va contra ley
> quien no busca su defensa.

Ya Wolf había señalado –como nota Morel-Fatio (593-4)– que «Ce vers... feraient allusion... a l'état de l'Espagne sous la domination des favoris flamands et a l'arrivée du jeune roi Charles». No se quiera deducir de ellos, no obstante, que el Almirante, a lo largo de su vida, fuera un favorito a ultranza de la persona, hechos y decisiones del Rey; de hecho, más bien fue todo lo contrario; señálese, como suficiente inicial ejemplo, que fue uno de los primeros –y el más destacado dada su personalidad y rango– de los que ya en 1516 se opusieron a que Carlos tomara el título de rey viviendo su madre[3], pero tras esa inicial animosidad, algunas cosas sucedieron que hicieron cambiar el talante del intrigante y codicioso Fadrique Enríquez. Por entonces se le resolvió favorablemente, por intervención de Cisneros y presiones del Rey, el espinoso asunto del Almirantazgo de Granada y la rebelión de Málaga[4]; en 1518 el Rey accedió a sus peticiones de puestos para él o sus criados en Valladolid, Aranda, Badajoz y el reino de Granada[5]; el 5 de marzo de 1519 fue condecorado en Barcelona por Carlos con el Toisón de Oro[6]; por si fueran poco estas prebendas algo más positivo consiguió don Fadrique; a fin de vencer la renuncia y oposición en las Cortes de ese año 1519 en esa Barcelona, Carlos se vio obligado al usual recurso del soborno y de las 155. 473 libras que en ello invirtió, un buen pellizco de 13. 156 le correspondieron a él[7]. Bien se entiende, así, que escribiera esos versos apoyando al Rey, pero tras esa oportunista e interesada luna de miel con su soberano y tras todos los sucesos de las Comunidades, la animosidad ya antes manifestada en 1516 llegó a convertirse en el profundo rencor del que habla ya J. Pérez en *La revolución de las co-*

[3] M. Fernández Álvarez, *La España del Emperador Carlos V,* en R. Menéndez Pidal (ed.), *Historia de España,* T. XVIII (Madrid: Espasa-Calpe, 1966), 72.

[4] Cf. F. Bejarano Robles, «El Almirantazgo de Granada y la rebelión de Málaga de 1516», *Hispania* (Rev. de Historia), 15 (1955), 73-109.

[5] Cf. S. Haliczer, *The Comuneros of Castile: the Forging of a Revolution: 1475-1521* (Wisconsin: UWP, 1981), 92.

[6] Cf. P. Martir de Angleria, *Epistolario,* en *Docum. Inéditos para la Hist. de España,* 13 vols., Vol. II (1956), 335 y Pero Mexia, *Historia del Emperador Carlos V,* ed. J. Mata Carriazo (Madrid: Espasa-Calpe, 1945), 106 y P. de Sandoval, *Historia del Emperador Carlos V* (BAE, 80), 145b. que sigue a Mexia.

[7] Cf. R. García Cárcel, «Las cortes de 1519 en Barcelona, una opción revolucionaria frustada», en J. Cuenca Toribio (ed.), *Homenaje al Dr. Juan Reglá Campistol,* 2 vols. (Valencia: Univ. de Valencia, 1975), I, 239-56; información en 254.

munidades de Castilla[8] y que bien se deja traslucir en sus cartas a ese Emperador recogidas en el ms. 1167 de la BNM –entre otras colecciones– y en las que, aparte de las humillaciones sufridas y el despecho que por ellas se entrevé, aparecen las contínuas quejas por los cuantiosos gastos –según Pérez llegó a pedir en 1521 más de 14 millones de maravedíes– en que había incurrido con motivo de las Comunidades y que nunca –al menos en su opinión– le fueron suficientemente resarcidos.

No es difícil sospechar, pues, que más tarde procediera a eliminar esa redondilla y aunque en ello algo pudo pesar lo anacrónica que ya resultaba, más debió pesar, hay que suponer, un bastante de resabio vengativo; bien le acusa Villalobos de esa característica en su carta de junio de 1525 donde le incrimina de que «... quando sentis que se llegan a vosotros, encerrays las manos y encrespays las espinas como erizos... (y) nos lastimays con vuestros aguijones»[9]. Eliminación que, sin embargo, no pudo evitar que persistiera en alguna otra copia como bien atestigua la «Carta» de Nagera; copia que sería, con toda probabilidad, la misma en que también aparecerían las estrofas antes comentadas y posteriormente omitidas.

Con ello tendríamos, pues, tres distintas versiones de ese «Perque»: una primitiva original con 64 estrofas perdidas para nosotros; una segunda con 61, tras la eliminación de esas tres por el Almirante y que sería la que más tarde copiaría el amanuense y consta en el manuscrito de la BL y, por fin, una tercera con 44 –suprimidas las veinte que no aparecen en la «Carta»– y que fue, claro está, la que tuvo a la vista Nagera.

Corresponden ahora unos comentarios sobre esas veinte estrofas omitidas. Son éstas las n. 19 a 26, 33 y 34, 43 y 44, y 57 a 64 –todas inclusive– del «Perque» incluido en apéndice, y la cuestión que inmediatamente se impone es la de si su desaparición, y como ocurría con las anteriores, se debe o no a la mano del Almirante.

Estrictamente hablando no se puede alegar dato ninguno que nos certifique ya sea la afirmativa, ya sea la negativa, pero examinando el contenido de las mismas, alguna conjetura puede hacerse con muchos visos de probabilidad. En las primeras 19 a 26 se ve a un Almirante que abiertamente arremete contra el clero y su deteriorada moral, contra sus simonías, sus ilícitos amores y sus hipocresías; los hechos que esa crítica destaca no son, sin embargo, privativos de esos años en concreto –demasiado conocida es la inmoralidad del clero a lo largo del Medievo hasta esos años del «Perque»– pero sí lo son esos contra los que más particularmente se ensaña: los sermones de ciertos frailes predicadores –estrofas 24 y 25– en donde el directo y aun amenazador ataque a los mismos –«que si el frayle se desmanda / podrá perder el capello» (vv. 99-100)– mucho tiene de vitriólica reacción ante algo muy del momento.

Con excelente documentación ha expuesto Pérez la agresiva campaña que en diciembre de 1518 y en Valladolid desencadenaron los franciscanos desde sus púlpitos contra las cohortes flamencas de Carlos y no menos contra los Grandes de Castilla por estar atentos exclusivamente a sus personales intereses[10]; más en concreto, aún hubo uno

[8] J. PÉREZ, *La revolución de las comunidades de Castilla (1520-1521)* (Madrid: Siglo XXI, 1977), 595.

[9] Cf. A. FABIÉ (ed.), *Algunas obras del doctor Francisco López de Villalobos* (Madrid: Soc. Bibl. Esp., 1886), Carta XX en p. 73 del texto.

[10] J. PÉREZ, «Moines frondeurs et sermons subversifs en Castille pendant le premier séjour de Charles-Quint en Espagne», *BHi*, 67 (1965), 5-24.

–Fray Juan de San Vicente– que el 26 de ese mes se desmesuró personalizando su ataque con claras alusiones al Almirante y sus ambiciones en el asunto de Málaga (12, n. 16), con lo que nada de extraño sería que ese Fray estuviera amenazando personalmente al Almirante cuando de alguno que «podrá perder el capello» hablaba.

Sea esto como fuere, y no habiendo mucha razón para sospechar que el Almirante cambiara de opinión respecto a ese clero en general y a esos franciscanos en particular, mucho más plausible es suponer que más que a la mano del mismo, la supresión de todas esas estrofas se debiera al mayor endurecimiento y más fuerte represión inquisitorial que tras las jornadas erasmianas de 1527 y las subsiguientes persecuciones de erasmistas y alumbrados –Valdés, Vergara, Eguía, Alcaraz, Celaín, por ejemplo–, se fue operando en el clima religioso peninsular.

Si en esas primeras Fadrique Enríquez atacaba al clero, otro organismo social –el de las cortes y sus procuradores– será contra el que se meta en el siguiente núcleo de estrofas, las finales 57 a 64, y en especial desde la n. 59 en adelante.

Dada la fecha del «Perque», no es muy dudoso que el Almirante tuviera en mientes las Cortes celebradas en 1518 en Valladolid y Zaragoza pero aun menos que a las que se refiriera más especialmente fueran las siguientes de 1519 en Barcelona, en las que tan exigentes con sus «greuges» –como señala García Cárcel en su artículo– se mantuvieron los representantes del pueblo catalán en particular. A diferencia, no obstante, de su anterior ataque al clero, algo más sinuoso y maquiavélico parece éste contra las Cortes y sus procuradores; si objetivamente podía criticar a ese clero ya que, en último término, él no pertenecía a ese estamento, no resulta tan justificable que acuse a esas Cortes de ser «Cortes para acortar / el bien de los naturales» (vv. 238-9) o a esos procuradores de «a su patria tratar mal / porque al bien general / no terna nadie en memoria» (vv. 247-9) cuando menos memoria tuvo él de ese «bien general» y de ese «bien de los naturales» al aceptar sin demasiados tiquismiquis esas 13. 156 libras del soborno real. O más bien habrá que decir que sí resulta justificable en cuanto lo entendemos como fruto de una soberbia mentalidad nobiliaria que ve en esas Cortes una potencial amenaza a sus intereses y privilegios, aunque conscientemente o no enmascare el ataque bajo una retórica un tanto genérica y demagógica.

En cualquier caso, tanto ese ataque al clero como éste a las Cortes y sus procuradores no pasaron de ser comprensibles reacciones personales del Almirante ante unos determinados hechos sociales y no hay mucha razón –como antes he dicho– para suponer que su visión de los mismos cambiara con los años, y si he supuesto antes que por ello la desaparición de las primeras estrofas en la «Carta» debieron producirse más por motivos religiosos que por personal decisión de ese Almirante, algo análogo ha de sospecharse para las últimas, si bien con una diferencia, la de que para la omisión de éstas estuvieran operando razones de carácter político, quizá como eco tanto de lo desastrosas que resultaron para Carlos las Cortes de 1538-9 cuanto por las desvitalización que las mismas fueron sufriendo durante su reinado.

Respecto, por fin, a las cuatro restantes omitidas por Nagera –33 y 34 por un lado, y 43 y 44 por el otro– difícil es determinar cuál haya sido el origen de esa omisión.

Esos «que no siendo de la nación / andarán desconfiados» a que se alude en versos 129-30 de la estr. 33 son, como del texto se deduce, los flamencos que pertenecientes al séquito de Carlos como gobernadores fueron instalados por él, y, por otra parte, ese

«bien de comunidad» que en la estrofa siguiente se menciona mucho parece que tenga que ver, dentro de su genérica connotación, con las Comunidades que por esos años ya andaban inquietas y politizándose –valga el término actual–; resultando, pues, anacrónicas pocos años después esas estrofas, bien pudieron ser eliminadas igualmente ya por el Almirante ya por Nagera, y otro tanto puede decirse de las 43 y 44 tratando como tratan de los gastos originados con motivo de «la entrada / que el Rey hizo en esta villa» (vv. 158-9) sin duda la que en Barcelona acaeció con motivo de las Cortes, que en esa ciudad estuvo el Almirante durante todo ese año y ahí fue donde escribió su «Perque».

Una última observación, para acabar, sobre las primeras 50 estrofas que en esa «Carta» preceden al «Perque» haciendo con él un cuerpo único. Las dos últimas de las mismas –vv. 193 a 200– dicen:

Si me suelto en lo que escrivo
En esta carta presente
Es, señor, por no ser vivo
El que della es ausente
Que nada de lo que (he)dicho
Ni de plazer ni de passion
Por haver puesto entredicho
La edad, ques la razon.

versos con un irrefutable aire de despedida final de ese «señor» a quien se dirige la «Carta». Difícil es adivinar quién sea ese críptico «ausente»; menos difícil, y dada la disposición de dicha «Carta», conjeturar que ese «señor» sea el Almirante aunque nada pueda decirse con absoluta certeza; mucho más fácil, por tanto, afirmar que no es ese Almirante el autor de esas 50 estrofas ya que extraño sería que él mismo acabara una composición con ese deferente tratamiento de «señor» a no ser que la dirigiera al rey o a algún individuo de su alcurnia, cosa difícil de aceptar. Y por fin, y decididamente mucho más fácil, concluir que esas 50 estrofas en cuestión corresponden, de hecho, a una composición distinta y ajena al «Perque» y que poco tiene que ver con él; así, esa disposición material por la que tanto la «Carta» como el «Perque» aparecen juntos formando una sola composición hay que entenderla como el resultado de una omisión –otra más– de la rúbrica del último, ya fuera porque el texto que Nagera tenía a la vista no la contuviera, ya por desidia o descuido de éste que le hizo no recogerla. Omisión ésta que con las otras que he comentado algo nos pueden decir tanto de la poca precisión con que esos *Cancioneros* se recopilaban y confeccionaban como de la volubilidad de los autores con sus creaciones o, y quizá mejor, de los abundantes cambios que las mismas sufrían en su trasiego y difusión y que bastantes familiares resultan para quienes con estos *Cancioneros* trabajamos.

APÉNDICE

Perque q̄ hizo el Almirante el año de MDXIX*

f. 92r.

(1) Estoy pensando en la cama
en la tela mal vrdida
q̄ se texe en esta vida
viendo tā mala la trama
(2) y en quā ciegos acādamos
tras estos negros fauores
y en q̄ tanto trabajamos
los grandes y los menores
(3) y en el nueuo aduenimi°
y en los gastos excessiuos
y en ver quāto dā los biuos
en este rescibim°.
(4) y en este gasto sin tassa
lleno de tantos estremos
y en la vida q̄ tenemos
q̄s juego de passa passa
(5) y en ver puesta en la cūbre
cobdicia q̄ a todos manda
viendolos q̄ van en vanda
tan ciegos y tā sin lumbre
(6) Como van atormētados
con gana de acrecentar
los bienes q̄ hā de dexar
aca como los passados.
(7) y en ver q̄l mas sabido y yerra
por tener asi oluidado
pues sabe sera pagado
con siete pies dela trra
(8) *Y en ver que nuestra salud*
nunca llega a los sesenta
ver que nada se contenta
mocedad ni senetud.
(9) *Y en ver quen vivir no hay tassa*
aunque agora comencemos
que la vida que tenemos
como relampago passa [1].
(10) Y en ver q̄ crecē los males
y se nos llega el partir
y no creē q̄ ay morir
sino q̄ son immortales
(11) y en verslos tā desuelados
con gana de gouernar
q̄ fuera mejor buscar
quien lo hiziesse en sus estados.
(12) y en ver la gran compañia
q̄ va pa reçebir
alquē no la mas de biuir
q̄ el q̄ biue solo vn dia.
(13) y en ver q̄ no lo entendemos
por andar ciegos y tuertos
pues pensamos q̄ tenemos
mas de vida q̄ los muertos
(14) y en ver q̄ nra salida
aunq̄ en algo dilatemos
tiene la misma medida
q̄ tuuo el q̄ muerto vemos.
(15) y en ver como el sabio escriue
q̄ seiguale en el dolor
el moço con el mayor
q̄ aca muchos años biue.
(16) y en ver queste sentimi°
se toma por vanidad
cō muestra de humanidad
midiendo[2] por otro cuento.

* MS Add.9939, ff. 92r.-93r. de la British Library a la que agradezco el permiso concedido para su transcripción.

[1] Estas dos estrofas no aparecen en el MS de la BL. Las inserto según las recoge Nagera en vv. 229 a 236 inclusive (516b-517a de la ed. de MOREL-FATIO).

[2] Palabra o palabras indescifrables que deduzco ser 'midiendo'. En Nagera se lee «lo juzgue por otro cuento», siendo muy distintos los versos anteriores.

(17) *Y en ver cuan poco se piensa*
en la poca edad del Rey
y en ver que va contra ley
68 *quien no busca su defensa*[3].
(18) y en ver quan a la rasa
piensan todos engañar,
contando lo q̄ no pasa
72 por mas delante pasar
(19) y en verlos yr sin sentir
procurando la subida
no viendo q̄l mas subir
76 tiene cierta la cayda.
(20) Tambien pienso en los p̄lados
en q̄ no hallo descuento
del poco conocimiento
80 q̄ aqui tienen de sus grados
(21) y en verlos tan adelante
yr como hombres profanos
no mirando q̄n sus manos
84 es la yglesia militante
(22) Estos buscan los fauores
sin dyr por derecha via
y aquestos son seruidores
88 de la muy gran simonia
(23) y los q̄ veys mas p̄fetos
en amores son Macias
tienen por ypocresias
92 hazer los hijos secretos
(24) y pienso en la Religion
q̄ al yr a hazer sermones
van tan llenos de pasiones
96 como los q̄ mas lo son.
(25) Desos sermones apelo
q̄ sea como se mandan
que si el frayle se desmāda
100 podra perder el capello.
(26) Todo lo bueno se vazia
y el mal creçe cada dia
no quieren ganar por grā
104 sino por ypocresia.
(27) Miedo he q̄ todo falte
en este matiz tan falso
pues en el oro muy baxo
108 no asienta biē el esmalte.
(28) Es menester q̄ se troque
lo q̄ veys y lo que fue
por q̄ parezca en el toque
112 q̄ esta subida la fe.
(29) Tambien pienso y me desuelo
en como se han de curar
estos males q̄ recelo
116 no se ayan de acreçentar.
(30) Dar vn remedio a la ley
pa q̄ vaya derecha
q̄ en estos tp̄os sospecha
120 nunca se parta del Rey
(31) Para mirar lo dañado
q̄ se espera en este suelo
con tener siemp reçelo
124 no podra ser engañado
(32) Mas estos tales temores
q̄ apuechan a la ley
a los̄ de tener el Rey
128 y no los gouernadores.
(33) que no siēdo dela nacion
andaran desconfiados
e yran por fuerça errados
132 por q̄ en estos ciegos son.
(34) El q̄ mas deue sospire
pues no se halla bondad
ni q̄l bien de comunidad
136 en aquestos tp̄os mire.
(35) ya todo bien se nos huye
no ay quien siga la razon
pues particular pasion
140 todo el reyno nos destruye
(36) Entraron con oraciones
como hechizeras hazen
por encubrir sus pasiones
144 y deshazer lo q̄ hazen
con dañadas intenciones

[3] Tampoco se recoge esta estrofa en el MS. L inserto según Nagera en vv. 265 a 268 inclusive (517a de MOREL-FATIO).

(37) y por esto yo reçelo
q̄ esto todo ha de caer
148 pues cobdicia quita el velo
de verguença al pareçer.
(38) Pienso en el tp̄o pasado
y en el q̄ agora es venido
152 q̄ tambien es tan perdido
como el q̄ es mas oluidado
(39) Y pienso quan descuydada[4]
anda ya toda la gente
156 del mal q̄ en todo se siente
en esta breue jornada
(40) Estoy pensando en la entrada
q̄ el Rey hizo en esta villa
160 y en la gente tan gastada
y turbada a marauilla.
(41) y pienso en lo malgastado
y q̄ tampoco apuecha
164 y tambien en l̄a deshecha
del q̄ saco mas brocado
(42) y en q̄ es mal q̄ se cōsienta
gasto tan desordenado
168 que ha de matar al gastado
viniendo a tomar su cuenta.
(43) y ver quā penado ha de estar
el q̄ mas ha despendido
172 y ver q̄ no es gradecido
ni esto le han de pagar.
(44) y pienso en la gran pasiō
q̄ el alegre ha de tener
176 quando venga el mercader
a hazer la execucion
(45) por q̄ este tomar prestado
q̄ no se suele sentir
180 son tortas y pan pintado
q̄ es malo de digistir.
(46) que los gastos eccesiuos
qu° no son encubiertos
184 atormentan a los biuos
y mucho mas a los muertos
(47) y acabada es el entrada
q̄ dio a todos gran plazer
188 y muy mas al mercader
en ver su seda cortada.
(48) vanos son estos plazeres
y los gastos sin medida
192 mercaderes quitā vida
a hōbres y a mugeres

f. 93r.

(49) Y pues todo esto pasa
sin poner enello medio
196 creed q̄ falta el remedio
con q̄ el medio se compasa
(50) y el enemigo vittoria
tiene ya en lo mortal
200 porq̄ del bien general
no se quien tenga memoria
(51) No esperemos buena paga
q̄ nr̄o desasosiego
204 reçentara nr̄a llaga
si Dios no pone remedio.
(52) que ya nr̄a vida es tal
q̄ pensarlo es grā dolor
208 pues procuramos el mal
hallamos otro mejor.
(53) que nr̄a propria pasion
es tan desmesurada
212 q̄ nos ciega la razon
para no açertar en nada.
(54) por esto quiero dexarlo
y apartarme todo dello
216 q̄ es muy grā pena pēsarlo
no auiendo remedio en ello.
(55) Assi q̄ en esto me fundo
ganare qu° malexe
220 dexare si puedo el mundo
antes q̄l ami me dexe
(56) Mi alma q̄ no reposa
por los dichos q̄ aqui veys
224 amanda q̄ nos aparteys
de obra tan peligrosa.
(57) que pues en vr̄o biuir
tanta falta siempre cabe

[4] La misma mano ha tachado «cuidada» sobreponiendo «cuajada».

deuesse de remettir
aquel q̄ solo lo sabe.
(58) Puesto q̄ por las señales
quien bien quisiera indagar
quan crecidos van los males
ya lo puede adeuinar.
(59) No oso en cortes pensar
sino callar lo q̄ siento
por q̄ de mi sentimi°
ningū bien se ha de sacar.
(60) Son Cortes para acortar
el bien de los naturales
cortes para acrecentar
muchas maneras de males.
(61) que como el mundo se troca
vernan los procuradores
hambrientos de contadores
por hazer lo q̄ les toca.
(62) y ternan por gran vittoria
a su patria tratar mal
porque al bien general
no terna nadie en memoria.
(63) Si este mal bien os pareçe
busca en otra parte gloria
pues vedes lo q̄ fallece
no es vr̄a la vittoria.

Fin.

(64) No viene justo al peso
por la falta q̄ pareçe
lo q̄ en ello desfalleçe
se remite a vr̄o seso.

Ars histórica y neo-historicismo: ¿Qué hay de nuevo?

Louise Fothergill-Payne

¿Qué quiere decir Historia? ¿De qué manera existe el pasado? De hecho, ¿hay tal cosa como una realidad histórica o es que la re-creamos en nuestra propia imagen?

Otra serie de preguntas: ¿Cuál es la relación entre historia y literatura? ¿Es posible mantener que la historia represente la verdad mientras que la literatura sea ficción? La historia, ¿es una ciencia y como tal superior a las letras? ¿Es que la literatura es tan sólo una imagen de sucesos reales?, en cuyo caso, ¿Qué es lo que refleja?

Estas son las preguntas que se hacen los neo-historicistas. Rechazando el formalismo del «viejo» historiador de la literatura, dudan de que la historia sea averiguable, objetiva, incluso verdadera. En cambio, proponen que la historia, tanto como la literatura, es un «modo de escribir», una «construcción lingüística»[1].

El neo-historicismo es un movimiento crítico que está atrayendo cada vez más adeptos entre los especialistas del Renacimiento. En este contexto me interesa particularmente la coincidencia de que los neo-historicistas tengan las mismas preocupaciones históricas que los preceptistas del período que estudian. ¿Podría haber un paralelo entre nuestra época post-moderna y el Renacimiento?

Como en el siglo XVI, nuestra época busca interpretar un mundo en transición. Por aquel entonces las respuestas se codificaban en *artes* (*ars rhetorica, ars poetica, ars historica, ars dramatica*), hoy se las conoce como «teorías»: el positivismo, el formalismo, el estructuralismo, la semiótica, el sicoanálisis, el desconstructivismo, y ahora el neo-historicismo.

[1] Véase STEPHEN GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago, 1980); JONATHAN DOLLIMORE, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (Chicago, 1984); JEAN E. HOWARD, «The New Historicism in Renaissance Studies», *English Literary Renaissance,* 1986, 13-43; y, últimamente, LIONEL GOSSMAN, *Between History and Literature* (Harvard University Press, 1990).

La atracción por el neo-historicismo es completamente comprensible. En una época de cambios trascendentales, cuando los viejos paradigmas ya no sirven y el futuro resulta incierto, se emprende una revisión del pasado lejano. Lo que me propongo hacer pues es trazar unos paralelos entre la *ars historica* renacentista y el nuevo historicismo de hoy.

En efecto, esa *ars historica,* como se llamaba por analogía con la más antigua *ars poetica* horaciana, era una arte muy nueva en el Renacimiento. En la Edad Media, la historia no era «problema»: se la consideraba como una serie de acontecimientos (*res gestas*) o se le confería un vago sentido histórico (el *sensus historicus* de la retórica). Pero con el nuevo interés humanista por la antigüedad nació también una nueva preocupación por la cronología y la exactitud[2].

No tardaron los nuevos historiadores en proclamarse superiores a los poetas en virtud de su metodología (*modus historicus*). Como es el caso en toda nueva teoría, el método de la *ars historica* debía mucho a otras disciplinas. Así, adoptaron de la narrativa política de un Machiavelli la idea de que la historia se repite y de que el pasado puede aclarar no sólo el presente sino también el futuro. De la jurisprudencia adoptaron la preocupación por la autenticidad y el escrutinio de fuentes, incluyendo en sus estudios datos geográficos, antropológicos y mitológicos.

La metodología de los nuevos historiadores no tardó en entrar en conflicto con la de los Aristotélicos, quienes mantenían la supremacía de la más antigua *ars poetica,* por ser ésta más filosófica. Pronto se entabló la batalla entre defensores de lo uno y de lo otro.

Tampoco faltaban los escépticos. Enrico Cornelio Agrippa acusó a los historiadores de manipular los hechos para ajustarlos a su propia ideología, mientras Luis Vives, en su análisis de la corrupción de las artes (*De causis corruptarum artium* II, 5), dudaba del valor de la historia en general. Por otra parte el arte histórica tenía sus defensores entre unos teólogos como Fox Morcillo, quien, en su *Artis historicae genus* (1579), abogó por la superioridad de la historia a causa de su valor educativo y cultural, mientras que Melchor Cano, en su *Loci theologici* (1563), asentó unos cuantos principios para la autentificación e interpretación de datos.

No cabe duda de que, hacia el final del siglo XVI, la historia ya no era un arte sino una ciencia superior, por considerarse fuente y principio de todo conocimiento. Parecía irremediable el cisma entre áreas y ciencias y quedaba abierto el camino hacia el positivismo, el racionalismo y el materialismo.

Mientras tanto, los hombres de letras crearon su propio estilo y método, burlándose de las teorías reinantes, como por ejemplo Cervantes en el *Quijote* (I, capítulo 9). Hablando de su fuente histórica, Cide Hamete Berengeli dice que:

> los historiadores deben ser puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el mido, el rencor ni la afición, no les haga torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir[3].

[2] Cf. el tratado de Jorge de Trebizondo sobre la retórica (1477) repleto de términos como «*rerum et temporum ordorerum gestorum diligens expositio*». Debo los datos sobre la *ars historica* al excelente artículo de DONALD KELLEY, «The Theory of History», en *The Cambridge History of Renaissance Philosophy,* editado por B. SCHMIDT *et al.* (Cambridge: University Press, 1988), 746-761.

[3] Cito de la edición de MARTÍN DE RIQUER (Barcelona: Planeta, 1980), 103.

No me parece casual que los primeros poetas que escribieron para el teatro a finales del siglo XVI también descubrieran la historia como rica fuente de inspiración. Concebido al principio como una *ars poetica,* el teatro pronto proclamó su independencia también, con el resultado de que surgieron otros tantos debates acerca del uso y el método de la nueva *ars dramatica,* sin que faltara la consabida dicotomía entre historia y poesía, verdad y mentiras, «hechos y dichos».

Lope de Vega estaba muy consciente de la guerra entre poetas, historiadores y dramaturgos. En su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,* documento excepcional para entender la controversia, habla repetidamente de la confusión entre antiguos y modernos. Citando el dictamen ciceroniano de que las comedias son «una viva imagen / de la verdad», añade irónicamente que son «altísimo atributo / en que corren parejas con la historia, / ¡Mirad si es digna de corona y gloria!»[4]. Pero luego, disculpándose de que esté recitando teorías, dice: «Pero ya me parece estáis diciendo / que es traducir los libros y cansaros / pintaros esta máquina confusa» (vv. 123-130). Para Lope, «todo lo de agora está confuso», y así, admitiendo que «Por argumento la Tragedia tiene / la historia; y la Comedia, el fingimiento» (111-112), desafía a los académicos con las palabras «Cierren los doctos esta vez los labios», porque en España «lo trágico y lo cómico van mezclado» (173-174), es decir, la historia se mezcla con la ficción.

Los teóricos literarios de hoy aplaudirían a Lope, no sólo por ser el primer exponente de la teoría de la recepción (al fin y al cabo escribe «un arte... / que al estilo del vulgo se reciba» (vv 10-11), sino también por admitir una mezcla de «historia» y «fingimiento». Los neo-historicistas dan un paso más. Reconociendo que hay tanta «ficción» en la historia como hay «historia» en la ficción, nos amonestan que es un error cosiderar la literatura como arte mimética o mero reflejo de una realidad externa. Bien considerada, dicen, la narrativa histórica también es un texto y como tal no puede ser más que una construcción, determinada por la ideología y el marco de referencias del autor. Tal como el crítico literario, el historiador construye su narración, seleccionando sus fuentes, pasajes y citas, incluyendo unos, excluyendo otros. Por lo tanto ningún escritor es objetivo, toda crítica es un «acto de apropiación».

Los neo-historicistas a su vez son conscientes de que tienen su propio programa de apropiación. Para los más conocidos teóricos de este movimiento crítico, todo texto constituye un campo de batalla donde se desarrolla la lucha entre estructuras jerárquicas y fuerzas marginales, entre las que destaca la voz femenina. Por lo tanto, el neo-historicismo está dominado por un feminismo / marxismo que examina el texto a la luz de una lucha por el poder, lucha que se manifiesta en todos los niveles y sensibilidades de la sociedad (la familia, la religión, el arte y el drama). Por eso es un error querer interpretar el teatro en términos de un desorden que se resuelve en orden («el orden, ¿de quién?» preguntan) e incluso buscan valores universales, puesto que tales valores son disfraces de discriminaciones sexuales, raciales y sociales.

Stephen Greenblatt, «profeta» del neo-historicismo, aboga por considerar el texto dramático en su totalidad: es la situación global, dice –el género, las circunstancias de la función teatral, la imaginación del público–, la que determina la infinita variedad de sig-

[4] Cito de la edición de JUANA DE JOSÉ PRADES (Madrid: C.S.I.C., 1971).

nificados[5]. Lewis Montrose, otro teórico del neo-historicismo, subraya que la obra teatral puede transformar el modo de pensar de una sociedad, influyendo y cambiando así el curso de la historia[6].

Ahora bien: ¿qué hay de nuevo en estas actitudes? A mi modo de ver, todo sigue sin novedad. El neo-historicismo se ha apropiado de las teorías de la desconstrucción para desmitificar la fe en una «verdad histórica», y también debe mucho a las teorías marxistas y feministas por lo que se refiere al campo de batalla social encerrada en el texto literario. Asimismo, considerar el texto dramático en su situación global me suena como pura estética de la recepción, sobre todo en lo que se refiere a la función transformadora de la obra literaria, enfoque propuesto en los años sesenta por Hans Robert Jauss.

A decir verdad, el único (y considerable) valor de la nueva orientación histórica en los estudios literarios es su posición en cuanto a la autonomía del texto literario. Considerarlo como «espejo» de otra verdad es, con razón, trivializar el arte (*pace,* Cicerón). Del mismo modo que el investigador histórico empieza a examinar una *vox populi* con preferencia a la antigua *vox auctoritatis,* así el neo-historicismo literario prefiere escuchar la voz marginalizada, o una *heteroglossia* en la terminología de Miguel Bakhtine[7].

De ahí –es lo que me temo– que el enfoque neo-historicista en los estudios literarios se haya convertido en otra *ars historica.* En su afán de considerar el texto literario en términos de contestación y oposición; lo reducen a una lucha política entre dos fuerzas: la voz dominante y la voz subversiva.

Y eso que, el texto literario no está escrito en «blanco y negro». Precisamente, por no ser mero documento (histórico o social), el texto literario es infinitamente más complejo. Mientras que el neo-historicismo en los estudios literarios no sepa relacionar la prosa de determinada situación conflictiva con la poesía de la expresión literaria no nos aportará gran cosa. Por «expresión literaria» entiendo la mezcla de planos racionales e imaginarios, la ambigüedad y la ironía, el humor y las emociones (desde el amor al terror), la confusión de signos contradictorios complementados en el teatro por efectos visuales y auditivos, finalmente ese supremo desafío al arte histórico: el engañar con la verdad. El hecho literario no prescribe sino que describe o, como dice Cervantes, hablando de sí mismo, «propone algo, y no concluye nada» (I, 6, 80).

Para ser realmente post-moderno, el neo-historicismo debería ser un poco pre-moderno también, es decir enfocar una realidad en la que el racionalismo, el realismo y el materialismo eran «ismos» desconocidos y donde la prosa y la poesía co-existían pacíficamente sin querer separarse en «artes y ciencias». Tal divorcio, como hemos visto, coincidió con el advenimiento de la época moderna..., la cual, según algunos, ya es «otra época».

[5] Véase su introducción al n. 15 de *Genre* (1982), intitulado *The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance.*

[6] Véase su «Shaping Fantasies»: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture», *Representations,* 2 (1983), 61-94.

[7] Véase su *The Dialogic Imagination: Four Essays.* Editado por MICHAEL HOLQUIST (Austin: 1981).

Entre el romance y la letrilla

Margit Frenk

Una de las cosas sorprendentes en el Romancero nuevo es, desde sus inicios, la experimentación con las formas tradicionales. En el periodo inmediatamente anterior la poesía cantada se dividía en dos tipos distintos y separados: por un lado, los villancicos canónicos, con su estribillo y sus estrofas compuestas de una redondilla y una vuelta y que terminaban con la repetición parcial del estribillo; por otro, los romances a la manera antigua. Son éstas las dos especies poéticas que todavía dominan en la *Flor* publicada en Zaragoza en 1578, o sea, en vísperas del gran cambio.

A partir de 1580 encontramos a Góngora y otros poetas jugando con nuevas posibilidades formales. Hay que ver lo que significan, como creación gozosamente innovadora, la consagración de la asonancia, la división del sentido en cuartetas, el uso alternativo del hexasílabo y el del estribillo, en sus muchas modalidades. Los romances de Góngora que el manuscrito Chacón fecha en 1580-1582 o los textos anónimos del *Cancionero de Pedro de Rojas,* manuscrito de 1582, ya nos están mostrando en toda su amplitud ese juego creativo, que, entre otras cosas, experimenta con diversas combinaciones de los dos géneros cantables. Veamos por lo pronto los romances con estribillo.

Entre 1580 y 1582 nos topamos con estribillos de varios tipos, situados en lugares distintos del romance. Puede repetirse, por ejemplo, el último verso de cada cuarteta[1], como si se tratara de la glosa de un mote. O puede intercalarse tras cada cuarteta un verso corto[2], frecuentemente exclamativo, como ocurría en ciertas versiones del romance viejo «Paseábase el rey moro». O bien se intercalan en ese mismo sitio dos versos, cortos o largos, como lo hizo Góngora en «Los rayos le cuenta al sol»[3], repitiendo tras cada cuatro

[1] El verso «que biue desesperado», en el romance «De la Alambra sale Muza», *Cancionero de Pedro de Rojas,* n. 9, o, n. 158, «El corazón, vida y alma», en el romance «De negro toda vestida». Este cancionero es el ms. 3924 de la B.N.M. Ver ahora la edición de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. Difranco y María Teresa Cacho (Cleveland, 1988).

[2] *Ibid.*, n. 14, «¡Traidor tirano!», en el romance «Subida en una alta roca», o, en el n. 83, las palabras «para reír», en el romance «Si me salí una mañana».

[3] Luis de Góngora, *Romances,* ed. Antonio Carreño (Madrid: Cátedra, 1982), n. 2. Remitiré también a las *Obras poéticas,* ed. Foulché-Delbosc, ed. facs. (New York, 1970).

versos «en la verde orilla / del Guadalquivir», o el anónimo autor del romance sobre Leandro, «El sin ventura mancebo»[4], que repite, tras cada cuarteta, «más penado y más perdido / y menos arrepentido».

Ya aparecen también entre 1580 y 1582 romances que tras cada seis versos, o sea, como final de dos cuartetas, repiten un pareado popularizante[5], y, desde luego, asoma ya la modalidad que después, y hasta 1595, será con mucho la más frecuente: el estribillo de dos versos incorporado tras cada ocho; lo encontramos en dos romances tempranos de Góngora: «Ciego que apuntas y atinas» y «En el caudaloso río» (Carreño n. 1 y 5). A todo ello hay que sumar la invención netamente gongorina de romancillos hexasílabos, sin estribillo, –«Hermana Marica», «Érase una vieja» (Carreño, 4 y 7)–, o con él –«La más bella niña»–, caso sobre el cual tenemos que volver.

Si el primer Góngora sólo parece haber compuesto dos romances sin estribillo, en el *Cancionero de Pedro de Rojas* los hay en abundancia. Este cancionero ya ofrece, esencialmente, el panorama que luego vemos en la *Flor* que Moncayo publicó en Huesca o en el *Cancionero classence,* ambos de 1589, y, poco después, en las *Flores* y los *Ramilletes* que se suceden desde 1591 y que van a nutrir el *Romancero general*[6].

Escribió José Montesinos que

> aunque los romances simples superabunden, [...] lo que es cifra y exponente del espíritu de la nueva poesía es *lo otro,* el romance que cada vez acentúa más su carácter lírico, que pone todo su énfasis en unos estribillos más o menos complejos[7].

Montesinos insistió en la gran importancia de la música y la documentó con dos pasajes reveladores, del *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso Carvallo (1602):

> Porque la principal gracia del romance está en la tonada [...] Otros romances tienen por el medio ciertas fugas o exclamaciones (estribillos)de uno o dos o de tres en tres quartillas (o sea, tras 4, 8 o 12 versos), sin que [...] aya limitación ni regla, porque es subordinado a la música, y assí como mejor en ella cayere se deve hazer[8].

Cita Carvallo un ejemplo donde el estribillo se repite indistintamente cada dos o cada cuatro cuartetas.

El papel fundamental que en la letra y la música de los romances nuevos tienen los estribillos, antes patrimonio de los villancicos, no es sino uno de los varios aspectos el

[4] *Cancionero de Pedro de rojas,* n. 77.

[5] *Ibid.*, n. 10 y 11, dos romances sobre Venus y Cupido, que comienzan, respectivamente, «Ya que en faldas de la aurora» y «Ya que entre Cupido y Venus».

[6] Resumo ese panorama. No prosperó después de 1589 el estribillo usado como último verso de cada cuarteta o como último(s) de cada dos cuartetas, y sí, pero poco, el repetido después de cada cuatro versos. Todo el tiempo se usó, en cambio, el estribillo tras cada ocho versos, aunque su auge se sitúa entre los años de 1592 y 1595. Después, y hasta 1605 por lo menos, se prefiere la repetición cada tres cuartetas. Muy de vez en cuando los estribillos se escriben después de cuatro, cinco o incluso seis cuartetas, y no faltan en el *Romancero general* los romances cuyo estribillo aparece insertado irregularmente, cosa que correspondía a una práctica del canto, según veremos.

[7] Introducción a su admirable edición de la *Primavera y flor de los mejores romances,* por P. Arias Pérez (Madrid, 1621) (Valencia: Castalia, 1954), LXVI.

[8] Ed. A. Porqueras Mayo (Madrid: 1958), t. 1, 213-216.

acercamiento que se va produciendo entre ambos géneros. Veamos, por ejemplo, el caso de ciertos romances amatorios. Se recordará que suelen contener una cita poética, dicha o cantada por el o la protagonista, y que esa cita puede abarcar casi todo el texto, dejando un espacio mínimo a la narración. Así ocurre en el famoso romance de Lope «Sentada en la seca yerba» (*Flor* 1589, fs. 125v-125v; *Flor* primera parte, fs. 42v-43v; *Romancero general,* n. 32): la narración, si así puede llamarse, se limita a los primeros versos, donde oimos que:

> quexándose de su Filis,
> Belardo estaua diziendo:
> Filis me ha muerto,
> que fue muy blanda en el primer concierto.

Este estribillo es el comienzo de la larga confesión de Belardo, que abarca toda composición, salvo sus últimos versos.

Otro conocido romance lopesco, «Olvidada del suceso/ del engañado Narciso...» (*Flor* Primera parte, f. 59rv; RG 50) cuenta en 24 versos las desdichas de Filis y termina con una canción de 21 versos –«Turbias van las aguas, madre...»– que ella, sollozando, les dice a las aguas. Estas dos modalidades del lirismo –la cita como parte del romance o como letrilla-villancico al final de él– presidirán, con muchas variaciones, una importante sección del nuevo Romancero.

En un romance de Liñan, «Pedaços de yelo y nieve», publicado en la Cuarta parte de la *Flor* (f. 68rv. RG265), tras 20 versos narrativo –descriptivos en a-a, «assi se quexa» el pastorcillo en otros 22 versos: «¡Hay de mis cabras, / hay de la perdición de mi esperanca»!; siguen las quejas, en cuatro cuartetas de romance, con la misma asonancia en a-a, rematadas cada una por el estribillo («Ay de mis cabras...!»), y ahí termina la composición. Las quejas de Riselo son como las de Fillis, con la única diferencia de que no tienen la forma clásica del villancico, sino que, continuando la rima del romance, adoptan también su forma. Podríamos decir que este romance termina, igual que el otro, en una letrilla, pero de estrofas romanceadas.

El romance de Liñan se sitúa en cierto modo entre los dos de Lope. También en el primero que citamos, «Sentado en la seca yerba», la confesión lírica adopta la forma de cuartetas romanceadas precedidas y rematadas por un estribillo («Filis me ha muerto...») que lleva la misma rima del romance. Es como si de los 42 versos de esta composición sobre Belardo y Filis 26 constituyeran una letrilla romanceada, a la manera de la de Liñán. No pretendo afirmar que en estos casos se trata, en efecto, de una letrilla; sólo me importa mostrar hasta qué punto se han acercado en ciertos momentos los romances y las letrillas. Es una cercanía que explica las no raras confusiones terminológicas y gráficas que incurrirían los recopiladores e impresores de la época.

Un ejemplo muy claro de este último fenómeno es el del famosísimo «La más bella nina» gongorino, fechado por el manuscrito Chacón en 1580 (ed. Foulché-Delbosc, n. 4; Carreño, 3). Evidentemente, la forma misma del romancillo, su estribillo y su estilo todo provocaron un desconcierto respecto del género al cual pertenecía. La primera vez que se imprime es en la *Flor* de Huesca, 1589. Ahí se llama *canción,* comienza con el estribillo, «Dexame llorar, / orillas de la mar», y se divide en tres «estrofas» de ocho versos, separadas por un blanco; aunque no se repite el estribillo, parece presuponérsele tras cada es-

trofa. En la Segunda parte de la *Flor,* f. 104v, sigue llamándose *canción;* el estribillo no aparece al comienzo, sino tras los primeros ocho versos y luego al final del texto. Entre los manuscritos contemporáneos, el 3168 de la B.N.M.[9] lo sitúa después de una «letra» y lo llama *Otra;* escribe el estribillo, no al principio, pero sí tras cada ocho versos. Lo mismo hace el *Cancionero musical* de Módena, que también lo llama canción, el *Romancero de la Biblioteca Brancacciana,* donde el curioso título reza *romance contrahecho*[10], y el manuscrito de Chacón, que carece de títulos.

Los estudiosos de hoy consideran este hermosísimo poema como un romance con estribillo; generalmente, no mencionan siquiera el título de «canción», desechándolo, supongo, como un simple error de copistas y cajistas. Es verdad que la terminología de la época suele ser caótica y que a veces se llama *letra* a un romance, unas décimas, unas estancias incluso. Sin embargo, algo estaban diciendo los contemporáneos de Góngora al presentar, reiteradamente, su poema como una letrilla, y eso, a pesar de la extrañeza que debía causarles una «glosa» consistente en un solo romancillo dividido en estrofas.

Nuevamente, no se trata aquí de decir a cuál de los dos géneros pertenecía, sino de mostrar que, desde el principio de la nueva poesía, sus dos grandes ramas se aproximaron tanto, que, comprensiblemente, solían cruzarse y confundirse en la conciencía de muchos contemporáneos. Otro ejemplo parecido, también de Góngora, aunque de 1582 y en octosílabos, es «Que se nos va la Pascua, mozas» (ed. Foulché-Delbosc, n. 29; Carreño, 10). Adolfo de Castro llamó al poema «mezcla de romance y letrilla», pero hoy también es incluido siempre entre los romances, jamás entre las letrillas. Sin embargo, la segunda Flor (f. 112v) y el Romancero general (n. 90) lo intitularon canción y pusieron el estribillo al comienzo, repitiéndolo luego tras cada ocho versos; y así, exactamente, lo escribió Chacón por el año de 1628, como si él o Gongora, o ambos, hubieran optado en ese momento por la alternativa «no romance, sino letrilla con glosa romanceada».

Las formas híbridas –que eso podríamos decir que son, por lo manos, los poemas de Góngora recién citados– siguen apareciendo durante las dos últimas décadas del siglo XVI, y un poco más allá, con los consiguientes desconciertos en la manera de llamar y de escribir las composiciones[11]. En la sexta *Flor* (f. 29v-30r; RG 371), por ejemplo, hay una *letra* que constituye un romancillo dividido en nueve estrofas de ocho versos (o de diez y doce), terminadas en «Rabia le dé, madre, / rabía que le mate», estribillo que no consta al principio. Sí aparece escrito el estrillo, en cambio, al principio de dos composiciones de la novena parte del *Romancero general,* divididas respectivamente, en cinco y tres estrofas romanceadas de ocho octosílabos; una –«Yo soy Duero, / que todas las aguas beuo» (RG 762)– se llama *letrilla* y la otra, más breve –«Vete, amor, y vete» (801)–, *romance.* De tres estrofas octosílabas, en 1597, la *letra* que comienza «Quien tiene el tejado de vi-

9 Cf. *Cancionero del bachiller Jhoan Lopez,* ed. Rosalind J. Gabin (Madrid: 1980), n. 173.

10 Cf., respectivamente, BHi, 52 (1950), 357, y RHi, 65 (1925), 363.

11 La música debe de haber contribuido no poco a tal entreveramiento genérico. Es posible –pero todo esto está por estudiar– que muchas composiciones constaran de dos partes musicales independientes, una para el estribillo, otra para las cuartetas del romance o romancillo, sin importar si se trataba de un romance o de una letrilla. Por cierto que varios cancioneros musicales del siglo XVII copian la música del estribillo a continuación de la música para la primera cuarteta, con sus respectivas letras, lo cual suele confundir a los editores, llevándolos a pensar que el estribillo se repetía cada cuatro versos.

drio...» en un cuadernillo valanciano conservado en Munich[12], etc. En todos estos poemas la rima es la misma en el estribillo y el romance.

A partir de 1595 las «estrofas» serán más bien de doce versos en las «letras», «letrillas» o «canciones» que comienzan con estribillo. Llama la atención la tenacidad con que las *Flores* y luego el *Romancero* llaman «letrillas» a estas composiciones y las escriben como tales, cuando por esos años hay bastantes composiciones con estribillo cada versos intitulados «romances» y que comienzan como romances (cf. nota 6). Evidentemente se sentía una diferencia, que tendría que ver con el contenido y el tono de las composiciones –aspecto que aquí no toco– y quizá con la música[13].

Sea como fuere, muy a finales del siglo XVI y primeros años del XVII va cuajando un nuevo tipo de letrilla o letra, cuya forma más frecuentemente es como sigue: comienza con una seguidilla, la cual se desarrolla en un romancillo con la misma asonancia, dividido en tres estrofas de seis versos que rematan, cada una, con los versos 3-4 de la seguidilla inicial. Una de las más divulgadas era

Galeritas de España,
parad los remos,
para que descanse
mi amado preso.

Galeritas nueuas,
que en el mar soberuio
leuantáys las olas
de mis pensamientos,
pues el viento os sopla,
nauegad sin remos,
para que descanse
mi amado preso, etc.[14]

En *La Dorotea* (III, 4) leemos: «...qué espectáculo, qué música, qué vino como ella misma, para que descanse mi amado preso, como dize la letrilla que agora cantan». Nadie dudaba, ni duda hoy, que se trataba, en efecto, de letrillas, pese a que su «glosa» era un romancillo. Con idénticas características, estas nuevas letrillas proliferaron, más o menos, entre los años 1605 y 1620, ya solas, ya incorporadas a romances; aparecen en comedias que Lope compuso en ese periodo, en *Los Pastores de Belén,* de 1612[15], en el *Cancionero musical de Sablonara,* que debe de ser de por esos años.

12 Antonio Rodríguez Moñino, Las series valencianas del *Romancero nuevo y los cancionerillos de Munich* (1589-1602) (Madrid, 1963), n. 78.

13 Doy el nº del RG: «Madrugasteis, vecina mía» (613), «Lo que me quise, me quise, me tengo» (729); (921). Además «Una niña hermosa» (536), cuyo estribillo, «La niña se duerme», no está al comienzo, y «Rogáselo, madre» (607), llamado *romance.*

14 *Cancionerillos de Munich, op. cit.,* n. 59 (de 1601). Para otras fuentes, cf. mi *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (Madrid, 1987), n. 2294.

15 Por ejemplo, de las *Poesías líricas* publicadas por José Montesinos en 1925, «Cuando ríen las fuentes», t. 1, 152-153; «Hoy al hielo nace» y «Pues andáis en las palmas», t. 2, 172-173, 176-177.

El esquema fue variando. Para el estribillo se usaron otras formas y para las estrofas, versos heptasílabos y octosílabos; se aumentó el n. de versos a ocho, e incluso a doce y a catorce y dieciséis[16]. En 1608, según el manuscrito Chacón, escribió Góngora «Las flores del romero, / niña Isabel...» (ed. Foulché-Delbosc, n. 193; Carreño, n. 58), con sus dos estrofas heptasílabas de doce versos, seguidas por el final del estribillo. Desde Vicuña en adelante, este poema se ha venido considerando como un romance; pienso que, dada su fecha, podemos llamarlo *letrilla,* con toda tranquilidad de conciencia[17].

Después de muchos años de experimentación, de mezclas y de titubeos, parece que se ha llegado a una definición: existen romances con estribillo y existen, por otra parte, letrillas romanceadas (y, claro, romances que incorporan letrillas romanceadas). Resumiendo, podría decirse que a partir de 1580 los entonces llamados *villancicos* relegaron a los romances su estribillo y propiciaron su forma estrófica, y que el nuevo Romancero correspondió al obsequio regalando a la nueva letrilla una glosa hecha a su imagen y semejanza: generosamente, los géneros han intercambiado sus propiedades.

En tiempos modernos no ha faltado quien, como Tomás Navarro, reconociera la existencia de lo que ahora he bautizado como *letrilla romanceada*[18].

Pero todavía hay que otorgarle una acogida definitiva en el repertorio de las formas cantables del Siglo de Oro.

[16] Por ejemplo, en el *Laberinto amoroso de Juan de Chen* (1618), «Como retumban las palas / de los remeros...», con estrofas de ocho versos; en la *Primavera y flor,* ed. cit., n. 70, letrilla incorporada a un romance, con estrofas de 10 y de 14 versos; n. 60, estrofas de doce versos; Juan Arniés, *Libro segundo de tonos y villancicos... con la zifra de la guitarra...* (Roma, 1624), n. 9, de 12; n. 11, de 16.

[17] Hubo otras variaciones; por ejemplo, se usaba una rima para el estribillo y otra para la glosa, añadiéndoles a las estrofas una «vuelta», y/o la rima asonante iba cambiando de estrofa en estrofa... O sea, que la nueva letrilla se acercó a veces a la vieja que, por cierto, seguía bien viva.

[18] *Métrica española,* Syracuse, 1956, 530. Define así la letrilla: «Composición octosílaba o hexasílaba [...] en forma de villancico o de romance con estribillo». Esta definición no ha convencido a Robert Jammes, quien en su admirable edición crítica de las *Letrillas* de Góngora (Paris, 1963), II, considera incluso «dangereux de confrode la *letrilla* e le romance à refrain». Ya me he permitido disentir de él en mi artículo intitulado «Los romances-villancico» (*De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodriguez... Homenaje a Gustav Siebenmann* (Madrid, 1984), 141-156, donde, por cierto, pensaba yo en la existencia de unos «romances-letrilla», más o menos herederos de aquel otro género mixto, de origen medieval. Pienso ahora que la forma es nueva y que se trata, ante todo, de una letrilla.

De la comedia áurea a la zarzuela: *Peribáñez* frente a *La Villana*

R. de la Fuente Ballesteros y F. Gutiérrez Flórez
Universidad de Valladolid

La tragicomedia de Lope de Vega *Peribañez y el Comendador de Ocaña,* como es bien sabido, fue refundida en una zarzuela en tres actos por Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, con el título de *La villana.* Estrenada en el Teatro de la Zarzuela en Madrid en la noche del primero de octubre de 1927, su éxito fue fulgurante, aunque parece que no alcanzó el de *Doña Francisquita,* también refundición de la lopesca *La discreta enamorada,* asimismo con libreto de Romero y Fernández-Shaw y música de Amadeo Vives. No fueron estos los únicos casos en que Fernández-Shaw se enfrentó con la adaptación de textos clásicos, pues hubo varios más: *Don Lucas del Cigarral,* con Tomás Luceño el libreto y la música de Vives –refundición de *Entre bobos anda el juego–*; *La buena ventura* (Vives, 1901), que se basa en *La gitanilla* de Cervantes o *La venta de don Quijote* (Chapí, 1902), que se crea a partir del famoso episodio cervantino.

El que traigamos hoy aquí a colación un tema como éste que ya fue tratado por M. J. Izquierdo[1] es porque, creemos, la comparación entre el texto clásico y el moderno puede tener interés por varios motivos:

1. El diferente público obliga al adaptador a una serie de estrategias que modifican más o menos profundamente el texto original.
2. El diferente género, de la misma manera, trastoca las formas de la tragedia clásica, en esta ocasión.

La adaptación de textos clásicos, por otro lado, era algo común en estos años en el teatro español, pues los dramaturgos y comediógrafos estaban sometidos a un proceso de superproducción que les abocaba a la colaboración –muy notable en la zarzuela y en el género chico–, a la refundición –ya sea de obras propias o, lo más normal, ajenas–, a la adaptación y a la traducción. Buen número de autores fueron seducidos por la refundi-

[1] Vid. M. J. Izquierdo Alberca, *«Doña Francisquita» y «La villana». Dos zarzuelas basadas en textos de Lope de Vega* (Madrid: Fundación J, March, 1983).

ción de nuestros clásicos, desde los hermanos Machado (*El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina) hasta el mismo Muñoz Seca con *Las famosas asturianas* de Lope de Vega. Tan común era esta costumbre de no representar los autores de la comedia nueva *in puris naturalibus* sino a través del escalpelo del adaptador que Salvador Canals diagnosticó a nuestra escena de anacronopática; esto es, una enfermedad moral que hace que quienes la padezcan sean estériles para el bien, por buenos que así sean:

> Nuestro teatro clásico es hoy un caso evidente de anacronopatía, y los primeros en confesarlo son los mismos que se dicen sus partidarios más entusiastas. ¿Qué otra cosa significa la labor de refundir aquellas obras a que se han abrazado, hoy como ayer los más ardientes enamorados de aquella musa dramática? Molière es representado en Francia tal como se produjo, sin refundiciones ni recortes. Tampoco son estos necesarios en Shakespeare. Hace unos años estrenó Sarah Bernhardt una traducción de Hamlet, cuyo gran mérito consiste en ser una traducción absolutamente literal, y todos los públicos de América y Europa la han entendido y aplaudido. ¿Hay alguna obra de nuestro teatro clásico que sea representada en esas condiciones ni que al serlo produzca aquel entusiasmo ni alcance aquel éxito que corresponden a la alteza de su fama? Del castellano de aquellas obras, por no hablar más que de la forma, al español corriente hoy hasta en su lenguaje literario, hay tanta diferencia como si se tratara de un idioma extranjero[2].

Nuestro trabajo se basa en el estudio de las obras propuestas a través de los esquemas sintáctico-semióticos, los actanciales y el de presencias en escena de los personajes de ambas obras[3].

De los esquemas secuenciales (sintáctico-semióticos) se deduce que la estructura profunda en ambas obras es idéntica. La SO tiene un desarrollo muy similar, pues se trata de un pequeño cambio de perspectiva: de honor-amor pasamos a amor-honor. Las relaciones que se dan entre las secuencias posteriores engendradas a partir de ella son también parecidas. De la misma manera, la secuencia final S9 cierra la obra de una forma idéntica (el perdón real), aunque, claro está, con realizaciones diferentes. También lo son, dentro del desarrollo de la pieza, los tratamientos de las líneas maestras. Tales diferencias son las que nos ponen en claro en qué ha consistido el proceso de adaptación a un nuevo tipo de público, y a un diferente género.

Mientras en *Peribañez* tenemos una situación inicial de boda y la acción comienza inmediatamente con alguna digresión sobre el amor entre los contrayentes, para resaltar el amor matrimonial del que se parte, en *La villana,* por mor de la estructura tópica que la zarzuela ha de tener, el inicio de la acción será el de los preparativos de la boda y la boda misma; de esta manera, se pueden desarrollar los coros necesarios, los movimientos de masas en el escenario y el habitual accionar de la orquesta, además, por el pintoresquismo pedido generalmente en la zarzuela.

También hay que considerar el cambio de espacio, la bodega, y un canto al vino que no está en el original.

[2] Vid. SALVADOR CANALS, «Crónica general», *El Teatro,* 25 (1902).

[3] Una justificación metodológica de nuestro trabajo puede verse en F. GUTIÉRREZ FLÓREZ, «Aspectos del análisis semiótico teatral», *Castilla,* 14 (1989), 75-92.

La secuencia primera en *Peribañez* nos muestra ya al Comendador, mientras que en *La villana* nos encontramos con una secuencia primera correspondiente a la boda con coros, movimiento de masas, canto al vino... Las secuencias de primera y segunda de *Peribañez* se corresponden con la S2 y la S3 de *La villana,* inicio del amor-deseo del Comendador y de las tentativas de éste para conseguir el amor de Casilda.

Pero las secuencias que siguen muestran las variaciones que se han introducido en *La villana* hasta la nueva confluencia que se da en las dos últimas secuencias de cada obra: S8' y S9 (fracaso definitivo del Comendador y huída de Peribáñez y Casilda en la obtención del perdón).

Así, la semejanza inicial entre las S3, S3' de *Peribañez* y S4 y S4' de *La villana* (viaje de Peribañez a Toledo y estrategia primera del comendador) no se mantiene en su desarrollo. En *Peribáñez* el viaje primero del sujeto se relaciona por enclave con la estrategia primera del Comendador. El viaje segundo de Peribáñez, también a Toledo, coincide con la primera tentativa de D. Fadrique. Y mientras se desarrolla la secuencia de celos generada por el descubrimiento del retrato de Casilda, el Comendador desarrolla una nueva secuencia de estrategia. Las secuencias 7 y 7', relacionadas nuevamente por enlace, suponen el viaje tercero de Peribáñez (a la guerra) y la tercera estrategia del Comendador (alejar al marido). Y, por fin, las secuencias 8 y 8' –también relacionadas por enlace– representan el regreso y la venganza de Peribáñez, frente a la última tentativa (la 2ª) del Comendador, que culminará con su muerte a manos de Peribáñez.

En *La villana,* sin embargo, la S4 (viaje de Peribáñez a Toledo) se alarga de manera indeterminada, y, mientras tanto, el Comendador participa en tres secuencias: la de la ronda (S4'), la estrategia primera (S5), y, por último, la tentativa para tener a Casilda (S6).

La S7, castigo del oponente en el personaje David, no existe en *Peribáñez,* aunque guarda ciertas semejanzas con la S5 de la obra de Lope, la secuencia de los celos.

No se desarrolla en *La villana* la estrategia tercera del Comendador, el envío de Peribàñez a la guerra, sino que, de un modo más rápido, vemos que todo el proceso de alejamiento y regreso se funde en la S8', la cual sí aparece relacionada por enlace con la S8', en la que las dos obras confluyen secuencialmente.

Además de lo dicho, hemos de precisar que incluso secuencias etiquetadas con el mismo rótulo en ambas obras, se desarrollan de modo distinto. Por ejemplo, las secuencias 8, 8' y 9, cuidadas dramática y espectacularmente en Lope, se convierten en escenas con un desarrollo más precipitado en *La villana.*

Por lo que respecta a los esquemas actanciales, de nuevo observamos la semejanza en la estructura profunda de ambas obras, con igualdad de fuerzas básicas: Peribañez como sujeto, Casilda como ayudante primera y destinataria al lado de peribañez y el Comendador como oponente primero. La semejanza entre las fuerzas destinador y objeto también es notoria, siendo la única diferencia la prelación entre ellas: honor-amor, en *Peribáñez,* amor-honor, en *La villana.* En ambas el sentimiento es el destinatario y la defensa el objeto. Es decir, los puntos de partida y llegada en ambas obras están en poner los puntos sobre las íes en conceptos iguales pero invertidos; algo lógico considerando el cambio de época y los gustos de los espectadores. La prevalencia del honor en la comedia aurisecular está tan justificada como el amor en la zarzuela, temática básica del género chico y del grande, con su gusto habitual por el melodrama.

Además de estas pequeñas diferencias, hay otras más importantes que nos conducen a la oposición actancial entre el drama de Lope y la zarzuela. Tales diferencias pueden ser reducidas a éstas: la clase baja puede incorporarse a la casilla actancial de destinatario en *Peribáñez* –en una lectura ampliada de la obra–, mientras que su ausencia en *La villana* es notoria. Peribáñez es un labrador rico en la zarzuela, es decir, cualquier matiz de diferencia social, populista, que pudiera servir para hacer una lectura del drama clásico, queda aquí, si no anulada, sí disminuida.

La Reina, ayudante decisivo en el perdón real de Peribáñez, desaparece en *La villana* y es sustituida por los ballesteros de Ocaña.

Dentro de los oponentes de *Peribáñez,* Luján y Leonardo tienen agudizada claramente su función actancial; en *La villana* tales personajes son sustituidos por David, el judío. Finalmente, la labor de tercería está encomendada a Inés en *Peribáñez* y a Roque y Blasa en *La villana.*

El volumen total de presencias de los personajes en escena es obviamente mayor en *La villana* (186 frente a 170), donde ha de tenerse en cuenta que hemos delimitado personajes colectivos –el coro, por ejemplo–, cuya cuantificación es mayor en la zarzuela que en la obra de Lope.

Los personajes principales tienen en ambas obras un número semejante de presencias, con las matizaciones siguientes: en la obra de Lope, Peribáñez y el Comendador destacan por un número importante de presencias (cuyo número damos entre paréntesis al lado del número total de presencias): 25 (11) Peribañez y 26 (10) el Comendador. Les siguen, por este orden, Casilda con 23 (6), Luján 18 (3), Inés 16(0), Leonardo 9 (2), etc.

Sin embargo, en *La villana* es el personaje de Casilda el que más destaca a este respecto, 17 (9), delante de Peribáñez 16 (8) y el Comendador 9 (6). Otros personajes, inexistentes en la obra de Lope, tienen un elevado número de presencias, superior incluso al de los protagonistas, aunque de muchísima menor importancia: Juana Antonia 19 (1), Olmedo 16 (2), Miguel Ángel 15 (2), Roque 14 (0), y el coro 13(1). El que estos personajes aparezcan en *La villana* y con tanta actividad hay que enlazarlo con un carácter que nuestra experiencia como lectores nos enseña: en zarzuela y género chico son típicos los personajes de relleno o funcionales que ocupan un gran espacio dramático, pero de poca importancia significativa por lo que se refiere a la acción o al contenido de la obra. Esto por dos motivos, los tiempos muertos, que son muchos en estas piezas, y también el tratamiento poco profundo de los personajes protagonistas que necesitan para destacar a estas figuras que, generalmente, giran a su alrededor en citación constante a ellos, les dan el diseño por medio de las informaciones que nos proporcionan, pues sabemos más de los protagonistas por lo que estos personajes vicarios nos dicen que dicen y hacen, que por las acciones que desarrollan.

En fin, desde el punto de vista estructural, en *Peribáñez* hay un comportamiento paralelo entre las acciones del protagonistas masculino y el Comendador –viajes del primero y tentativas de seducción del segundo–, mientras que en *La villana* los comportamientos de Peribáñez quedan difusos y se mantienen con variantes las tentativas del Comendador.

Mientras que en la obra de Lope la tercería la desempeña Casilda, en el libreto de Fernández-Shaw éste personaje es sustituido por el judío que convencerá a los tíos de Casilda para que hagan de alcahuetes, teniendo, además, una función farsesca de cara al

espectador –odio racial, personaje ridículo...–. El hecho de que no existiera en la versión original le confiere también un valor ideológico emblemático.

El problema de mandar a la guerra a Peribáñez y la tentativa final de conseguir a Casilda, que era muy importante en *Peribáñez,* queda aquí diluida, tras un intermedio musical. sin matizar, y muy de prisa, casi como si no se supiera cómo terminar.

Asismismo, en la obra de Lope la parte espectacular-cortesana tenía más peso, lógico también dada la configuración del público al que iba dirigida la obra; en la refundición, al contrario, el Rey sólo aparece fugazmente.

En suma, como hemos visto, el diferente tipo de público y el diferente género han provocado unos desajustes en la obra refundida que han aparejado unos desequilibrios como, por ejemplo, la ralentización de acciones y el final precipitado, la privilegización del tema amoroso frente al honor y una inverosimilitud en el final, más lógico en el original con la Reina otorgando el perdón.

PERIBÁÑEZ... ESQUEMA SECUENCIAL

So Hª de una defensa del honor-amor matrimonial:

F1 Inicio: boda-felicidad en sujeto-ayudante1.

S1 Inicio del amor-deseo en oponente1:

F1 Oponente es herido por un toro.
F2 Es curado en casa del sujeto.
F3 Nace su amor-deseo por ayudante1.

S2 Tentativas para tener a ayudante1:

F1 Deseo del oponente por el ayudante 1.

S3 Viaje 1º de sujeto y ayudante1: ⟷

F1 Deseo: asistir a la procesión.
F2 Petición a oponente1 y viaje.
F3 Viaje realizado con ayuda.

S3' _Estrategia 1ª (el marido):

F1 El oponente es aconsejado.
F2 Hace regalos al sujeto.
F3 Consigue armonía con el sujeto.

S4 Viaje 2º del sujeto-solo-(a Toledo): ⟷

F1 Nombrado mayordomo de la cofradía.
F2 Lleva al pintor la imagen del santo.
F3 Descubre el retrato del ayudante1.

S4' Tentativa 1ª (fracaso 1º):

F1 Oponente2 al servicio del sujeto.
F2 Oponente1 entra en casa del sujeto.
F3 Oponente rechazado por el ayudante.

F2 (Desarrollo) S5 Dudas-celos-prevención del sujeto:

F1 Duda de la fidelidad de ayudante1.
F2 Comprueba inocencia del ayudante1.
F3 Queda prevenido contra oponente1.

F2 (Medios) S6 Estrategia 2ª (la tercera):

F1 Deseo de ampliar posibilidades.
F2 Captación de nuevos oponentes.
F3 Preparado al camino para el éxito.

S7 Viaje 3º del sujeto (a la guerra): ⟷

F1 Nombrado capitán de una compañía.
F2 Acepta la misión encomendada.
F3 Marcha a la guerra y se aleja.

S7' Estrategia 3ª (el alejamiento):

F1 El rey ordena una leva general.
F2 El oponente recluta al sujeto.
F3 Aleja al sujeto de su casa.

S8 Regreso y venganza del sujeto: ⟷

F1 Duda de comportamiento de oponente1.
F2 Regresa a su casa y se oculta.
F3 Descubre y mata al oponente1.

S8' Tentativa 2ª (fracaso 2º):

F1 Ronda con ayuda de otros oponentes.
F2 Oponente declara su amor a ayudante1.
F3 Es rechazado, descubierto y muerto.

S9 Huída, confesión y perdón real:

F1 Huyen el sujeto y ayudante1.
F2 Confiesan ante Rey, piden perdón.
F3 Son perdonados por la justicia real.

F3 Cierre: honor y amor defendidos (positivo)

F3 Resultado: No consigue a ayudante (negativo)

LA VILLANA ESQUEMA SECUENCIAL

So **Hª de una defensa del amor-honor:**

F1 **Inicio**: tranquilidad amorosa.

S1 Boda de sujeto-ayudante1:

F1 Preparativos-recepción, vino.
F2 Boda celebrada en la ermita.
F3 Matrimonio sujeto-ayudante1.

S2 Inicio del amor-deseo en oponente1:

F1 Oponente1 herido por un toro.
F2 Es curado en casa del sujeto.
F3 Nace su amor-deseo por ayudante1.

S4 Viaje 1º del sujeto (a Toledo): ⟷

F1 Necesidad de viajar a capital.
F2 Pide ayuda a oponente1 y viaja.

F2
(Desarrollo)

F3 Fin de viaje-regresa a casa.

S7 Castigo del oponente2 por el sujeto:
F1 El sujeto se detiene en la venta.
F2 El oponente2 provoca su celos.
F3 El sujeto castiga y se previene.

S8 Viaje 2º del sujeto a (la guerra): ⟷

F1 Nombrado capitán de compañía.
F2 Acepta la misión, va a la guerra.
F3 Regresa, ataca y mata a oponente1.

S9 Huída, confesión y perdón real:
F1 Huyen sujeto y ayudante1.
F2 Confiesan y piden perdón.
F3 Perdonados por justicia real

F3 **Cierre**: amor y honor defendidos (positivo).

S2 Tentativas para tener al ayudante1:

F1 Amor-deseo del oponente1.

S4' Muestra 1ª del amor-deseo:

F1 Sujeto le pide ayuda.
F2 Oponente1 le da regalos.
F3 Ronda casa de ayudante1.

S5 Estrategia 1ª (la tercería):

F1 Deseo: ampliar posibilidades.
F2 Captación de nuevos oponentes.
F3 Prepara camino para tentativa.

F2 → S6 Tentativa 1ª (fracaso 1º):
(Medios)

F1 Deseo: aprovechar ausencia sujeto.
F2 Declaración amorosa a ayudante1.
F3 Oponente rechazado por ayudante1.

S8' Tentativa 2ª (fracaso 2º):

F1 Oponente1 aleja a sujeto de su casa.
F2 Entra en ella-requiere a ayudante1.
F3 Rechazado, descubierto y muerto.

F3 Resultado: no consigue a ayudante1 (negativo).

PERIBÁÑEZ... PRESENCIA DE PERSONAJES EN ESCENA

PERSONAJE/ACTO	I																	
ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
CURA	+	+																
INÉS	+	•			+						+	+					+	
CONSTANZA	+	+									+						+	
PERIBÁÑEZ	X	•	+	+	+		+	X				+		X			+	
CASILDA	X	•	+	+	+	X	+	X			X	+					+	
COMENDADOR					•	X	+		X	X			+	X	+		o	+
LUJÁN					+		+			X			+	•	+			+
LEONARDO									+					+				
PINTOR																		+
REY																X	•	
REINA																		
ANTÓN																		
LABRADORES		+		X														
SEGADORES																		
MÚSICOS	+	•																
OTROS					+		+									+	•	
TOTALES	6	7	2	3	6	2	5	2	2	2	3	3	2	4	2	2	7	3

PERSONAJE/ACTO	II																		
ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
CURA																			
INÉS					+												+	+	+
CONSTANZA																			
PERIBÁÑEZ		X									+	+	X			X		X	+
CASILDA					+				X								+	X	•
COMENDADOR			X	X			+	+	X	+				+	+				
LUJÁN				X		+	+	•		+						_			+
LEONARDO			X	•			+	+						+					
PINTOR											+	+							
REY																			
REINA																			
ANTÓN	+	X									+					+			
LABRADORES	+	X																	
SEGADORES						X	.	+		+									
MÚSICOS																			
OTROS																+			
TOTALES	2	3	2	3	2	2	4	4	2	3	3	2	1	2	1	3	2	3	4

PERSONAJE/ACTO	III																		
ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	TOTALES
CURA						+														3
INÉS				+	+	+				+		+			+	T				16
CONSTANZA				+	+											6				
PERIBÁÑEZ		X			X			X	+		X		+		+	_			X	25 (11)
CASILDA				+	+	+						+	+		+	T			•	23 (6)
COMENDADOR	X	X	+				X			+		+	+	+						26 (10)
LUJÁN						+	X			+		+			+	T				18 (3)
LEONARDO	X													+		T				9 (2)
PINTOR																				3
REY																+	+	+	+	6 (1)
REINA																	+	+	+	3
ANTÓN									+											5 (1)
LABRADORES		+			+	+										T				7 (2)
SEGADORES																				4 (1)
MÚSICOS							+			+										4
OTROS					+		+			+						+	+	+	+	12
TOTALES	2	3	1	3	6	5	4	1	2	5	1	4	3	2	4	2	3	3	5	170 (37)

LA VILLANA PRESENCIA DE PERSONAJES EN ESCENA

PERSONAJE/ACTO	I															II (C1)						
ESCENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	1	2	3	4	5	6	7
CURA		+	•	+							+		+									
MIGUEL ANGEL	+	+				+		+	•			•	+			+	+	•				
JUANA ANTONIA	+	+	+	+		+	+	+	•		+		+			+	•	•		+		
PERIBÁNEZ		X	+	+	+			+	+			X	+	X			+	X				
CASILDA					+			+	•	X	+		+	X			X	X		+		X
COMENDADOR									•	X	+	X			X						+	X
OLMEDO			+	+		+		+	•						X	+	•	+		+	o	+
CHAPARRO			•	+												•	•	+		+	o	+
ROQUE					+		+	+	•		+	+	+			+	+	+	+		+	+
BLASA					+		+	+	•		+	+	+			+	+	+	+	+		
DAVID																		X	+	+		
REY																						
LABRADORES/AS		+	•	•	•	•			•	•												
SEGADORES/AS	+	•	•					•	•							•	•			•		+
CORO	+	+	•	+	+			+	+									+				
OTROS	•	•	+	+	+			•	•			•				+						
TOTALES	6	8	9	8	7	3	3	11	12	2	6	6	7	2	2	8	9	10	3	7	4	6

PERSONAJE/ACTO	II	(C2)	(C3)			III (C1)			i	(C2)		TOTALES	
ESCENA	1	2	1	2	3	1	2	3		1	2	(32)	
CURA												5	
MIGUEL ANGEL	X	•			X					+	•	15	(2)
JUANA ANTONIA			+		X	+				+	•	19	(1)
PERIBÁNEZ		X		X	X			+			X	16	(8)
CASILDA				X	X	+	X	X			+	17	(9)
COMENDADOR					X			X				9	(6)
OLMEDO			+	-	X	+						16	(2)
CHAPARRO					+							9	
ROQUE					+							14	
BLASA					+							13	
DAVID	X	X										5	(3)
REY											+	1	
LABRADORES/AS	+	•			+							10	
SEGADORES/AS												9	
CORO		+		+	+					X	+	13	(1)
OTROS	+	•	+		+					+	+	15	
TOTALES	4	6	3	4	12	3	1	3	0	4	7	186	(32)

Justas poéticas en honor de santos en la Mallorca del Siglo de Oro

Jaume Garau Amengual
Universidad de las Islas Baleares

SIGLO XVI

Es conocido de todos que el mapa crítico de la literatura española del Siglo de Oro debe trazarse a partir de los diversos islotes geográficos que lo configuran. Entre éstos, la erudición literaria no ha tenido en cuenta uno que hemos localizado en Mallorca, y que está constituido por autores menores[1]. En las líneas que siguen daremos cuenta del resultado de nuestras últimas investigaciones acerca de la poesía religiosa de circunstancias cultivada en Mallorca durante los siglos XVI y XVII[2].

[1] La poesía castellana comienza a cultivarse en Mallorca en torno a la segunda mitad del siglo XVI, como demuestra la existencia del pliego traducido por Joan Valladares y los escritos por Hernando de la Cárcel. A esta producción de tipo popular le sigue la obra culta de Jaime de Oleza y Calvó (Palma, 1552-Valladolid, 1604), autor de poesía religiosa entre la que destaca su poema alegórico *Sacro trofeo de Cristo* (Valencia: Pedro Patricio Mey, 1599) en cuatro cantos.

Durante el siglo XVII, además de la poesía de certámenes –ya presente también en el siglo XVI– de la que damos cuenta en esta comunicación, se desarrolla en la isla la creación de una tímida, en tanto que escasa, poesía de circunstancias en autores como Diego Dezclapés († Palma, 1673), Antonio Serralta († Palma, 1722), Miguel Bermúdez de Castro, Jaime Pujol y, sin duda, el que fuera el mejor poeta en castellano del periodo: Antonio Gual y Oleza (1594-1655), predicador, autor de poesía mitológica, poeta religioso, autor dramático y también poeta de circunstancias en su *Marte en la paz* (Mallorca, 1646), texto que influirá decisivamente en los autores locales posteriores.

Sobre esta literatura pueden consultarse nuestros estudios: «Antonio Gual y Oleza, un mallorquín poeta del Barroco», *Estudis Baleàrics,* 15, desembre, 1984, 133-176; *Antonio Gual, un escritor barroco* (Palma de Mallorca: Departamento de Literatura Española, 1985); «Noves aportacions documentals a la biografía de l'escriptor barroc Antoni Gual», *Estudis Baleàrics,* 23, desembre, 1986, 87-93; «Los primeros textos literarios en castellano impresos en Mallorca: La traducción de Joan Valladares y las relaciones navales de Hernando de la Cárcel», *Estudis Baleàrics,* 29/30, juny-setembre, 1988, 77-86; y nuestra tesis doctoral, en prensa, publicada bajo el título de *El primer siglo de la literatura castellana en Mallorca (1589-1688)* (Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics, 1990).

[2] Entre la numerosa bibliografía existente sobre justas poéticas puede verse, como base bibliográfica fundamental, la lista de JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Siglos de Oro. Indice de justas poéticas* (Madrid: CSIC,

Las escasas noticias que poseemos acerca de los orígenes de la poesía en honor de santos en Mallorca se remontan al inicio del siglo XVI, concretamente el 15 de mayo de 1502, fecha en la que se documenta la existencia de un certamen en honor de Ramón Llull quien, pese a no ser santo, se le consideraba como tal por el pueblo tributándole público homenaje[3].

La celebración de este certamen se corresponde con un momento de exaltación de la figura y obra del insigne autor catalán. En este sentido, hay que recordar que once años después, en 1513, este clima de exaltación hacia Llull se traduciría en el reconocimiento, por parte de León X, del culto litúrgico al gran escritor.

La lengua utilizada en este primer certamen del siglo es el catalán y el latín. A principios del siglo XVI todavía no se advierte la presencia del castellano en la literatura local, lo que sí se producirá en el último cuarto del siglo. En esta época, la literatura de certamen evidencia una interrelación temática y estilística entre las distintas regiones que configuran el dominio lingüístico catalán[4].

En 1583, Francesc de Oleza († 1550) compone su *Art Nova de Trobar* en la que propugna el mantenimiento de la tradición antigua. Las alusiones a la decadencia de la Gaya Ciencia son evidentes cuando manifiesta que:

> L'art estava sepultada
> en sepulcre llemosí.
> mes ara, desenterrada
> i molt ben afaiçonada
> per a tot bon ús i fi,
> la us dona un mallorquí[5].
> vv. 139-144

Los versos de Oleza expresan su insatisfación por el estado de abandono en el que se halla la poesía de certamen. Pero, pese a sus afirmaciones, parece que la tradición a la que se acogía este tipo de producción se mantuvo en Mallorca a lo largo de los siglos

1962); y, entre otros, los siguientes estudios: A. EGIDO, *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)* (Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1979); «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII», en *Estudios humanísticos. Filología,* 6 (1984), 9-26; WILLARD F. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII* (Madrid: Real Academia Española, 1963); y JOSÉ SÁNCHEZ, *Academias literarias del Siglo de Oro español (Madrid: Gredos, 1961). Consúltese también el número Edad de oro,* VIII, Primavera, 1988, con diversos artículos sobre el tema y bibliografía actualizada.

[3] Cf. ÁLVARO CAMPANER, *Cronicón Mayoricense,* Imprenta Mossén Alcover (Palma de Mallorca, 1967), 219. El primer certamen celebrado en Mallorca fue de carácter civil –en honor de los Reyes Católicos– y tuvo lugar en 1942. Gracias al documento que transcribió, en sus notas eruditas, el archivero Bartolomé Jaume (Sta. María del Camí, Mallorca 1764-Palma 1844) y que publica Álvaro Campaner (cf. *Cronicón Mayoricense,* 194).

[4] Cf. *Els Certàmens Poètics Valencians del segle XIV al XIX,* Institut de Literatura i Estudis Filològics, Institució Alfons el Magnànim (Diputació de València, 1983), 142-144. Da cuenta también de este certamen J. RUBIÓ, «Decadencia de la literatura catalana (siglo XVI)», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* t. III (Barcelona, Barna, 1953), 876. El texto puede leerse en la edición de Lorenzo Pérez Martínez, *Heraldo de Cristo* (Palma, 1974).

[5] *Art Nova de Trobar,* edi. de J. VIDAL ALCOVER (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat 1986), 81-82.

XVI y XVII. Y si bien no poseemos la documentación puntual que nos permita probar su existencia ininterrumpida, sí podemos aportar algunos datos, a tenor del estado actual de la investigación, que nos ayudan a esbozar la trayectoria cronológica del género.

Por ello, hasta la segunda mitad de la centuria, entre 1561 y 1572, no documentamos otro certamen en la literatura mallorquina. Este había sido convocado por el gremio de carpinteros en honor de San José, su patrono. Las reglas de la justa establecían que las composiciones participantes debían estar redactadas en latín y en vulgar[6].

Siglo XVII. El certamen de 1625 en honor de Catalina Tomás

A principios del siglo XVII, la poesía de certámenes se ha generalizado por toda la península. Las justas que se celebran en Mallorca, al igual que las de Cataluña y, a diferencia de los certámenes castellanos y portugueses en los que habitualmente se exalta a la familia real, mentienen un carácter cuasi exclusivamente religioso. Así ocurre con la segunda justa que tuvo lugar el 15 de mayo de 1602 en honor de Ramón Llull, justo un siglo después de la de 1502[7].

El 13 de noviembre de 1625 el Dr. Miguel Tomás y Ferrá, sobrino de Catalina Tomás (1531-1575), promovió un certamen en honor de su tía, quien desde el momento de su muerte, gozó en la isla de fama de santidad.

Esta justa poética se constituye en uno de los primeros reflejos literarios que sobre la figura de Catalina Tomás y Gallard existen en la literatura de Mallorca. A la considerada santa desde 1930 se le han dedicado múltiples obras de creación y diversas biografías[8] que no hacen sino evidenciar, en el plano literario, la amplia popularidad de la que goza, incluso en nuestros días, su figura en Mallorca.

Ocho años antes de la celebración del certamen de 1625, en 1617, se había publicado en la isla un libro fundamental, la primera biografía impresa de la santa, que constituye un buen reflejo del ambiente espiritual reinante en la Mallorca de la primera mitad del Seiscientos. Se trata de la *Vida, muerte y milagros de la bendita virgen Sor Catharina Thomassa...* (Manuel Rodríguez y Juan Pizá, Mallorca, MDCXVII). Esta primera biografía extensa escrita por el cartujo Bartolomé Valperga[9] fue costeada, al igual que la justa que nos ocupa, por el sobrino de la monja homenajeada. Su publicación muestra la nece-

[6] De este certamen únicamente se ha conservado su convocatoria, publicada por Estanislao Aguiló, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul.liana,* X, 154-155.

[7] Cf. Joaquín Marí Bover, *Biblioteca de escritores baleares,* II, Imprenta de P. J. Gelabert (Palma, 1868), 162-163.

[8] Catalina Tomás y Gallard nació en Valldemossa (Mallorca) en 1531 y murió en la capital de la isla en 1574. En 1555 ingresó en el convento de canonesas de San Agustín de Palma. Durante su vida, murió a los 43 años, tuvo fama de mujer santa y milagrosa. Desde el momento de su muerte, el pueblo de Mallorca le rindió culto. Fue beatificada por Pio VI en 1792 y, en 1930, canonizada por Pio XI.

[9] Según J. M. Bover, quien dedica un extenso artículo a su figura y obra (*Biblioteca,* II, 478-485), Bartolomé Valperga († Madrid, 30-VI-1615) fue autor de diversas obras religiosas, de entre las que destacamos las siguientes: *Avisos y reglas para la vida del hombre contenidas en una instrucción que San Fernando Arcediano Cartaginense dio al Conde Regino...* (Mallorca: Gabriel Guasp, 1612); y *Libro de varias flores espirituales colegiadas de diversos autores graves y expertos en cosas de espíritu,* ms. de 309 hs.

sidad existente en la Mallorca de comienzos del siglo XVII por conocer la trayectoria biográfica, ya teñida de leyenda, de la monja de Valldemossa. La impresión del libro de Valperga demuestra, pues, la admiración de los sectores cultos de la isla hacia Catalina Tomás. Esta admiración se traduce, como primer hecho constatable, en la publicación de la biografía citada y en el deseo, sentido por amplias capas sociales, de la canonización de la monja.

La pervivencia del culto público a quien moría con fama de santidad constituía en la época, y con anterioridad a la publicación del decretoo *Sanctissimus Dominus Redemptor* de Urbano VIII, un motivo para la apertura de un proceso. En este sentido, parece que ésta es la causa que determina la celebración de una justa en honor de Catalina Tomás y la impresión, única en Mallorca de una justa poética.

Al poco tiempo de la celebración de la justa, el 31 de marzo de 1626, se inició el proceso de beatificación[10].

Esta justa poética fue publicada bajo el título de *Certamen poético en honor de la venerable madre Sor Catharina Thomassa...*[11]. El texto del Certamen poético se estructura fundamentalmente en doce partes o «certámenes» en los cuales bajo la simbología de doce piedras preciosas se glosan las virtudes de Catalina Tomás. Tal organización de la justa responde al enunciado que Miguel tomás, el promotor del *Certamen,* sitúa al frente del «índice» del libro y en el que manifiesta inspirarse en la simbología de las doce piedras preciosas que afirma haber visto San Juan en el capítulo 21 del *Apocalipsis.*

Se inicia el *Certamen poético* con la «sentencia» del mismo y en la que el desconocido autor que la escribió, a lo largo de 130 versos, nos introduce en el tema que informará el desarrollo de la justa que no es otro que el de exaltar la vida y virtudes de Catalina Tomás. Es por ello que toda la obra, inspirada de un espíritu hagiográfico, se inscribe plenamente en la línea de exaltación de los valores doctrinales tridentinos.

[10] Cf. ANTONI MARÍA ALCOVER, *Vida abreviada de Santa Catalina Tomassa,* Collecció Tià de Sa Real (Manacor, 1981), 68-87.

[11] Esta obra tuvo dos ediciones: una primera de 1627 (cf. Bover, *Biblioteca,* II, 454) de la que no hemos podido localizar ningún ejemplar pese a nuestra búsqueda en las siguientes bibliotecas locales: Biblioteca Pública de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March, Biblioteca del Monasterio de la Real y Biblioteca del convento de las Teresas. Existe una segunda edición, que se halla en todas las bibliotecas locales (Gabriel Nogués, Barcelona, 1636), de la que tomamos las citas respetando, escrupulosamente, la ortografía original. el título completo, y descripción externa, de esta obra es el siguiente: CERTAMEN POETICO,/ EN HONOR DE LA/ VENERABLE MADRE SOR/ CATHARINA TOMASSA MALLORQUINA,/ Monja Canóniga Reglar de San Agustin./ MANTENIDO EN LA ISLA, Y CIUDAD DE / *Mallorca, en la Sala de la Congregación de los Cavalleros, en el/ Colegio de monte Sion de la Compañía de Iesus.* SACADO A LUZ POR SU SOBRINO/ El dotor Miguel Thomas./ DIRIGIDO A LOS MUY ILUSTRES SEÑORES IURADOS/ *de la nobilissima Ciudad de Mallorca. El señor Iuan Antonio Puigdorfila. El/ Señor Perot Andreu. El señor Pedro Iorje Armengol. El señor Pedro/ Antonio Nicolas. El señor Iayme Antonio Genovard./ El señor Antonio Pelliser.*/ Año [el escudo de Palma con una corona en su parte superior].1636./ CON LICENCIA./ En Barcelona, por gabriel Nogues, en la calle de santo Domingo. [4°, 8h. 153ff.1h., 1 retrato y 1 lam.].

Debemos añadir que no hemos hallado ningún ejemplar, de las dos ediciones conocidas, en la Biblioteca Nacional de Madrid. De ahí, y al nutrirse básicamente de sus fondos bibliográficos, que José Simón Díaz y Luciana Calvo Ramos no citen el *Certamen poético* en sus *Siglos de Oro. Indice de justas poéticas.* Abundando en las dificultades que existen en la localización de ejemplares de estas dos ediciones, señalaremos que Antonio Palau únicamente registra la edición barcelonesa que manejamos (cf. *Manual del Librero Hispanoamericano...,* nº 51.828).

Cada uno de los doce certámenes de los que se compone esta justa está explicado en unos textos en prosa redactados por Miguel Tomás, el promotor del acontecimiento. Estos textos forman la proposición de la justa. En ellos, M. Tomás sobre la tradicional concepción de la Iglesia como «esposa» y de Cristo como «esposo», atribuye a Catalina Tomás el constituirse en una joya, dada por la Providencia, para mayor gloria de la Iglesia.

La función que cumplía esta parte de prosa del *Certamen poético* era la de anunciar la justa; explicar el simbolismo de cada una de las doce piedras y señalar los premios que honrarían a cada uno de los ganadores.

La edición de las poesías que concurrieron a los distintos certámenes convocados ocupa, como es natural en un libro de estas características, la mayor parte del libro. Dada la mediocridad que es característica de esta poesía no nos detendremos aquí en su análisis. Únicamente comentaremos lo que, sin duda, consideramos la mejor composición de toda la justa.

Se trata de un soneto que describe la situación del cadáver incorrupto de Catalina Tomás cuya santidad se revela, para el poeta, incluso después de su muerte en el hecho de que el rostro de la monja se oriente hacia el Santísimo. El título del soneto así lo revela: «Muestra aun estando en el sepulcro la devoción del santísimo Sacramento bolviendose de cara». Las imágenes del soneto son propias de la poesía panegírica de la época, en particular la que identifica a C. Tomás con el águila, ave de gran fecundidad simbólica en el Seiscientos, dadas sus connotaciones de magnificencia material y espiritual[12]. El estado de beatitud que el autor del texto quiere señalar en la monja, lo refleja en la postura de la cara del cadáver, al contemplar ésta la divinidad, signo de la bienaventuranza eterna[13]. Nótese que en los dos primeros versos del soneto se refleja la creencia de la época, según la cual el águila era la única ave que soportaba en sus ojos la luz del sol sin retirar la mirada[14]:

Aguila superior, que siempre mira
Del sol la cara con su luz ardiente,
Es de Thomasa el cuerpo refulgente,
Que aun muerta estando por IESUS suspira.
Qual piedra ymán al norte siempre tira,
Pues poniéndola al Sol resplandeciente,
De espaldas en la caxa, ella la frente
Al Sacramento buelve, y se retira.

[12] Según Rosa Romojaro, «Las alusiones mítico-literarias al Aguila se producen, generalmente, en contextos panegíricos de alabanza a personajes históricos entroncados en dinastías consideradas hiperbólica y simbólicamente de «águilas», aunando en este término valores connotativos de magnificencia tanto material como espiritual». En «Símbolos míticos del poder en el Barroco (*Rimas* de Lope de Vega)», *Caligrama,* vol. 2, 3-4 (Palma de Mallorca, 1984), 174.

[13] La contemplación de Dios ha sido considerada, en la tradición bíblica, un portento digno del bienaventurado y, también, causa determinante de la muerte de quien ve la divinidad. Recuérdese, en este sentido, al Moisés temeroso al contemplar el rostro de Dios en la teofanía de la zarza ardiendo (*Ex.* 3,6).

[14] Así lo refleja Covarrubias, «...sacó el marqués de la Terça, Juan bautista de Azzia, según refiere el Dolce, un Aguila que la estava picando en el pecho una sierpe o vívora, con el mote *Semper ardentius;* por la propiedad que dizen tener el águila de mirar al sol de hito en hito, y también de remontarse a lo más alto del ayre, hasta abrasarse las plumas...» *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid: Turner, 1977).

Dexar jamas no quiso la hermosura
De su amado IESUS sacramentado.
Y assi en la sepultura de amor muere;
Pues gozando de dios el alma pura,
Cara a cara el cuerpo sepultado,
De Dios tambien mirar la cara quiere.
(f.140 v.)

Cierra la justa, como era habitual en el género, el vejamen y la distribución de premios. Como es sabido, los vejámenes se desarrollaban en un tono alegre y desenfadado que permitía a su redactor, en nuestro caso Francisco Gómez –desconocido jesuita de la época–, primero la crítica mordaz de las composiciones y autores presentados, no hay que olvidar la convencionalidad en la que se enmarca la sátira del vejamen –lo que dificulta el conocer hasta qué punto tal censura supone la sinceridad del poeta–, y después su alabanza.

En la distribución de premios, el relator de la misma se limita a citar a los concursantes que han obtenido algún premio. Hay que suponer que, dada la trascendencia social del galardón, el favoritismo presidiría la concesión[15].

A modo de conclusión, podemos afirmar a tenor de la única justa poética conservada en Mallorca durante los siglos XVI y XVII –el *Certamen poético*–, que, una vez más, observamos que la poesía de circunstancias suele presentar un escaso valor literario. La lectura del *Certamen poético,* desde la perspectiva actual y en contraste con los brillantes ejemplos poéticos de las grandes figuras del período, se nos hace penosa. Este hecho está también condicionado por la limitación que exige en los versificadores, que no poetas –en el sentido riguroso del término–, la glosa de un objeto poético que, en este caso, la hagiografía legandaria de Catalina Tomás, se convierte en un tema que no ofrece grandes posibilidades creadoras y da como resultado la reiteración, una y otra vez, de los mismos términos y conceptos que dan lugar a una poesía trivial.

Ya hemos visto que la poesía de certámenes en Mallorca se origina a fines del siglo XV y probablemente perduró, con resultados estéticos que presumimos que serían parecidos a los del *Certamen poético,* pese a no haber hallado testimonios posteriores al de 1625 en su vertiente de poesía en honor de santos, durante todo el siglo XVII y hasta el periciclitar del arte barroco.

[15] En la época hallamos diversos testimonios literarios que abonan este juicio. Así, en *El Quijote,* Cervantes afirma que los grandes poetas son escasos y para ejemplificar su afirmación alude a las justas literarias: «(...) –pero dígame vuesa merced: ¿qué versos son los que agora trae entre manos, que me ha dicho el señor su padre que le traen algo inquieto y pensativo? Y si es alguna glosa, a mí se me entiende algo de achaque de glosas, y holgaría saberlos; y si es que son de justa literaria, procure vuestra merced llevar el segundo premio; que el primero siempre se lleva el favor o la gran calidad de la persona, el segundo se lleva la mera justicia, y el tercero viene a ser segundo, y el primero, a esta cuenta, será el tercero, al modo de las licencias que se dan en las universidades; pero con todo esto gran personaje es el nombre de *primero*». *Quijote,* II, 18, edi. de V. Gaos (Madrid: Gredos, 1987), 270.

Más explícito es otro autor del siglo, Jacinto Alonso Maluende, al escribir que: «En las justas, o injustas, por mejor decir, sólo dan premio al que tiene más autoridad, aunque los versos sean humildes; y a veces premian a quien no ha hecho versos en su vida (...) no se miran ya los versos, sino quién es el que los ha hecho». Citado por Joan Fuster, *Obres Completes,* I (Barcelona, 1975, 2ª edición), 376.

Pese al valor literario nulo de esta justa poética, su lectura puede ilustrarnos acerca de la importancia que cobra, ya a partir de esta época y con el horizonte en perspectiva de la canonización de la santa, el tema tomasiano en la sociedad mallorquina. El espíritu hagiográfico que da cohesión a la convocatoria y celebración del *Certamen* trasciende el marco cronológico de la época que lo inspira, y llega hasta la sociedad de nuestros días dejando tras de sí una fecunda tradición en el folklore y en la literatura balear, cuya primera muestra impresa, en esta última vertiente de la creación humana, hay que contemplar en la justa comentada.

Del ámbito profano al religioso: Estudio de una pieza de negros en un cancionero carmelitano

Miguel Marón García-Bermejo Giner
Universidad de Salamanca

La sistemática adopción de formas y temas profanos que los creadores de literatura religiosa presentan a lo largo del siglo de Oro en la Península es un fenómeno literario de indudable importancia. La crítica ha demostrado interés por los problemas generados por este procedimiento, pero limitándose en la mayoría de los ocasiones a las trasposiciones a lo divino de los autores más renombrados[1]. Los brillantes resultados catequéticos de este método de trabajo explican su empleo con todo tipo de obras y autores y su exportación temprana a la recién descubierta América[2]. En esta ocasión pretendemos observar cómo la trasposición al ámbito religioso afectó también a un tipo de poesía de raíces netamente profanas; para ello, realizaremos un primer análisis de una pieza religiosa inédita, nacida en uno de los más importantes centros reelaboradores de todo tipo de poesía: los conventos carmelitanos reformados.

La obra es «...una dança para el dia de año nuebo...», recogida en el *Libro de Conzetos Spiritvales Conpuesto por Jvana de Iesus Carmelita Descalza Año 1604*'[3], que se encuentra en el Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de San José, sito en la ciudad de Medina del Campo. La única noticia que tenemos de este *Libro de Conzetos Spiritvales* es la que nos proporciona la Dra. Ana Álvarez Pellitero en su primer desbroce de este interesante cancionero. Esta recopilación de piezas, destinada, como se desprende

[1] *Vid.* Bruce Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad Occidental* (Madrid: Revista de Occidente, 1958); Michael Darbord, *La poèsie religieuse des Rois Catholiques à Philippe II* (Paris: 1965) (éste último aborda especialmente la poesía generada en torno a núcleos reformistas dentro de la ortodoxia católica).

[2] P. Manuel R. Pazos (O.F.M.), «El teatro franciscano en México durante el siglo XVI», *Archivo Iberoamericano* (1951), 129-190.

[3] La Dra. Ana Álvarez Pellitero ha dado noticia de este precioso ejemplar en su artículo «Cancionero del Carmelo de Medina del Campo (1604-1622)», en *Actas del Congreso Internacional Teresiano* (Salamanca: 1982), 525-543. Da cuenta en este trabajo del descubrimiento de la obra y la describe pormenorizadamente.

de su lectura, al uso interno de la comunidad, representa la obediencia al precepto que instaurara Santa Teresa como una de las directrices fundamentales de la vida espiritual de sus conventos reformados. Como han estudiado Víctor García de la Concha y la mencionada investigadora en su edición del *Libro de romances y coplas del Carmelo de Valladolid (C. 1590-1609)*[4] la Fundadora:

> [...] había implantado la recreación en sus *Constituciones* de reforma como contrapunto de la jornada eremítica y, en su línea de humanismo, se esforzaba en conseguir que la convivencia conventual, sin perder un ápice de la modestia religiosa, se impostara en la alegría, haciendo gravitar siempre ésta hacia la devoción. El canto de coplas y villancicos, junto con las pequeñas representaciones, vino a desempeñar en tal sentido un papel predominante[5].

Postura ésta en la que Santa Teresa sigue un criterio ecléctico de adopción de formas y metros respecto de los dos modelos de la poesía religiosa[6]. Este breve panorama de las directrices de la creación literaria del Carmelo quedaría incompleto si no precisásemos la repetida utilización que de la poesía y el canto profanos hace la Iglesia en momentos en los que ha emprendido una reforma espiritual de gran amplitud; como recuerda la Dra. Alvarez Pellitero:

> Baste recordar la gran reforma iniciada por Inocencio III y el Concilio Lateranense IV (...) o... pensemos en el movimiento de espiritualidad promovido por los Reyes Católicos, que, entre otros capítulos de largo alcance, como reforma de las órdenes religiosas, importación de la cultura espiritual europea escrita, etc., incluyó también el cultivo de la poesía devota[7].

De esta apropiación de materiales y formas no están exentos determinados elementos lúdicos que difícilmente podríamos creer apropiados al contexto religioso en el que se enmarcan[8]. Se comprende mejor este hecho si recordamos que estas obras religiosas tienen un marcado carácter didáctico, lo cual explica su empleo[9], como defiende Reiner Hess. Sólo desde esta perspectiva se puede comprender la enorme difusión alcanzada por este pauta de composición sobre modelos previos y sus numerosos ejemplos[10]. Más adelante expondremos cómo esta búsqueda del principio retórico del *audentes,* en este caso,

[4] Edición, introducción y notas de Víctor García de la Concha & Ana Álvarez Pellitero (2 vols, Salamanca: Consejo General de Castilla y León, 1982).

[5] *Ibíd.,* IX. El nacimiento de este apego a la poesía devota tiene en Santa Teresa manifestaciones muy tempranas, como puede apreciarse por la carta que envía a su hermano Lorenzo reproduciendo un poema que hizo cuando era joven y que se reproduce en el citado estudio junto a otras piezas del epistolario teresiano en las que se manifiesta claramente el interés de la autora por este tipo de composiciones.

[6] *Vid.* Víctor García de la Concha & Ana Álvarez Pellitero, *Libro...,* t. I, XII. y Ana Álvarez Pellitero, *op. cit.,* 526.

[7] *Op. cit.,* 525.

[8] Producto más que probable de la libertad otorgada a los autores religiosos por la concepción agustiniana del *Sermo humilis,* entroncada indirectamente con el *spoliare aegyptios.* Trataremos más en extenso este problema en la edición y estudio de esta pieza, que tenemos en preparación.

[9] Esta es la hipótesis que defiende Reiner Hesse en su obra: *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana* (Madrid: Gredos, 1976), 249 ss.

[10] *Vid.* nota 1.

delectando pariterque monendo, llevó a la Iglesia en su conjunto, y a la congregación de carmelitas descalzas en particular, a la adopción de todo tipo de moldes y contenidos útiles para su empeño.

El gran número de composiciones que contiene[11] este *Cancionero* de 1604 que nos ocupa hace imposible una introducción extensa del problema que queremos estudiar, en esta ocasión. Nos centraremos por ello en la pieza que la propia monja copista o autora, cuestión que no entramos a dilucidar, titula: «...una dança para el dia de año nuebo entran en ella quatro / negras y dos negros salen cantando estas coplas».

Para nuestro propósito de estudiar en su complejidad la reelaboración a la que se somete el género profano de las piezas de negros, creemos necesario una pequeña introducción previa al mundo que explica la pieza religiosa. El propio encabezamiento de la obra de Juana de Jesús muestra que se trata de una composición de evidente relación con el Ciclo Navideño. Está seguida en el *Cancionero* por otras coplas, desgraciadamente incompletas, cantadas o representadas por un grupo de gitanos y gitanas, personajes también tradicionales en el teatro y las representaciones de esta época. Estas coplas forman parte, además, de un conjunto de piezas destinadas a festejar o bien la fiesta del Corpus Christi, o bien el ciclo navideño, lo cual está en la línea de las especiales características de la devoción de esta orden[12]. Lo mismo sucede con el *Libro de Romances y Coplas del Carmelo de Valladolid,* el primero de los grandes cancioneros de las carmelitas descalzas; en él, el número de los poemas navideños es superior a los demás, igual que en el *Libro de Conzetos Spiritvales.* Como afirman los editores de aquel cancionero:

> Aparte la intensa devoción que en el Carmelo se profesó siempre a este misterio de la Humanidad de Cristo y que sembró los Conventos de imágenes del Niño –sublimación lógica del instinto maternal–, las fiestas navideñas se prestaban mucho al regocijo[13].

Más problemático nos parece, sin embargo, la categoría en la que enmarcar esta pieza. La taxonomía de estas obras es aún más que confusa; a las denominaciones basadas en la estructura métrica (villancico, zéjel, cantiga, etc.) o en su carácter musical (villancico, ensalada) se superponen en este caso las que atienden al carácter dramático de la pieza (Baile, danza, letrilla dialogada, etc.). Si atendemos a lo indicado en el encabezamiento, nuestras dudas aumentan, en vez de disminuir se superponen: «Sig*u*ese una dança para el dia de año nuevo...».

Una danza era: «El agregado de danzantes que se juntan para alguna función, que regularmente son ocho hombres o mujeres, acompañados de uno o dos que tocan tamboril, gaita o guitarra, u otro instrumento»[14].

Castro Escudero[15] ha señalado que la danza se ejecutaba con movimientos mesurados y graves, que no solían utilizar los brazos, sino solamente los pies. A lo largo de nuestro

[11] Un total de 91.

[12] *Vid.* Víctor García de la Concha, «Tradición y creación en un convento carmelitano», *BBMP,* 1976.

[13] *Vid.* nota 5, 529.

[14] *Diccionario de autoridades* (ed. facsímil), 3 vols. (Madrid: Gredos, 1963-1964).

[15] *Aut cit.,* «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega», *Les Langues Néo-Latines,* CL (1959), 66-74.

texto encontramos evidencias que favorecen ambas indicaciones; por una parte, la estructura de villancico con verso de vuelta y estribillo; además, resulta evidente que se trata de una mezcla de personajes de 'negros' con pastores; ellos son los protagonistas de la pieza que une nuestra monja recopiladora, dados los nombres que emplea para denominar a los integrantes del coro, y la adoración y presentación de obsequios simbólicos de larga tradición al recién nacido. Esta mezcla no es en absoluto ajena a los villancicos. Por otra parte, estas piezas, como ha señalado P. E. Russell acerca de las piezas de negros de Reinosa: «They seem, moreover, to have been written for perfomance in a musical context that points to the existence in Spain by Reinosa's time of a taste for the music, singing and dancing of Black Africa, brought to Spain by the slaves»[16].

Por contra, no son escasos los signos que nos hablan de una cierta teatralidad en la pieza; desde el hecho de que Sor Juana dice que los cantantes «salen», dando a entender que existe un cierto espacio destinado a la representación, lo cual supone la presencia de un público frente a unos autores, a la presencia de objetos[17] que los cantantes probablemente portarían ante una más que probable representación del Portal de Belén. Y esto sin tener en cuenta la posibilidad de la existencia de un tercer código de didascalias, no implícitas ni explícitas[18], de imposible testimonio pero probable existencia, confiado a la tradición de los actores[19]. La música, asociada a la palabra, aparece unida al teatro desde sus más remotos orígenes, tanto al popular como al aristocrático, según es bien sabido. Así, en numerosas piezas dramáticas del siglo XV, a las diversas señales de este carácter dramático (diálogos, deícticos, movimiento de los personajes, didascalias implícitas en el texto) se añade la presencia al final de la obra de un pequeño villancico que la remata[20]. En un momento posterior de la historia del género dramático, como afirma Lope de Vega, la música, aunque pobre, cumple una importante función escénica: «...deleitar por medio del adorno, dar una sensación de abundancia y cambiar el ritmo de la obra»[21].

16 *Aut. cit.*, «Towards an interpretation of Rodrigo de Reinosa's «poesía negra», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age,* R. O. Jones (ed.) (London: 1973), 225-245. La cita es de la p. 226. De hecho, el profesor Russell cree en que desde el poema satírico de D. Lopo Lias, el antecedente más directo de la conocida pieza de Fernam Silveira, existía una cierta melodía, descrita como «son de negrada», conforme a la cual se escribían estas piezas. Véase la completa relación de piezas y ritmos que se recogen el mencionado artículo (234).

17 «Fasica[*Francisca*] canta: Di, Antona, que he os de dar/ a este infante que ha naçido. *Antona:* Una faja y un pañal, / porque está de amor herido. / Mi vida y mi corasón/ le daré a este Majestad. / Mi querer y voluntad, [...]/ *Marta:* La papita adereçada, / llevaré yo a la doncella; / y haría callar con ella/ a la hermosura sagrada. / Y mi alma apresurada/ le daré al resién naçido/ y esto sin más dilasión; / y besos con devosión/ le daré a mi querido. [...] [*Francisca*]: Esta miel, aunque's poquita, / reçebid, virgen, hoy vos, / para que guiseis a Dios, / cuando llora, la papita. [...]».

18 *Vid.* Evangelina Rodríguez, «Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del siglo de Oro», Luciano García Lorenzo (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del siglo de Oro* (Madrid: C.S.I.C., 1988), 52-53.

19 Cabe apuntar en este sentido que conservamos en un texto toledano de 1525 que señala la extensión del empleo de máscaras para tener una apariencia de negro (Emilio Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII* (2 vols., Madrid: 1911; col. NBAE, XVII), I, clxxi; cf. Peter Russell, *Op. cit.*, 230).

20 *Vid.* Adolfo Salazar, *La música en España* (Madrid: 1953), 59-122; asimismo Francisco Javier Díez de Revenga, «Teatro clásico y canción tradicional», *Cuadernos de teatro clásico,* III (1987), 29-45.

21 Cf. L. C. Pérez y F. Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática* (Madrid: C.S.I.C., 1961), 120.

El culmen de esta unión es el baile dramatizado[22], que no se puede distinguir del baile entremesado o entremés cantado que ha estudiado detenidamente J. Mª Díez Borque[23]. Pero en la pieza que nos ocupa, ese punto aún no se ha alcanzado; estamos en los comienzos de tal unión. Se diría que esta pieza entronca por una parte con un género musical muy popular, los villancicos navideños, que en aquel momento estaban padeciendo, como consecuencia de su más que probable desgaste formal y temático, por el abrumador uso que de ellos se hacía[24], una evolución hacia formas musicales y escenográfico-dramáticas más complejas. Formalmente, musicalmente, es interesante observar la aparición en época anterior y cercana de *ensaladas,* mezcla, en cuanto al asunto, de lo religioso y lo profano, lo serio y lo lúdico, lo popular y lo culto, todo lo cual tiene correspondencia con el aspecto musical[25].

Se trata, en definitiva, de piezas que están sometidas a un proceso de acumulación, a un proceso de intensificación que a todos nos es conocido en el período; evidentemente en nuestra pieza la acumulación es mínima, pero ya se vislumbra con claridad un camino de evolución. Por otra parte es apreciable cómo se ensancha el villancico, la canción popular por excelencia, por contagio probablemente con el medio dramático en el que encuentra una gran acogida, por su faceta escenificable, colisionando inevitablemente con aquel arte que une palabra, música y movimiento, el baile o danza, que en el Siglo de Oro se identifican con un origen popular y cortesano, respectivamente. Robert Jammes ha estudiado este tipo de piezas, a las que el denomina *letrillas dialogadas*[26] y afirma, refiriéndose a unas piezas cantadas por dos esclavas negras, –destinadas a celebrar la fiesta del Corpus de 1609 y las fiestas del ciclo navideño de 1615– sobre las que después volveremos, que le es imposible suponer que no bailaran al mismo tiempo que cantaban, que cree que se debieron pensar para ser representadas por alguien que no puede suponer quién sea. Se basa para realizar estas afirmaciones en que: «Por su carácter elíptico y abrupto son más dramáticos que los tradicionales bailes teatrales», lo cual no puede confirmar plenamente con pruebas fehacientes por no haber encontrado estas letrillas dialogadas en ninguna colección de piezas breves, aunque, se reafirma:

> Le rythme et le contenu des dernieres vers du refrain de cette letrilla indiquent clairement qu'elle a été écrite pour être dansée: «Pongamo fustana/ e bailemo alegra; / que aunque samo negra, / sa hermosa tú. / Zambambú, morenita de Congo, / zambambú/ etc.[27].

[22] Estudiado detenidamente por GASPAR MERINO QUIJANO en *Los bailes dramáticos del siglo XVII* (Madrid: Universidad Complutense, 1981).

[23] *Aut. cit., Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona: Antoni Bosch, 1978), 286-297.

[24] *Vid.* la información recogida en el estudio, ya clásico, sobre el villancico como forma: ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI* (Madrid: Gredos, 1969).

[25] «Se alterna el contrapunto homofónico con con el imitativo, los ritmos ternarios con los binarios, las danzas lentas con las rápidas, los tratamientos motetísticos con los de villancico, las partes a sólo con los coros, los dúos, etc». en BERNARDO GARCÍA-BERNALT ALONSO, *Mvsica práctica de diuersos autores...* (Salamanca: RNE, 1988).

[26] *Aut. cit., op. cit.,* 91-118. Las referencia son de las 94, 96 y 100.

[27] *Aut. cit., Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote* (Bordeaux: Féret et Fils, 1967), 227-28.

Es precisamente en el ámbito religioso donde se produce esa unión entre danza y espectáculo, como recoge en su esencial monografía sobre los avatares del teatro en Sevilla Jean Sentaurens[28]. Las descripciones e intenciones latréuticas de los participantes en estas fiestas exponen a las claras la íntima conexión a la que habían llegado estos géneros. La causa ya la expusimos antes, su deseo de encontrar medios de comunicación lo más populares posibles para su mensaje. Por ello, predicadores y actores buscan la «perforación o moción de los afectos», como señala Evangelina Rodríguez[29], inherente al teatro en general y a los géneros menores en particular, en los cuales es fundamental el: «...juego escénico, en el que lleva la voz cantante la personalidad de los cómicos»[30].

No es extraño por tanto que se aprovecharan de la popularidad de esa diversión, que, a pesar de ser tan denostada a lo largo de toda la época, había llegado también a los conventos[31].

Da la impresión, partiendo de lo ahora expuesto, que nuestra pieza consiste en una imitación atenuada en sus rasgos más ordinarios de esas piezas dramática. Más arriba hablábamos del interés que demostrara la Fundadora de los nuevos conventos carmelitas por incorporar a la vida cotidiana de sus comunidades una sana alegría que encuadraba Víctor García de la Concha dentro de las coordenadas de la tradición poética del momento. Por ello no debe resultarnos en absoluto sorprendente la superabundancia de piezas dramáticas de asunto navideño en los dos Cancioneros a los que hemos venido haciendo referencia.

Creemos interesante clarificar mínimamente la razón histórica de la existencia de una pieza del Oficio de Pastores[32] realizada con unos personajes tan singulares como «quatro / negras y dos negros»[33]. Es de dominio común la presencia del negro como personaje cómico del teatro prelopesco español. Son numerosos los estudios sobre los protagonistas

[28] *Aut. cit., Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIeme siècle* (Talence: 1979); *vid.* esp. su capítulo XI: «Les spectacles choréographiques de la Fête-Dieu», 727-819.

[29] *Aut. cit.*, «Gesto, movimiento y palabra...», en *Los géneros menores en el teatro español del siglo de Oro* (Madrid: 1988), 47-93. Consúltese también E. Orozco, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco», *Cuadernos para la investigación filológica de la literatura,* 2-3 (1980), 171-184.

[30] Jean Sentaurens, «Bailes y entremeses en los escenarios sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?», en *Los géneros menores en el teatro español del siglo de Oro* (Madrid: 1988), 67-87. La cita es de la p. 68.

[31] «Sabemos por cierto haberse danzado este baile en una de las más ilustres ciudades de España, en la misma procesión y fiesta del Santísimo Sacramento del Cuerpo de Cristo Nuestro Señor, dando a Su Majestad humo a narices con lo que piensan honrarle. Poco es esto. Después sabemos que en la misma ciudad, en diversos monasterios de monjas y en la misma festividad, se hizo no sólo este son y baile, sino los meneos tan torpes, que fue menester se cubriesen los ojos las personas que allí estaban». Juan de Mariana, *Tratado contra los juegos públicos,* en *B.A.E.,* t. XXXI, 432b-433b. Hay más documentos acerca de la prohibición, y por tanto existencia, de tales prácticas en los conventos en Emilio Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid: 1904).

[32] Celebración habitual en muchas de nuestras catedrales a lo largo de la Edad Media y Edad Dorada, como puede verse entre otros lugares en R. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain* (Toronto: 1958); y más recientemente en José Sánchez Herrero, «Algunos elementos de la religiosidad cristiana popular andaluza durante la Edad Media» en Carlos Álvarez Santaló, María Jesús Buxó i Rey & Salvador Rodríguez Becerra (Coords.), *La religiosidad popular. Antropología e Historia* (3 vols., Barcelona: Anthropos, 1989), I, 268-307.

[33] *Loc.. cit.*

de esta pieza. Frida Weber de Kurlat fue la primera investigadora que señaló con toda claridad la existencia de unos vínculos constatables entre el personaje pintoresco y la realidad histórica[34]. Hasta entonces los estudios se habían reducido a una serie de aproximaciones más encaminadas a señalar los rasgos cómicos del negro[35] y sus peculiares señas de identidad fonéticas[36], que a arrojar luz sobre las causas reales de la irrupción súbita del motivo del negro. En el mencionado artículo Weber de Kurlat plantea una doble génesis del personaje; una serie de circunstancias históricas y literarias dan lugar al fenómeno del personaje cómico que conocemos.

Ella supo apreciar que, a menudo, la gran distancia cronológica que nos separa del momento en el que se crearon determinadas obras o piezas literarias, nos hace perder noción de las comprobadas zonas de contacto existentes entre la realidad en la que desarrolla la vida de un autor y su obra. La doctora Kurlat señala que los esclavos de este color son aparecen a España de la mano de los comerciantes portugueses. Existe una relación directa entre Castilla y la región africana que en los siglos XV y XVI se denomina Guinea.

En este contexto general histórico y literario surge la pieza que pretendemos estudiar. Aunque parezca sorprendente, la sociedad española estaba acostumbrada a la presencia de esclavos en general y de individuos de esta raza negra en particular.

Sabíamos por el estudio de B. Benassar[37] que los esclavos negros eran habituales entre los distintos sectores acomodados de la sociedad da la sociedad vallisoletana del Siglo de Oro. Pero recientemente Luis Fernández Martín[38] ha llevado a cabo una exahustiva investigación entre los protocolos notariales de esta ciudad en esa época que ha cambiado considerablemente el panorama de la cuestión. De sus investigaciones se desprende que:

[34] *Vid.* el ya clásico estudio, «Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI», *RPh.,* 1963 (xvii), 380-391 y también, «El negro en el teatro español de Lope de Vega», *NRFH,* 1969, 319-344.

[35] Como afirmaba la Dra. Kurlat: «El interés por el tipo cómico del negro en los estudios acerca del teatro del XVI [presenta] una evolución casi obvia. La crítica de los autores en los que aparece se contenta con mencionarlos... Esta falta de interés y atención explica que Hendrix, en la única obra dedicada los tipos cómicos del teatro del siglo XVI, estudie juntos al negro y al moro; y si bien es cierto que en algunos casos hay paralelismo en la intención cómica de uso, por el origen y las características intrínsecas son distintos, y no puede decirse que, como el rasgo significativo es a menudo «the so-called *cecear* speech», parecería que los autores echan mano de uno u otro «as either woull connote practically the same qualities to the audience when appearing in this role» (16). A esta visión estática e indolente responde el estudio de E. de Chasca que puntualiza en la jerga del negro elementos propios del habla de los negros de la época, que los autores a veces distorsionaban en busca de finalidad cómica. A su vez, descuida de Chasca el problema de la génesis del tipo...», *art. cit.,* 381, n. 2; *vid.* esp. WILLIAM S. HENDRIX, *Folktypes in the Spanish Theatre before Lope de Vega* (Indiana, 1922).

[36] EDMUND DE CHASCA, «The phonology of the Speech of the Negroes in the Early Spanish Drama», *HR,* XIV (1946), 323-339; GERMÁN DE GRANDA, «Posibles vías directas de introducción de africanismos en el 'habla de negro' literaria castellana», en *Lingüística e historia. Temas afro-hispánicos* (Valladolid: Servicio de publicaciones, 1988), 31-41. HOWARD M. JASON, «The Language of the Negro in Early Spanish Drama», *College Language Association Journal,* X (1967), 330-340.

[37] *Valladolid et ses campagnes su XVIe siècle* (Paris: Mouton, 1967). Hemos consultado la traducción española de Valladolid: 1989.

[38] *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid (Siglos XVI y XVII)* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1988). La cita es de la p. 129.

«A excepción de las clases más humildes todas las demás: comerciantes modestos, menestrales, clérigos, religiosos[39] y religiosas disponían para su servicio de estos siervos sometidos a esclavitud»[40].

Parece por tanto que la más que probable autora de esta pieza pudo conocer en su entorno más cercano la realidad que posteriormente se transformó en literatura.

Tenemos, pues, razones históricas que nos demuestran la existencia de unas vivencias compartidas entre españoles y esclavos, una base real de conocimiento mutuo. Pero igualmente interesante es investigar la transmutación de esta parcela de la vida cotidiana en literatura; el primer paso hacia aquélla fue dado por un portugués, según lo apuntado por la investigadora antes citada; el *Cancionero General* recopilado por García de Resende en 1516 ofrece ya unas piezas de una autor portugués, Fernam de Silveira. Tras él se sucedieron una serie de autores, Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Rodrigo de Reinosa, etc., que emplearon el tema y los esquemas formales que fijó el autor portugués recogido en el *Cancionero*[41]. Hay evidentes puntos de contacto, ya estudiados por Frida Weber en su artículo, entre los rasgos formales y temáticos de las piezas del portugués Fernam de Silveira y los de nuestra autora. Señala la crítico algunas líneas fundamentales que se pueden apreciar entre las composiciones de negros que autores como Rodrigo de Reinosa desarrollaron sobre este tópico; son alusiones al país africano de origen –en nuestro caso, el motivo del baile, aprovechado por Reinosa en concreto para dar un aire grotesco a su personaje–, así como presumir de tener una ascendencia hidalga en el país africano de origen o de riqueza y poder de la familia o casa en la que sirve[42]. Por supuesto que estas características nos las encontraremos modificadas por tratarse de una composición de poesía devota carmelitana. Ello significa que todo aquello que pudiera estar orientado hacia una dignificación más o menos burlesca del personaje cómico se troca en una ponderación positiva del Salvador, auténtico protagonista de esta pieza y término último de referencia para cualquier clase de encomio. Se trata de una divinización más de

[39] Nos sorprendió encontrar a personas de la Iglesia entre los propietarios de otros seres humanos, pero a este respecto es muy ilustrativo el estudio acerca de las justificaciones recogidas por José Luis Cortés López en su obra de textos legales de los siglos XIII al XVI, legitimando la posesión de esclavos (*Los orígenes de la esclavitud negra en España* (Madrid: Editorial Mundo Negro-Ediciones Universidad de Salamanca, 1986), cap. I).

[40] *Vid.* nota previa, 129; allí se detallan los nombres y profesiones de los propietarios, así como las incidencias más destacables que se han conservado en los protocolos.

[41] «...la que compuso Fernam de Silveira «por breve de h*u* ma mourisca rratorta que mandou fazer a senhora prinçeza quandou esposou» (Fol. xxiii r°), que puede fecharse en 1455 por tratarse de una pieza de circunstancias, con motivo del casamiento de la infanta doña Juana con Enrique IV de Castilla, y que sería para P. Teyssier, *La langue de Gil Vicente* (Paris: 1959), (cap. V, 227-249): «la primera aparición del negro africano en las letras hispánicas» (*op. cit.*, 383). Con ello se subsana la errónea creencia, muy extendida, de que fue Gil Vicente el primero en introducir este personaje en la literatura dramática y de igual modo se clarifica la deuda pendiente que Rodrigo de Reinosa, introductor en buena medida de este personaje en la literatura dramática. Aun muy recientemente hemos encontrado en una edición de las *Poesías de Germanía* de Rodrigo de Reinosa (Edición, estudio, notas y vocabulario de María Inés Chamorro Fernández) (Madrid: Biblioteca de obras raras y curiosas, 1988), esta afirmación: «Reinosa realiza también un tipo de composiciones de «negros», con remedo de su lenguaje. Podemos afirmar que es el primero que introduce este tema en la literatura, pues los negros fueron un grupo social importante en la sociedad sevillana» (*op. cit.*, 28).

[42] *Op. cit.*, 388.

un tema de origen profano, tan característico de la época. De este modo, lo que en principio debiera ser un encomio de la tierra de nación del esclavo y por extensión de él mismo, se convierte en una manifestación de la grandeza de Dios, lo cual no sucede en las tres letrillas que tienen por protagonistas a negros.

Sintetizando lo expuesto, hemos pretendido, de forma lo más concisa posible, dar cuenta de la búsqueda de cauces de expresión por parte de la literatura carmelitana dentro de las coordenadas que marcó Santa Teresa. Hasta ahora se había hecho hincapié esencialmente en la adopción de formas y temas de la poesía emanada de la tradición popular o elaborada por los autores cultos; se había descuidado esta parcela capital que supone para la reforma el teatro aúreo, considerando dentro de éste también a aquellos otros géneros menores; en ocasiones, aquéllos se vieron sometidos a la acre censura de quienes, alejados ya de rivalidades por cuestiones monásticas o morales, no dudaban en aprovechar su popularidad entre el público para aleccionarlo[43].

[43] Como exponente de esta afirmación reproducimos la acusación que dos monjes carmelitas calzados andaluces remitieron en 1578 al Nuncio Felipe Sega contra Santa Teresa: «...y a las monjas que han fundado enseñan que hagan coplas y versos y ellos les embían las que hacen» (Cf. VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA & ANA ÁLVAREZ PELLITERO (eds.), *op. cit.*, XI).

Problemas gráfico-fonéticos en los autógrafos teresianos del *Camino de perfección*

Mª Lourdes García-Macho
U.N.E.D.

Las múltiples ediciones que la historia editorial del siglo XVI español nos ofrece del *Camino de perfección* de Santa Teresa presenta, como característica sobresaliente, la versatilidad de muchos de sus significantes.

En esta comunicación pretendemos comparar los dos autógrafos teresianos (el del Escorial y el de Valladolid)[1] y para ello nos hemos detenido en sus variantes gráficas.

Son precisamente estos términos los mismos que en otras ocasiones hemos estudiado al comparar el autógrafo de la Santa con la edición realizada por Fray Luis[2], y la edición del agustino con otras ediciones impresas de esta obra. Si nos hemos fijado en estos vocablos es para intentar comprender la diferencia de pronunciación en el siglo XVI y compararla con las opiniones de Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua.*

Una de las cuestiones que la crítica científica ha aceptado es la corrección por parte de Teresa de Ávila de la segunda redacción del *Camino* –es decir la de Valladolid–, considerando esta versión más cuidada y además pulida ya de los llamados vulgarismos y popularismos que contenía la del Escorial[3].

[1] Para el autógrafo del Escorial hemos seguido la edición de SANTA TERESA DE JESÚS, *Camino de perfección,* publicado por FRANCISCO HERRERO BAYONA, reproducción foto-litográfica de Luis N. de Gaviria (Valladolid, 1883), y para el de Valladolid: SANTA TERESA DE JESÚS, *Camino de perfección,* T. II, dirección e introducción del P. Tomás de la Cruz, texto de los PP. Tomás de la Cruz y Simeón de la S. Familia (Roma: Tipografía Poliglòtta Vaticana, 1965).

[2] *Los libros de la Madre Teresa de Iesús...* edición de Fray Luis de León, GUILLELMO FOQUEL, 1588. Edición facsímil de la Biblioteca Nueva (San Sebastián: Talleres offset, 1935).

[3] Véase V. GARCÍA DE LA CONCHA, «"Sermo humilis", coloquialismo y rusticidad en el lenguaje literario teresiano», *Monte Carmelo,* 97 (1984), 285: «Conviene, sin embargo, valorar el hecho de que bastantes vulgarismos prosódicos de los que suelen aducirse como prueba de la tesis del arrusticamiento, son modificados por la Santa en la segunda redacción, más cuidada, del *Camino de perfección:* en concreto, *naide, piadad, perfiçionar.* Y no deja de ser curioso que, a partir de la mitad del manuscrito, aproximadamente, *cuan, cuando* y *cuanto* pasen a ser *quan, quando, quanto,* con grafía evidentemente culta. Por más

A) Sin embargo, como se desprende de los datos obtenidos[4] no son tantas las modificaciones que la Santa realizó. Si tenemos en cuenta las palabras a que alude Víctor García de la Concha en su artículo citado en nota 3, tendremos que matizar y decir que *piadad* se mantiene sin corregir, a veces, en los dos autógrafos (E:34:137; V:22:176)[5], lo mismo que *toxico* (E:19: 82; V:13:101) y por lo que se refiere a las alternancias de las vocales átonas, como ya hemos apuntado en otro trabajo[6], a pesar de que se estaba dando en la época de Santa Teresa un proceso de depuración, sin embargo la simple muestra de las elecciones de Fray Luis y de la Santa nos demuestra cómo en el campo del vocalismo átono todo era posible: y si es verdad que *perfiçionar* está corregido en *perfeçcionar* (E:21:91: V:15:110), *vedriero* en *vidryero* (E:32:118; V:21:159)[7], también lo es, que a menudo sucede lo contrario en: *discrecion* del Escorial frente a *descriçion* de Valladolid (E:7:35; V:5:41)[8], *aficion* del Escorial por *afeçion* de Valladolid[9] (E:53:208; V:33:289) o *desvaratado* del Escorial frente a *disvaratado* de Valladolid[10] (E:45:180; V:29:240).

En cuanto a los términos incrementados con una *a* hay una preferencia en el autógrafo del Escorial por ellos: *aora* (E:3:13), *avajarse* (E:19:81) frente a las variantes sin *a* en Valladolid: *ora*[11] (V:2:15), *bajarse* (V:13:99)[12], lo cual no significa que en algunos casos se cambie la tendencia como en *delante* del Escorial (E:39:160) frente a *adelante* de Valladolid (V:25:205)[13].

Respecto a palabras como *procura* (E:42:168), *cunpla* (E:44:177), *cunplido*(E:44:177) del autógrafo del Escorial, si bien es verdad que en estos casos la grafía es menos culta que la del de Valladolid con *q: proqura* (V:28:220), *qunpla* (V:29:235),

que a veces resulten equivocadas, militan contra la tesis del arrusticamiento toda una serie de correcciones que la propia Teresa de Jesús introduce en el repaso de sus autógrafos; aduzco unos pocos ejemplos de los muchos posibles: *tojico-toxico* (fol. l); *pendita-bendita* (fol. lxv); *sigundos-sygundos* (fol. lxxxiii)».

4 Sobre los 128 vocablos estudiados los resultados son los siguientes:
   a. Coinciden los dos autógrafos en 79 voces (128 / 79'00).
   b. Difieren o hay correcciones en 15'50 casos (128 / 15'50).
   c. Cambia o no figura el pasaje en el autógrafo del Escorial y entonces no encontramos el término requerido en 31'50 ocasiones (128 / 31'50).
   d. Permuta una palabra por otra en 2 ocasiones (130 / 2'00): *ablar* (E) / *diçir* (V) y *ofender* (E) / *eçeder* (V).

5 Indicamos en primer lugar y de forma abreviada el nombre del autógrafo o de la edición: E para el del Escorial, V para el de Valladolid y Ev. para el de Evora, seguido del capítulo y de la página correspondiente en donde aparece el término en cuestión.

6 Mª Lourdes García-Macho y José A. Pascual, «Sobre la lengua de Santa Teresa: el valor de sus elecciones gráficas evitadas por Fray Luis», *Mélanges de la Casa de Velázquez,* en prensa.

7 Curiosamente en estas dos ocasiones Fray Luis (F:19:111) coincide con el autógrafo del Escorial, *vid.* nuestro artículo, 13.

8 También Fray Luis coincide con el autógrafo del Escorial, *art. cit.,* 139 (F:4:24). En otra ocasión: *discricion* en el Escorial y *descreçion* en Valladolid (E:22:94; V:16:114). En Fray Luis en este caso *discrecion* (F:15:80).

9 Como dicen los autores del *DECH: aficion* es duplicado semipopular de *afeccion,* véase s.v. *afecto.*

10 Otra vez Fray Luis coincide con la variante del Escorial: *desbaratado* (F:27:157).

11 A veces en el de Valladolid y en el Escorial: *aora* (E:1:6; V:1:7).

12 Una vez más vuelve a coincidir Fray Luis con el Escorial: *abaxarse* (F:12:69).

13 En el agustino *delante* (F:23:137) como en el Escorial.

qunplido (V:29:235)[14], no es menos cierto, que en ocasiones y no solamente en el comienzo del *Camino de perfección,* sino también en su parte final, el autógrafo de Valladolid nos ofrece *c* como en *cual* (V:29:238), *cuando* (V:37:328)[15].

Y al contrario, en la segunda redacción del *Camino* trata de evitar las novedades y melindres cortesanos utilizando voces como *acorda* (V:2:18); *rreys* (V:3:31 y 2:14) frente a *acuerden* (E:2:16) y *rreyes* (E:2:12)[16] términos más modernos que vemos en el autógrafo del Escorial. Aunque estos hechos no deben engañarnos, pues otras veces sucede al revés, en el Escorial *ylesia* (E:4:25 y 62:241) y en el de Valladolid *yglesia* (V:3:28 y 37:334)[17].

Otra diferencia que muestran estos dos autógrafos es la que se refiere a *desistion* (E:71:281) y *dysistion* (E:19:86) del Escorial frente a *dijistion* (V:43:395) y *dixestion* (V:14:105) de Valladolid[18]. Este problema ya lo hemos tratado extensamente en un artículo anterior, por lo que evitamos volver de nuevo sobre este asunto[19]. La última divergencia que hallamos de las 128 voces estudiadas es *trasfiguran* (E:66:256) en el Escorial, frente al grupo *ns* mantenido *transfiguran* (V:40:358) de Valladolid[20].

Por otra parte existen discrepancias entre ellos en el cambio de palabras como *ablar* y *ofender* en el Escorial (E:43:174 y 71:281), mientras que en Valladolid figuran *diçir* y *eçeder* (V:28:230 y 43:396).

Observamos, pues, que unas veces, es un autógrafo el que presenta la variante más moderna (por lo demás novedosa frente al otro), y otras sucede lo contrario: el que había ofrecido la alternancia más formal nos da la más popular y peculiar del castellano viejo. Por otra parte, no siempre la variante elegida para cada autógrafo se mantiene con carácter general, puesto que unas líneas más atrás o más adelante se utiliza la elección anteriormente marginada, como es el caso de *ylesia* en el Escorial e *yglesia* e *ylesia* en Valladolid, etc. Si, además, nos fijamos en las variantes aceptadas por Fray Luis –modelo de escritura del S. XVI– llama la atención el hecho de que el agustino se decida por las formas del autógrafo del Escorial –reputado por la crítica como arrusticado–, alejándose en estos casos del autógrafo vallisoletano, más comúnmente utilizado por este insigne escritor.

B) Las divergencias gráfico-fonéticas analizadas tal vez no sean lo suficientemente representativas; en cambio tiene un interés siginificativo, en este momento en que se discute la naturaleza de las diferencias entre los dos autógrafos, resaltar el elevado número –y ello no es casual– de similitudes, tales como *escuro* (E:48:186; V:30:252), *piadad* (E:34:137; V:22:176), *enjenplo* (E:19:86 y 19:81; V:14:106 y 13:99), *añidir* (E:32:129; V:21:161),

[14] Otra vez se observa la similitud de Fray Luis con el autógrafo del Escorial en la elección de la *c* en estas tres ocasiones (F:26:146, 27:154 y 27:154).

[15] En Fray Luis esta vez: *qual, quando.*

[16] El segundo caso de *rreys* no figura en el autógrafo del Escorial. En Fray Luis también *reyes* y *acuerde* (F:3:18, 2:7 y 2:10).

[17] En otras ocasiones el autógrafo de Valladolid coincide con el del Escorial: *ylesia* (E:52:199 y 1:8; V:32:267 y 1:9). En estos casos Fray Luis: *yglesia, iglesia* (F:3:16 y 35:214).

[18] Fray Luis en el primer caso se decide por *desistion* (F:41:252) y en el segundo por *digestion* (F:13:73).

[19] *Art. cit.*

[20] Como contrapartida *costitucion* en los dos autógrafos (E:5:28; V:4:32). El agustino en estos casos utiliza *trasfiguran* (F:38:227) y *constituciones* (F:4:19).

milaglo (E:61:232; V:36:321), *disvarate* (E:2:9; V:2:11), *rrelision* (E:3:14; V:2:17), *rrelisiosos* (E:3:21; V:3:24), *toxico* (E:19:82; V:13:101), *colesio* (E:45:179; V:29:239), *propiedades* (E:31:124 y 31:123; V:21:151 y 21:150), *agustin* (E:46:181; V:30:241), *unido* (E:56:217; V:34:302), *aora* (E:1:6 y 1:6; V:1:7 y1:8). Lo mismo por lo que se refiere a la voces incrementadas o no con una *a* inicial: *adonde* (E:54:208; V:34:291), *atapar* (E:48:186-187; V:30:252), *llegarse* (E:19:83; V:14:103), *tropellar* (E:42:172; V:28:227). O los casos como *ulana* (E:35:139; V:23:179), *yproquitas* (E:34:136; V:22:175), *primitir* (E:2:15, 3:20 y 29:119; V:2:17, 3:23 y 20:145), *enrriedos* (E:16:69 y 6:31; V:11:83 y 5:35). También esta coincidencia se da en la vacilación de las vocales átonas: *confesion* (E:42:162; V:28:220), *embidieys* (E:29:119; V:20:145), *eçistes* (E:54:208; V:34:291), *mesmo* (E:42:168, 10:48 y 1:6; V:28:220, 7:54 y 1:7), *escrivir* (E:73:291; V:44:406), *sigura* (E:27:111) / *siguridad* (V:19:134), *sigura* (E:28:113; V:19:136), *mijor* (E:28:113; V:19:136), *mijorando* (E:11:51) / *mijorado* (V:8:60), *asiguro* (E:29:118; V:20:144), *sigundos* (E:30:122; V:21:149), *espirimentado* (E:34:137; V:22:176), *espiriençia* (E:38:159 y prólogo: 4; V:25:203 y *espyriençia:* prólogo:5), *sigun* (E:51:197; V:32:264), *sigir* (E:71:278 y V:43:390), *tiniendo* (E:66:257; V:40:361), *detiniendo* (E:27:110; V:19:132), *mormuren* (E:28:112; V:19:134), *mormuraciones* (E:42:172) / *mormuraçiones* (V:28:227), *mormurador* (E:57:219; V:35:306), *dispusiçion* (E:7:38; V:5:43), *aborrece* (E:3:13; V:2:15). Finalmente no existe discrepancia en los modos de representación gráfica en los siguientes términos: *cuando* (E:prólogo:3; V:prólogo:4), *cuanto* (E:1:5; V:1:6), *cuales* (E:1:6; V:1:7), *cualquier* (E:2:15; V:2:18), *esaminaçion* (E:42:168; V:28:220), *esteriormente* (E:6:30; V:4:34), *ofensas* (E:44:177; V:29:235), *aficionarnos* (E:6:34; V:5:39), *rremedio* (E:6:33; V:5:39), *josef* (E:6:34; V:5:39), *sufra* (E:3:13; V:2:15), *anbre* (E:3:18; V:3:20), *filosofo* (E:33:124) / *filosofia* (V:21:151), *teologos* (E:3:18; V:3:21); *bartolome* (E:45:179; V:29:238), *cristianos* (E:1:6; V:1:8), *cristo* (E:1:8; V:1:9), *obedecer* (E:prólogo:3) / *obedeçer* (V:prólogo:4), *diciplinas* (E:5:27; V:3:31), *dicipulo*(E:40:165 y 36:141; V:26:212 y 23:181), *eçelente* (E:30:121; V:21:147), *eclesiastico* (E:3:18; V:3:21), *coloquio* (E:29:116; V:20:140), *rredentor* (E:1:6; V:1:7), *dina* (E:46:182; V:30:242), *san* (E:46:181 y 45:179; V:30:241 y 29:238), *çien* (E:72:283; V:44:399), *costitucion* (E:5:28; V:4:32), *asoluto* (E:33:124; V:21:152), *vitoria* (E:3:18; V:3:20), *ativa* (E:28:112; V:19:134), *rreta* (E:72:282; V:43:397), *aceptador* (E:26:108; V:18:128), *ejito* (E:16:70; V:11:85), *concetos* (E:42:170; V:28:222), *madalena* (E:23:98; V:16:118), *conpanias* (E:71:279; V:43:391)[21].

[21] Fray Luis, en general, en todos estos casos se decide por las formas alternativas a estas. Véase nuestro *art. cit.* La edición de Evora coincide con la de Fray Luis excepto en *obscuro* (Ev:28:95) y *colegio* (Ev:28:90v°) que ofrece formas divergentes respecto a Santa Teresa y al agustino; y en las voces siguientes que coincide con la Santa: *toxico* (Ev:12:40), *propiedades* (Ev:19:61 y 19:60v°), *unido* (Ev:31:106), *adonde* (Ev:30:102), *hezistes* (Ev:31:102), *escrivir* (Ev:41:143), *asiguro* (Ev:18:58v°), *ofensas* (Ev:26:89), *aficionar nos* (Ev: 4:14v°), *sufra* (Ev:2:5), *filosofia* (Ev:19:61), *bartolome* (Ev:27:90v°), *obedecer* (Ev:prólogo:0), *dicipulo* (Ev:24:82 y 21:71), *coloquios* (Ev:18:56v°), *acetador* (Ev:16:151v°). *Acender, abjortas, entramos, mostrar, rresolgar, cativa, afeçion, enbidieys, rreçibirla, tiniendo, disvarate, aora* y *cristo* no se encuentran en la edición de Evora y en dos ocasiones vacila entre la grafía de la Santa y la de Fray Luis: *expiriencia* (Ev:prólogo:0v° y 23:78v°) / *experiencia* (Ev:2:5) y *dispusicion* (Ev:4:15v°) / *disposicion* (Ev:6:22). Además *mejor* es sustituido por *mayor* (Ev:17:54v°).

C) Otra nota que hay que destacar entre los dos autógrafos es la ausencia ocasional, en alguno de ellos, del pasaje correspondiente en el otro, o bien la diferente redacción de la misma idea. Ambas circunstancias obviamente, han dificultado o parcialmente han impedido este estudio completo. Así sucede con *asconder, acender, abjortas, entramos, propio, demostrada, mostrar, amatar, rresolgar, cativa, contina, memento, perfeçionando, sentiria, virjenes, enjuria, rreçibirla, tiniendo, puniendonos, quydado, rregla, eçesivo, sumo, yndinos, ynorantes, atos, estraneys, ensenando,* pues todos ellos faltan en el autógrafo del Escorial.

D) Si leemos los consejos de Juan de Valdés, llama la atención el hecho de que sea la Santa la que con frecuencia continúe sus dictados. Juan de Valdés trataba de mostrar cúal era la pronunciación más correcta en la Corte de Toledo, y no es casual el que sea esta pronunciación, precisamente, la que copie Teresa de Jesús. Así pues, seguramente éste es un indicio que nos puede servir para comprender que la Santa era consciente de las novedades que se estaban produciendo en la Corte. Pero es que, además, resulta mucho más extraño que Fray Luis –recuérdese que es el modelo del buen escribir– se aleje, a veces, de las advertencias hechas por Valdés, en aquellos mismos casos en que la Santa sigue la norma toledana. Tenemos *filosofia* (V) y *filosofo* (E) con *f* como indica Valdés, frente a *philosophia* de Fray Luis; *dina* (E, V), *yndinos* (V), *ynorantes* (V) sin *g* en la Santa y *digna, indignos* e *ignorantes* con *g* en el agustino y en la edición de Evora[22]; *çien* (E, V) y *cien* (Ev) sin *t* como muestra Valdés[23], frente a *cient* en Fray Luis; *enbidieys* (E, V) en la madre Teresa con *e* e *invidieys* en el agustino; *eçelente* (E, V) aunque sin la *s* recomendada por Valdés, frente a *excelente* en Fray Luis y en Evora.

Normalmente la Santa se decide por la vocal *i* frente a la *e* como indica Valdés: *escrivir, sigura / siguridad, mijor, mijorando / mijorado, asiguro, sigundos, sigun, sigir, espiriençia* en los dos autógrafos, etc.[24] y el agustino y la versión de Evora por la vocal *e*[25]: escrevir, segura, mejor, mejorado, aseguro, segundos, segun, seguir, esperiencia. A menudo, se produce una vacilación entre las vocales *o* y *u,* variante ésta última preferida por Valdés: *dispusiçion, mormuren, mormurador* en los autógrafos carmelitanos y *disposicion, murmuren,* y *murmurador* en Fray Luis y en Evora; igual fluctuación presenta la variante escogida por Valdés la *s* frente a la *g: rrelision, rrelisiosos* en los autógrafos de la Santa y *religion* y *religiosos* en Fray Luis, *colesio* en los dos escritores, frente a *colegio* en la edición de Evora y *toxico* en Santa Teresa y en Evora, mientras que el agustino se decide por *tosico.*

En cuanto a las vocales que pueden ir incrementadas con la vocal *a* o sin ella, Valdés escribe que pone dicha vocal cuando el vocablo que le precede termina en consonante y que no la escribe cuando le precede una vocal: si aceptamos la norma de Valdés, es Fray Luis en esta ocasión el que sigue las reglas toledanas: *en abaxarse, para donde, lleva de-*

22 *Tratado que escribio la madre Teresa de Ihesus a las hermanas religiosas de la Orden de Nuestra Señora del Carmen del Monesterio del Señor Sanct Josepf de Ávila, de donde a la sazon era priora y fundadora* (Evora, viuda de Andres de Burgos, 1583).

23 JUAN DE VALDÉS en el *Diálogo de la lengua,* Clásicos Castellanos, ed. J. F. MONTESINOS (Madrid: Espasa-Calpe, 1946), 90, señala que los nombres procedentes del latín encabezados con *ex* cambian la *x* por *s*.

24 Otras veces la Santa *e: mesmo, eçistes, confesion.*

25 En la edición de Evora, a veces, también *i: escrivir, asiguro.*

lante, me tapava, os atropellen, en bajarse y *para allegarse.* El autógrafo escurialense acepta la norma a veces: *para llegarse, por adonde, lleva delante, de avajarse, me atapava* y *os tropellen* y el autógrafo vallisoletano es el que más se aleja de la norma: *para llegarse, en bajarse, para adonde, lleva adelante, me atapara, os tropellen.*

En cuanto a la *m* o *n* antes de *p* o *b* Valdés dice que las utiliza indistintamente, sin embargo las dos autógrafos teresianos presentan *n: anbre, conpanias* y el agustino y Evora *m: hambre* y *compañias.* El propio Valdés considera muy difícil de introducir el uso de la doble *ff* en los términos que vienen del latín, aunque confiesa que lo desearía; respecto a ello Fray Luis se decide por la doble *ff: offensas, afficionarnos, suffra,* frente a la Santa y la edición de Evora con una sola *f: ofensas, aficionarnos / aficionar nos, sufra.*

La edición de Fray Luis y la versión de Evora son, a veces, las que de forma decidida aceptan la norma toledana: empleo de *q: quando, quanto, quales, qualquier,* frente a *c* en Teresa de Ávila: *cuando, cuanto, cuales, cualquier;* doble *ll* del agustino: *colloquios* y *l* en la Santa y en Evora: *coloquios*[26].

Finalmente el autógrafo vallisoletano que es posterior al escurialense y que debería ser más cuidadoso con la norma toledana presenta, por el contrario, una actitud discrepante en relación a la *ç,* mientras que el autógrafo del Escorial sigue a Valdés, ya que éste es muy explicito con el referido problema, señalando que cuando se junta con las vocales *e* e *i* no se ha de poner, así en el Escorial: *discrecion, discricion, aficion, mormuraciones, obedecer* y *dispusiçion;* en el de Valladolid: *descriçion, descreçion, afeçion, mormuraçiones, dispusiçion, obedeçer* y *dispusicion*[27].

Es muy probable que no fueran los problemas lingüísticos los que más preocuparan a la Santa al redactar cada una de sus versiones, sino más bien serían los religiosos y los teológicos (los cuales siguen explicando el paso del primer autógrafo al segundo). Lo que sí creemos que está claro es que no todas las correcciones gráficas de la segunda redacción se basan en una actitud idiomática consciente, sino que pueden deberse incluso al azar.

26 Véase JUAN DE VALDÉS, *ob. cit.*, 85, 78, 87, 102, 90, 58, 66-67, 77, 54, 83-84, 76, 69-70, 81, 94-95.

27 En Fray Luis de León y en la edición de Evora figuran las variantes con *c.*

La contemplación sanjuanista

Joaquín García Palacios
Universidad de Salamanca

Son muchas las perspectivas desde las que se ha abordado el estudio de la obra de San Juan de la Cruz. Parece, sin embargo, que sea cual sea la posición en que nos situemos para leer los comentarios en prosa que escribió con el fin de explicar sus poemas mayores, existe un punto hacia el que, necesariamente, convergen todas las miradas: el léxico.

Dentro del vocabulario sanjuanista se destaca como prioritario el amplio eje que descansa sobre dos pilares principales: amor y conocimiento, de los que uno de los términos fundamentales, en el que ambas nociones se unen, es *contemplación,* objeto del presente estudio[1].

Nos parece altamente significativo el índice de frecuencias de aparición del término *contemplación* en la obra de San Juan. La estadística (aparece en 214 ocasiones, de las cuales 101 pertenecen al comentario a la *Noche*) nos ayuda a demostrar la importancia de esta voz y aporta datos relevantes sobre la posición de palabra-clave que *contemplación* tiene en *Noche*[2].

Federico Ruíz Salvador y José Vicente Rodríguez, editores de las obras del santo y perfectos conocedores del tema, precisan que nos encontramos ante una palabra clave del lenguaje sanjuanista[3]. Podríamos continuar con una enumeración larga y pormenorizada de autoridades que refrendasen nuestra afirmación. Sin embargo, preferimos que sea el santo abulense quien nos ayude a definir esta voz, apunte sus características y nos indique cuáles son sus relaciones con otros términos, igualmente puntales básicos de sus sistema expresivo.

[1] Somos conscientes de que otras palabras –términos simbólicos en la mayoría de los casos–, ocupan también un papel predominante en la prosa de San Juan: voces como *noche, llama, fuego* o *camino.*
No obstante, como podremos ver más adelante, todos están estrechamente relacionados con la contemplación y participan de gran parte de las características que señalaremos para este término.

[2] Queremos agradecer desde aquí la aportación desinteresada de los PP. Carmelitas Descalzos, quienes nos han facilitado el material informático de las *Concordancias de las Obras Completas de San Juan de la Cruz,* aún en fase de realización.

[3] *Obras completas.* Ed. de Espiritualidad, 1.373.

Dice San Juan que la contemplación «no es otra cosa que infusión secreta, pacífica y amorosa de Dios, que, si le dan lugar, inflama al alma en espíritu de amor»[4]. Efectivamente, es eso. Pero es mucho más.

Una de las tensiones principales que se producen en la escritura de San Juan es la que se deriva de su lucha contra un imposible. Él sabe que lo que quiere explicar es inefable y en repetidas ocasiones señala la imposibilidad que tiene para expresar sus ideas, para declarar por escrito cuestiones tan altas, experiencias que escapan a la comprensión natural de las personas. Hace alusión constante en su obra a la insuficiencia del lenguaje humano para explicar la «sustancia» de «cosas tan interiores y espirituales»[5]; sin embargo, utiliza los instrumentos que le proporciona la lengua y con ellos, enriqueciéndolos en la mayoría de las ocasiones, se lanza a una ardua empresa expresiva.

La necesidad de expresión es el motor que impulsa la creatividad de San Juan de la Cruz. Si tiene que describir una realidad enormemente compleja, y las palabras que le ofrece el sistema lingüístico no son capaces de hacerlo, tendrá que transformar esas voces, bien preñándolas de riqueza simbólica o añadiendo al significado base de un término distintas nociones adjetivas que multipliquen, maticen y especifiquen su significación y obliguen, a veces, a expresiones paradójicas o antitéticas, que no son sino el reflejo de la complejidad conceptual que subyace a las cuestiones tratadas por el santo.

La contemplación es una de esas realidades para cuya expresión San Juan habrá de utilizar todos sus recursos.

«Es un puesto *alto* por donde Dios en esta vida se comienza a comunicar al alma y mostrársele, mas no acaba»[6]. Es, efectivamente, un punto cercano a la cima del proceso místico, un «*altísimo* camino», una «*escala*»[7] que puede «*levantar* por contemplación a algún grado de unión»[8].

Una connotación de 'altura' se encuentra implícita en el significado de todos estos términos relativos a la contemplación, y pone de relieve la importancia que en el estudio de esta palabra-clave posee el vector de verticalidad que, normalmente, funciona en un sentido ascendente. Se trata de un estadio avanzado en el camino místico que desemboca en la pretendida unión con Dios, quien está en lo alto, en la «cumbre del Monte»[9].

[4] I, *Noche,* 10, 6.

[5] Prólogo a *LLama de amor viva;* ver también el prólogo al *Cántico espiritual,* II, *Subida,* 26, 1 y *Llama* A, 4, 17, entre otros.

Es interesante comprobar como San Juan, a pesar de quejarse de esa dificultad, a veces imposibilidad expresiva, siempre emprende la tarea de luchar con las palabras para extraerles el máximo partido. Sin embargo, en el último caso que hemos señalado, abandona: «En aquel aspirar de Dios yo no querría hablar... y por eso aquí lo dejo. [Finis]». Sobre la contemplación dice también que es «indecible» (I, *Noche,* 17, 5), «inexplicable» (II, *Subida,* 26, 3), o que «no hay nombre acomodado para nombrar aquello» (II, *Subida,* 26, 4). Sin embargo, la analiza con detenimiento y con una gran claridad expositiva.

[6] *Cántico* B, 13, 10.

[7] Para estas nociones espaciales de «altura», ver II, *Noche,* 18, 5; *Cántico* A, 12, 9; *Subida,* pról, 4; *Dichos,* 44 y *Cántico* A, 13, 24.

[8] *LLama* A, 1, 20.

[9] Ese dinamismo místico ascendente se refleja también en las relaciones que se establecen entre el símbolo *vuelo* y la *contemplación.* San Juan habla del «vuelo de contemplación» (*Cántico* A, 12, 11) o del «vuelo alto y ligero que llevas de contemplación» (*Cántico* B, 13, 8).

Sobre el sentido ascensional del proceso místico y el símbolo del vuelo hemos podido consultar el artículo de Mª Jesús Mancho Duque, «Aproximación léxica a una imagen sanjuanista: el vuelo» que publicará proximamente el Institutum Teresianum de Roma.

Un estadio al que se llega después de «dejar la meditación y discurso»[10], o como dice San Juan más adelante, utilizando una de sus frecuentes antítesis, «dejar el estado de meditación y del sentido y entrar en el de contemplación y del espíritu»[11]. La contemplación es la «vida del espíritu», y el alma llegará a ella después de haber superado y abandonado toda su parte sensitiva y natural. En los principios eran necesarias «estas consideraciones y formas y modos de meditaciones para ir enamorando y cebando al alma por el sentido»[12]; en cambio, cuando se llega a la contemplación hay que abandonar todo acto discursivo y cualquier ejercicio de meditación, sea del tipo que sea.

Contemplación es, pues, dentro del léxico sanjuanista, un antónimo de *meditación.* Ambos son tecnicismos de la literatura espiritual, pero en San Juan se refieren a realidades opuestas: la meditación pertenece al sentido; la contemplación al espíritu.

El alma ya no deberá hacer ningún esfuerzo porque la contemplación es un «sencillo y ocioso estado»[13].

Un estado de pasividad para el alma, que ha debido arrinconar antes todo lo relativo a su condición humana: sus actos, sus aprehensiones de los sentidos, su antiguo modo de conocer: Dios «embiste» en el alma y ésta simplemente ha de «recibir».

«La contemplación pura consiste en recibir», dice San Juan[14], quien lexicaliza un sintagma para referirse de una manera técnica a ese particular modo de conocimiento: «recibir por contemplación».

La fuerte carga expresiva de los términos se pone de manifiesto. La contemplación es pasividad y estatismo, ociosidad: la del alma. Y frente a esto, la enorme fuerza, violenta incluso, que San Juan emplea para describir la acción de Dios: «embiste» en el alma mediante contemplación.

Estamos acercándonos al terreno de la paradoja. La contemplación es fundamentalmente un «acto de amor»[15] y por eso tiene calificaciones positivas: es «muy *sabrosa,* porque es ciencia por amor, el cual es el maestro de ella y el que todo lo hace sabroso»[16]; puede llamarla «la *paz* de la contemplación *sosegada* y *quieta*»[17], o ser calificada como una contemplación *dulce, pura, clara* y *serena*[18]. Pero a la vez se le atribuyen otras características negativas: Es «un altísimo camino de *oscura* contemplación y *sequedad*»[19], una «noche de contemplación *penosa*»[20] y además *tenebrosa*[21].

10 II, *Subida,* 13.

11 II, *Subida,* 13, 15.

12 II, *Subida,* 12, 15.

13 *Llama* A, 3, 33. No debe entenderse bajo ningún concepto «sencillo» = 'fácil'. Como veremos, la contemplación es dura y penosa para el alma. Está acercando a ésta a la divinidad, caracterizada por ser sencilla o simple, es decir, por no tener composición. En ese sentido de 'no complejidad' es en el que se inscribe la «sencillez» de la contemplación.

14 *Llama* B, 3, 36.

15 Llama B, 1, 33.

16 *Cántico* B, 27, 5.

17 *Llama* B, 3, 53.

18 Véase III *Subida,* 16, 6; II *Subida,* 3, 6 y *Cántico* B, 39, 13.

19 *Subida,* prol. 4; en I *Noche,* 13, 10, al igual que en otros contextos, San Juan habla de «seca contemplación».

20 II *Noche,* 11, 1.

21 II *Noche,* 17, 2.

¿Nociones contrarias? Efectivamente son dos grupos de adjetivos con connotaciones antagónicas. Sin embargo, ¿cómo van a poder coexistir conjuntamente, si está demostrado que uno de los pilares básicos de la filosofía de San Juan es que no pueden caber dos contrarios en un mismo sujeto?[22].

Eulogio Pacho afirma: «La antítesis verbal no existe a nivel conceptual; en el plano expresivo se vuelve paradoja u oxímoron»[23]. Conviene aclarar este punto: Para el santo de Fontiveros no existe contradicción interna en los conceptos que analiza. Puede aunar en un mismo término nociones contrapuestas, pues para él esa combinación no es sino la mejor posibilidad expresiva ante un tema inefable, en el que debe superar la oposición existente entre el significado que los términos tienen en la lengua de su tiempo.

El lector que profundice en la obra de San Juan de la Cruz podrá entender esos aspectos paradójicos que no se producen más que en la expresión.

En la contemplación el alma está recibiendo lo que «Dios infunde de sí»[24], «los bienes espirituales,... lo que se me comunicare por parte de Dios»[25]. El alma es receptora de amor infuso que la «embriaga»[26], y junto a ese amor «la divina contemplación hace ilustración en las potencias del alma»[27]. Lo que empieza a recibir el alma excede a su condición natural: «altísima sabiduría y lenguaje de Dios»[28].

Las «noticias de contemplación» están fuera de su esfera: el conocimiento divino, esa «ciencia y sabiduría secreta» también llamada «Teología mística»[29] por la que dios empieza a «mostrarse» al alma, son el refrendo léxico de un objeto demasiado alto, inabarcable e incomprensible para el alma natural. La contemplación es «divina, alta, suma, subida»[30].

Sin embargo, un alma que ha llegado hasta aquí, podrá estar capacitada para recibir esa sabiduría y amor divinos. Y lo va a conseguir gracias al aspecto purificativo que también es consustancial a la contemplación[31]. Esta, le mostrará al alma las miserias propias de su codición natural, pues le va a permitir compararse con lo divino. Esa comparación, verdadera contraposición antitética, le producirá un gran padecimiento[32], ya que por un

22 «...por cuanto no pueden caber dos contrarios (según dicen los filósofos) en un sujeto» (I, *Subida,* 6, 1); ver también I, *Subida,* 4, 2 y *Cántico* B, 8, 3: «...vida natural en cuerpo y vida espiritual en Dios, que son contrarios en sí, por cuanto repugna el uno al otro».

23 Eulogio Pacho, «Contribución sanjuanista a la mística de la luz y de la oscuridad (Integración doctrinal y lingüística)», en *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos* (Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 1990), 171.

24 *Llama* B, 3, 49.

25 *Llama* B, 3, 36.

26 *Llama* A, 3, 43.

27 II *Noche,* 17, 8. La *ilustración* siempre se refiere en San Juan a la infusión de conocimiento.

28 *Llama* B, 3, 36.

29 *Cántico* B, 27, 5.

30 «...esos tus ojos divinos, porque me hacen volar –saliendo de mí– a *suma* contemplación» (*Cántico* A, 12, 2); «el alma... goza de admirable y sabrosa contemplación espiritual, a veces tan *subida,* que no hay lenguaje para ella» (II *Noche,* 23, 10); «es la ilustración que hace esta *divina* contemplación en las potencias del alma...» (II *Noche,* 17, 8).

31 En ese sentido, la contemplación aparece en varios contextos calificada como «purgativa» (ver II, *Noche,* 6) y «purificativa» (I, *Noche,* dclr., 2).

32 Véase II, *Noche,* 13, 2. Puede observarse, no obstante, que ante esas miserias no se siente completamente abandonada, pues a la vez se la va «instruyendo en su sabiduría divina».

lado siente el vacío propio del desapego de su condición natural y por otro la visión de sus miserias frente a lo que todavía no puede alcanzar. No en vano esa contemplación purgativa es fuego. Un fuego cauterizador que hiere para sanar, purgando al alma de sus accidentes contrarios antes de unirla y transformarla en la divinidad[33].

En los contextos relacionados con la contemplación purgativa es en los que ésta aparece calificada como «penosa»[34], «tenebrosa»[35], «oscura», o como «horrenda noche de contemplación»[36].

Todo el proceso de la contemplación es una noche y, como tal, participa de las características que para este símbolo, centro de la concepción filosófico-teológica y del sistema léxico de San Juan, han señalado diversos estudios[37].

El símbolo de la noche sanjuanista está articulado sobre tres ejes léxicos: proceso o tránsito, privación-negación y oscuridad. Tomándolos como punto de referencia podemos también analizar y resumir la contemplación que aparece en los escritos del santo carmelita.

Pese a la pasividad necesaria del alma, a la que ya hemos hecho referencia, la contemplación es un proceso en el que se desarrolla una acción. Una dinámica que varía según la perspectiva en que nos situemos y que puede ser descendente o ascendente.

Descendente en cuanto que Dios está en lo más alto y desde allí «embiste» o «infunde» su sabiduría y amor en el alma. Desde esa óptica, el alma se halla inmersa en ese «ocioso estado», totalmente pasivo, en el que su único oficio es «recibir» lo que Dios le comunique.

El otro movimiento, ascendente, es el del alma que va subiendo por la «escala» hacia ese «puesto alto» donde se encuentra su amado. A pesar de su estatismo ante la infusión divina, el alma, dentro del proceso místico general, no cesa en su dinámica: subirá e incluso volará.

El propio San Juan señala tres hitos en la «noche de contemplación»:

> Dios las va sacando <a las almas> del estado de *principiantes,* que es de los que meditan en el camino espiritual, y las comienza a poner en el de *aprovechantes,* que es ya el de los *contemplativos,* para que, pasando por aquí, lleguen al estado de los *perfectos,* que es el de la divina unión del alma con Dios (I *Noche,* 1, 1).

33 Véase II, *Noche,* 10, 2. También son interesantes: GEORGES MOREL, *Le sens de l'existence selon S. Jean de la Croix,* tomo III, «Symbolique» (París: Aubier, 1961). GASTON ETCHEGOYEN, *L'amour divin (Essai sur les sources de Sainte Thérèse)* (Bordeaux: Feret et Fils, 1923). Ver además nuestros artículos «Consideraciones sobre el símbolo de la 'llama' en San Juan de la Cruz», en *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos* (Ed. Universidad de Salamanca, 1990), 159-166.; «Léxico de 'luz' y 'calor' en *Llama de amor viva*», en *Estudios sanjuanísticos* que editará el Institutum Carmelitanum de Roma con motivo del centenario de la muerte de San Juan (en prensa).

34 II, *Noche,* 11, 1.

35 II, *Noche,* 17, 2. La contemplación es tenebrosa y oscura para el alma porque la deja «a ciegas», en un vacío absoluto.

36 II *Noche,* 1, 1; I *Noche,* 8, 1 y *Cántico* B, 39, 13.

37 Véase sobre todo, por la importancia que en él tiene el análisis del léxico, el libro de Mª JESÚS MANCHO DUQUE, *El símbolo de la Noche en San Juan de la Cruz* (Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 1982). En él se estructura el símbolo en torno a tres directrices semánticas, y se analiza el léxico perteneciente a cada una de ellas.

La primera noche es un prólogo a la contemplación: «pertenece a los principiantes al tiempo que Dios los comienza a poner en el estado de contemplación»[38], y «comienza cuando ha quedado extinguida la luz de los sentidos mortificados»[39]. Un primer paso en el proceso, que es de negación de los sentidos y de principios de oscuridad. El alma ha perdido una luz pero encontrará la iluminación divina, con la que va a tener «no sólo... conocimiento de su bajeza y miseria..., sino de la grandeza y excelencia de Dios»[40].

El proceso continúa con una progresiva negación intelectiva, o dicho de otro modo, con el adentramiento en la oscuridad y las tinieblas: «cuanto más la oscurece, más luz la da de sí, porque cegando la da luz»[41]. Es la «noche de la fe» en la que el alma se halla privada también de la luz de su entendimiento. Una «oscura contemplación»[42] en la que el alma avanza inconsciente y con lentitud a través de ese itinerario oscuro y negativo que, paradójicamente, la irá acercando a la luz[43].

El tercer gran paso es el de la «noche sosegada,... la noche junto ya a los levantes de la mañana»[44], un punto en el que la oscuridad no es la de la media noche, sino una aproximación hacia la luz, aunque aún no sea la clara y resplandeciente del «día», equivalente de la unión total. Se trata de una «altísima contemplación»[45] en la que «los ojos del alma descubren a Dios finalmente y le vislumbran»[46].

Por ello, teniendo siempre presente el resultado final de esas noches, ya no puede parecer ni extraño ni paradójico que San juan hable de los «provechos y bienes grandes que va consiguiendo el alma en esta *dichosa noche de contemplación*».

Pero el alma quiere más: desea una «clara contemplación»[47], contemplación «no oscura (la de acá), sino de vista clara y serena de Dios allá»[48], que tendrá lugar en el día por antonomasia, cuando se haya roto la tela de ese dulce encuentro.

La contemplación ha realizado su cometido, aproximando al alma a ese puesto alto y simple a que aspira. Y para San Juan ha supuesto un punto central sobre el que gravita su teoría del conocimiento: no se trata sólo de entender las verdades divinas, sino de tener el ejercicio de la «mística, que se sabe por amor, en que no solamente se saben, mas juntamente se gustan»[49].

38 I *Subida,* 1, 3.

39 HELMUT HATZFELD, *Estudios literarios sobre mística española* (Madrid: Gredos, 1976), 78.

40 I *Noche,* 12, 4.

41 II *Subida,* 3, 4.

42 Véase, entre otros, II *Noche,* 16, 13 y II *Noche,* 5, 4.

43 Sobre esta relación luz/oscuridad, véase II *Noche,* 5, donde San Juan, consciente de la difícil comprensión de este concepto, ejemplifica y subraya la autoridad de teólogos que hablan del paradójico «rayo de tiniebla».

44 *Cántico* A, 13, 23.

45 *Cántico* A, 13, 24. En este bello pasaje compara al alma que se encuentra en ese estado de contemplación, con el «pájaro solitario», otorgándole sus mismas características.

46 H. HATZFELD, *ob. cit.,* 79.

47 II *Noche,* 13, 10.

48 Continúa diciendo: «Cuando esté en mis deleites de la vista esencial de Dios ya la noche de contemplación habrá amanecido en día y luz de mi entendimiento» (CB, 39, 13).

Sobre este último punto de la contemplación es profundamente esclarecedor el poema número 9, hecho «sobre un éxtasis de *harta* contemplación».

49 *Cántico* A, prólogo, 3.

Cervantes, *Lazarillo* y Lope: En torno al origen literario del «figurón»

Víctor García Ruiz
Universidad de Navarra

Con mis palabras ante ustedes me propongo hacer algunos comentarios en torno al origen de un tipo cómico ya clásico en nuestro teatro áureo: el figurón. En primer lugar, pretendo llamar de nuevo la atención sobre la comedia de Lope titulada *Los hidalgos del aldea,* que ya había sido mencionada a este propósito por E. Place en 1939 y por E. Cotarelo en su edición de 1928[1]. En segundo término, poner en contacto el figurón con el *Quijote* y el escudero del *Lazarillo,* guiado por las parodias que Lope ejecuta en *Los hidalgos del aldea.*

Recientemente, F. Serralta iluminaba *desde dentro* de la estructura funcional de la comedia de capa y espada, un aspecto más en la génesis del figurón al relacionarlo con el tipo del galán que, después de provocar el enredo de la peripecia amorosa, queda finalmente sin casar, en puesto de inferioridad respecto a los demás personajes. El «galán suelto», según lo bautiza Serralta, es una innovación en la mecánica de la comedia de enredo que hace posible el encaje del figurón en la estructura de la comedia áurea. Lo único que hay que hacer es incrementar hasta lo grotesco los rasgos cómicos del «galán suelto» y el figurón está servido.

Gracias a las irreprochables argumentaciones de Serralta conocemos cómo se pudo producir la integración del figurón en la arquitectura de la comedia e imaginamos cuánto debió de contribuir el feliz acoplamiento de este personaje a la apertura de una nueva modalidad en la comedia de capa y espada, progresivamente más necesitada de recursos

[1] Los estudios básicos son los de LANOT-VITSE y LANOT. PLACE en su estudio estima que don Blas «cannot be considered as more than an embryonic *figurón*» (415). Pero, según COTARELO, «puede observarse que ya aparece el tipo que luego se llamó *figurón,* es decir, la caricatura de un carácter real y ya algo singular por sí mismo. Es el hidalgo ridículo por su vanidad sin tener en que fundarla ni por su riqueza pues carece de bienes, ni por sus prendas morales» (XIX). Amplío en esta ponencia un aspecto sucintamente tratado en I. ARELLANO y V. GARCÍA, «Calderón y la comedia de figurón» (45). Allí proponíamos la siguiente definición de este tipo: «personaje fundamentalmente ridículo marcado por ciertas peculiaridades que le separan de los demás y lo convierten *inconscientemente* en objeto de risa» (42).

frescos para engolosinar al público. Es decir, parece bastante claro el origen interno de la «comedia de figurón» o, dicho de otro modo, el figurón en cuanto forma parte de una estructura dramática que pasa a ser repetida y, por tanto, genérica. Pero esto no es todo acerca del figurón.

Si consideramos el figurón más bien como *tipo* comprendemos que su integración en los mecanismos de la comedia de capa y espada es sólo una de sus posibilidades. Caben figurones en la narrativa y caben comedias *con* figurón en las que éste no desempeñe el papel de obstáculo a amores que se cumplirían antes de su sazón, que es la escena final.

No estoy muy seguro de la oportunidad del sintagma «comedia de figurón» para designar comedias de enredo pentagonales donde el impar lo ejerce un tipo hiperbólicamente cómico. Desde el punto de vista interno, lo mismo da un figurón que un galán suelto o un amante comodón o «al uso». Si en realidad se trata de una comedia de capa y espada con todas sus convenciones, donde aparece un tipo peculiar, más o menos definido, ¿no será más clarificador hablar de «comedia (de capa y espada) *con* figurón» antes que de «comedia *de* figurón»? «Comedia de figurón» implica que estamos ante un género o subgénero distinto cuando lo único peculiar es el *tipo* dramático, pues la estructura permanece idéntica. Creo que la denominación «comedia de figurón» responde más a esa realidad y ahorra el peligro de sembrar el panorama del teatro áureo con múltiples etiquetas, quizá ficticias. Por otro lado, nos orienta hacia la tarea de definir el tipo y sus relaciones con el sistema de la comedia de enredo.

Los hidalgos del aldea[2] no es propiamente una comedia de capa y espada sino una comedia, digamos que «costumbrista», de ambiente aldeano, centrada en el tema de la honra hidalga en los primeros tiempos del Emperador Carlos V:

> Y aquí acaba la comedia
> donde su autor *pintar* quiso
> los hidalgos del aldea./ FIN [subrayado mío]

Estos hidalgos son los miembros de dos familias: Celedón, el alcalde de hijosdalgo, y su hija Finea: y los hermanos Blas y Claros. Estos cuatro hidalgos pobres tienen dos polos de relación: por arriba, la condesa Teodora y el conde Albano, señor de este *lugar* (¿por qué no de La Mancha?) cuyas quebrantadas finanzas le conducen a la aldea con el fin de ajustar renta y gastos. Por debajo, Jofre, rico alcalde de labradores, y su hija, la pastora Laurencia. Con el acoso del conde a Finea, las tercerías de Roberto y los celos de Teodora paga tributo Lope al inexcusable tema del amor en esta comedia cuyo principal asunto es, creo, la presencia de tipos y situaciones.

El primero de los personajes a que me voy a referir es el matrimonio noble y tiene de particular el hecho de que son extranjeros. Esta condición cumple tres misiones en el mundo dramático de *Los hidalgos del aldea:* que los condes se muestren como tales extranjeros, lo cual implica una cierta originalidad; que sea necesario explicitar ante ellos –y por ellos, ante el espectador– un problema que no les es familiar: la condición de los hidalgos en España con sus pleitos de honra y jurisdicción; por último, y esto no será irre-

[2] Apareció publicada una sola vez en la *Dozena Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio,* Madrid, por la viudad de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1619, pero había sido citada ya en el catálogo de *El peregrino en su patria,* edición de 1618.

levante, fijar el tiempo histórico de la ficción en torno a los años de 1520, es decir, la etapa inicial del reinado de Carlos V, marcada por la presencia de una camarilla de forasteros que acapararon los más lucrativos cargos y provocaron serias reacciones en la aristocracia del reino.

El conde Albano es nada menos que uno de los siete Electores del Imperio (296 b), quizá el mismo margrave de Brandemburgo, pues Celedón ponderando a D. Blas le dice: «Dentro de Brandemburque tiene fama» (300 b). Algo sumamente inverosímil si tan alta dignidad no tuviera que entrar en competencia después con las ridículas ambiciones de Blas y Claros.

El conde tiene lagunas en el conocimiento de las costumbres españolas e ignora, por ejemplo, que debe dar licencia para el matrimonio de Blas y Finea (300 a); Teodora no sabe lo que es un hidalgo (296 a); cuando está celosa del conde se queja en una carta al Emperador (314 b), como quien goza de intimidad en esa concreta corte. La nómina de los 36 criados de Albano[3] sería completamente ociosa si no se introdujera con ella una nota más de germanidad y exotismo (296 b) en plena meseta castellana, incluido el tercero Roberto. Tampoco falta un toque de xenofobia en boca de Finea, el personaje más fuerte, quien afirma que su nobleza, hija del uso de las armas, supera a la del conde cuyas

> ... ricas armerías
> tendrán lustre de no usarse,
> porque estas [las de Finea] fueron de guerras
> y esas [las del conde] de cobardes paces (298 b)[4].

Pero lo que importa aquí no es el análisis o la crítica histórica. Que los señores de la aldea sean extranjeros tiene una rentabilidad interna a la comedia: hay que mostrarles lo que es un hidalgo y con ello la obra se orienta por el camino de la presentación estática, costumbrista si se quiere, antes que por la sucesión de acontecimientos.

1) Pero vayamos ya con los hidalgos de esta aldea. A don Blas su manía por la honra lo sitúa en una dimensión completamente cómica y grotesca. La escena de su comparecencia ante los condes no deja lugar a dudas (293 b-296 b). Tal como será habitual en los «entremeses de figura» y en las «comedias de figurón», la presentación escénica del hidalgo mentecato se intensifica con una presentación verbal que adelanta las tachas ridículas del personaje; tras su exhibición, los comentarios regocijados que confirman la estrambótica personalidad de D. Blas. Los rasgos que más destacan son: la pretensión de ser tratado como un igual por los condes Electores del Imperio; su aspecto y modales ridículamente pulidos; la pobreza y, sobre todos, un lenguaje estrafalario que denota más bien alguna tara mental. El efecto que causa no es la admiración que pretende sino la risa por su extravagancia:

> FENISO Aquí está aquel hidalgo que solía
> darte, por lo galán y lo discreto,
> ocasión a reír (...)

[3] Estos son los nombres: Eraclio, Augusto, Alcino, Ergasto, Sireno, Furio, Plácido, Licenio, Sulpicio, Rosimundo, Belisardo, Trebacio, Penidoro, Rocandolfo, Curcio, Decio, Millán, Flavio, Silvano, Rutilio, Olimpo, Cándido, Fesenio, Pinardo, Felimundo, Arsindo, Eráclito, César, Silverio, Pompeyano, Antonio, Clovio, Marín, Ricardo, Arcano y Píndaro.

[4] Imagino que alude a las venalidades en que se veían envueltos los Electores en la selección del Emperador. *Vid.* VALENTÍN VÁZQUEZ DE PRADA, «La elección de Carlos V al Imperio», *Universidad* (Zaragoza), 3-4 (1958), 3-27.

ALBANO ¿Habla como solía? (...)
FENISO verás una figura bien vestida
hablar por lo discreto y caballero,
pero ha de ser honrándole primero (...)
Tú verás la figura más graciosa
que de los hombres fue vista ni impresa:
el traje hidalgo y la presencia honrosa;
la lengua, ni alemana ni francesa,
perdido por discreto y latinante (293 b-94 a).

Cierra el conde la presentación diegética con un irónico soneto, parodia del tema del «Beatus ille». Después *Sale Don Blas, con unas calcitas muy cortas, su capa, y gorra, y cadena* y se produce un cambio a redondillas. Los condes se chancean de él respondiendo a sus prolijas preguntas de cortesía y honrando su típico nombre de bobo rural como «señor don Blas», pero le dan sólo un taburete y el hidalgo se queja:

Si fuera mi calidad
de Vusías conocida,
diéranme silla de brida,
con respaldo y gravedad.
Mal nombre, pobreza, tienes (...) (295 a).

Inmediatamente se autopondera así:

TEODORA ¿Es muy bien nacido?
BLAS Soy,
por línea recta, bisnieto
de Adán.
TEODORA ¡Notable sujeto!
ALBANO Perdido de risa estoy (...)
BLAS ... sepa vusiñoría
que tengo sangre tan clara,
que cuando el conde reinara
pudiera estimar la mía.
Mas dejando cosas tales
para tiempo más secreto,
que yo, como soy discreto,
hablo así con mis iguales (...) (295 a-b)

Don Blas quiere demostrar su elevación espiritual haciendo saber que es poeta, y poeta culto pues

escribo mis pesadumbres
con unas ciertas vislumbres
de aquel caballo o cuartago
que fue a la fuente Helicona[5] (295 b).

[5] Cuando el concurso de canto que enfrentó a las Piérides con las Musas, el monte Helicón, morada de las Musas, complacido por la victoria de estas, fue hinchándose y amenazaba con llegar al cielo. Por orden de Posidón, Pegaso golpeó la montaña con uno de sus cascos para que volviera a sus dimensiones ordinarias. El Helicón obedeció pero en el lugar en que Pegaso dio el golpe brotó una fuente, Hipo-

Pero la subsiguiente descripción de su finea es una degradación de los tópicos del retrato femenino que caracteriza al figurón en uno de los aspectos más determinantes, el lingüístico:

Todo el lustre y resplandor
del sol viene cada día
a encerralle en su cabello,
con que si hay liendres en ello
o alguna pulga se cría
muere del sol que le da
por julio extraño calor;
como parche de atambor
tirada la frente está.
En ella unos ojos bellos
tienen casa de aposento,
que el mejor entendimiento
puede aposentarse en ellos.
La nariz dos mil enojos
quita con tantos matices,
que si fueran dos narices
compitieran con los ojos.
La boca es de grana pura,
y tanto al nácar excede
que a cualquier albéitar puede
mostrar los dientes segura.
La barba, no hay ermitaño
de tanta veneración;
sus manos la nieve son
con que se despide el año (295 b-296 a).

Para rematar la escena, al ver que los condes no le acompañan a la puerta don Blas se quiere anticipar:

Esto diga Don Blas, sin que ellos salgan con él, haciendo reverencias

BLAS ¡Jesús, no hay que salir fuera;
vasallo soy, no hagáis tal!
¡Ténganse Vusiñorías!
¡Exorbitante favor! (296 b).

Tan bufonesco resulta el personaje que la condesa ordena que vaya a diario porque «es alto entendimiento». Y pregunta «¿Son los hidalgos así?» (296 a).

De esta escena se desprenden dos conclusiones: una cierta teatralidad interna, pues los personajes fingen adaptarse al humor de don Blas cuya llegada calificó Albano como de «Excelente *paso*», y la seguridad de que Blas es un loco, un sujeto incardinado en un mundo distinto al normal, donde rigen unas reglas absolutamente individuales que entran

crene o Fuente del Caballo (cf. P. GRIMAL, *Diccionario de mitología* (Barcelona: Paidós, 1986), 414 a). Pegaso vuela alto, como remontando y mitológico es el estilo de Blas y, además, tiene que ver con las Musas.

en colisión con las generalmente aceptadas y provocan el castigo de la risa, aunque sin efecto: «cosa igual no vi en mi vida / figura / figura / Es cosa extravagante /Notable sujeto / Perdido de risa estoy / Hombre notable / ¿Hay tal hombre? / Extraño humor» comentan unos y otros (294-296).

Cuando el conde se entera de que don Blas va a casarse con Finea, para intentar evitarlo y embromar a los hidalgos con sus propias manías, mete en la cabeza de Celedón y Blas que tiene que haber unas justas y un torneo para conquistar a la moza a lo grave. Don Blas «armado graciosamente», toma el nombre de El Caballero del Mar y profiere un irrisorio cartel donde anuncia que

> no ha de ser la quistión
> con espada ni con pica
> sino a puro mojicón (...)
> y fírmelo de mi nombre
> Don Blas, bisnieto de Adán (308 b-309 a).

Estas y otras parodias que hay en la comedia de los tópicos caballerescos, el pobre Blas armado de grevas y escarceles para merecer el favor de una aldeana, hacen pensar en el *Quijote,* concretamente en el episodio de los Duques y el Clavileño, en conjunto bastante semejante a este donde el hidalgo es escarnecido hasta por los criados:

> BLAS Haga recoger los pajes,
> que me pican por detrás (309 a).

Don Blas, aparte lo ya dicho, también es un *lindo.* A lo largo de casi cien versos pronuncia un hilarante panegírico de sus perfecciones físicas, lingüísticas y morales, de donde entresaco estos:

> ¿Fue Amadís, fue Galaor
> por la dama Quintañona
> más estirado galán?
> ¿Tuvo estos pies Cicerón?
> ¿fue más discreto Sansón
> ni más paladín Roldán?
> Si aquesta cara tuviera
> el conde Partinuplés,
> ¿qué conquistara en un mes?
> ¿qué atropellara y venciera? (...)
> [desprecias] ¿A la gala, a la fineza,
> a la discreción del mundo,
> a la flor de la canela?
> ¿Quién con ingenio ni talle,
> tigre hircana, tigre fiera,
> te merece como yo?
> ¿Desde Alemania hasta Grecia
> juega nadie del vocablo
> como yo, ni con más nuevas
> palabras escribe y habla,
> que a quien las oye atormenta?

¿Hablo yo como los otros?
¿No es mi ingenio una quimera
que puede dar calentura
a quien me trate hora y media? (...)
¿[te fastidia] Este talle, esta calcita,
esta gorra, capa y cuera
y este ponerme dos horas
al espejo una cadena?
¿Este poner en su luna
la boca de mil maneras,
hasta que alguna me agrada
que más diferente sea? (301-302).

Poco después, haciendo caballerescamente la ronda y guarda de la casa de Finea, se encuentra con Albano que viene a hablar con la muchacha, y se ponen de manifiesto otros dos rasgos ridículos del figurón: su estúpida credulidad (306 a)[6] y su vergonzante cobardía, pues esquiva la riña con pretextos de honor y, además, en presencia de su dama.

El tercer acto nos reserva una sorpresa acerca de don Blas y es que este personaje descubre su intimidad. Albano lleva ya un año retrasando su boda con Finea a base de engaños que halagan su vanidad y han consolidado definitivamente su prestigio como loco redomado. Sin embargo, las cosas han cambiado bastante. Disputando con su hermano Claros, Blas muestra que durante ese año ha sabido sacar provecho a su mísera condición de hidalgo tronado y se ha convertido en un hipócrita que fije su locura para sacarse la pitanza[7]:

BLAS ¿cuál es de los dos el loco:
yo, que al señor respetando,
con él como y con él ando,
o tú, que en tenerle en poco
te cuesta pisar tus plumas? (...)
Corrido y medroso vas;
fue de tu soberbia paga.
Los cuerdos al fin son pocos;
loco soy, pero al poder
lisonjas le han de vencer,
que no atrevimientos locos (316 a-317 b).

En el desenlace, don Blas pierde a Finea pero se casa con la rústica y rica heredera Laurencia[8] y, además, bien dotado por Teodora. Su comentario no puede ser más anticaballeresco, más innoble y más codicioso: «Digo que mejoro en dicha» (323 b). Pero in-

[6] Hay que tener en cuenta que subyace un chiste escénico en el encuentro de Albano y Roberto con Blas en la calle de Finea: el hidalgo había pedido «licencia que esta casa / ronde y guarde, pues ya es mía» (303 a) pero cuando sale *Don Blas, gracioso, de noche, y Músicos labradores,* se comprende que la «ronda» es de otro estilo menos guerrero.

[7] Quizá actúe el proverbio «Blas, lávate y *comerás;* y después de lavado, no comerás bocado» (*Correas,* Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924, 85 b; subrayado mío).

[8] En el mundo de la obra, nada hubiera extrañado que quedara sin casar o se descubriera que nació rústico y su hidalguía es engaño de una partera, tal como sucederá en futuras comedias con figurón.

mediatamente anuncia un nuevo torneo de cien años por su esposa. Lo de los cien años ¿es la ponderación de su supuesto espíritu caballeresco o el término al que realmente quiere extender su infame gorronería? Don Blas combina chifladura y sentido práctico.

Creo que estamos ante un personaje y una comedia que, tal como los presenta Lope, sólo pudieron darse después de la publicación de la segunda parte del *Quijote* (1615). «En un lugar de la Mancha (...) *no ha mucho tiempo* que vivía un *hidalgo de los de lanza en astillero* (...)». También en *Los hidalgos del aldea* estamos en un lugar o aldea indeterminada, nos encontramos con un hidalgo pobre tronado por sus manías, incluida la caballeresca, y cronológicamente nos situamos en un concreto contexto histórico que coincide con el *no ha mucho* y que concierta los valores caballerescos del ideal imperial carolino[9] con el efectivo esplendor de las narraciones de caballerías que enloquecieron a Alonso Quijano. Lope ha querido situar a don Blas en el mismo mundo ficcional que Cervantes a su personaje.

En un texto ya citado se dice que don Blas es «la figura más graciosa / que de los hombres fue vista ni *impresa*» (294 a).

Ese impreso famoso con una graciosa figura a la altura de 1618, fecha de la comedia, bien podría ser el *Quijote,* concretamente el episodio del Clavileño, tan regocijante como el de la justa del Caballero del Mar.

Hemos visto que Blas renuncia a sus desvariados ideales a cambio de la seguridad en la subsistencia y se entrega al juego de la duplicidad y el fingimiento. En otras palabras, a la ambigüedad entre cordura y locura, realidad y ficción[10]. ¿No está poniendo Lope, aunque burdamente, el dedo en el punto central del *Quijote*? ¿No será que Lope captó al menos algo de la profunda creación de Cervantes y quiso burlarse de él, de él y de su criatura, con este don Blas que también se convierte finalmente a la realidad, como Quijano, pero a una realidad torpe, vil y prosaica, sin emoción ni complejidad? ¿Está haciendo Lope algo de crítica literaria?

No lo sé. Lo que sí veo es que don Blas es una parodia de don Quijote y que Lope ha compuesto con esa base un tipo fundamentalmente cómico, hiperbólicamente caracterizado con diversas manías y defectos –nobleza, atractivo físico, lenguaje, modales, pero credulidad, cobardía–, que le segregan a un universo con dogmas no compartidos por los demás y que le convierten en objeto de risa. Una risa que no tendrá efectos correctivos porque el figurón es impermeable a lo que venga de fuera. Él únicamente *emite* los que cree motivos de admiración y son motivos de hilaridad en el mundo externo a su recinto mental, cerrado a toda recepción.

En suma, encuentro que el tipo del figurón se encuentra en esta comedia suficientemente delimitado. Pero téngase en cuenta que este don Blas ha nacido a impulsos de un

[9] Fray Prudencio de Sandoval da noticia de una justa celebrada en Valladolid en 1518 entre 25 caballeros españoles y otros tantos flamencos, y comenta: «Cayeron muchos, fueron heridos otros, y murieron siete, que *por eso dicen que este regocijo para veras es poco y para burlas pesado*». Creo que puede servir de ejemplo de con qué mente se contemplaban en 1614 ciertas costumbres de cien años atrás (*Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V,* [Pamplona, 1614] ed. C. SECO SERRANO, BAE 80-82, Madrid, Atlas, 133 b; subrayado mío).

[10] Don Blas ya había provocado antes cierta ambigüedad en Teodora, que valora más sus deseos que sus demencias en el torneo: «Cuando Don Blas no hubiera merecido / esta mujer por ser su igual en todo, / por los buenos deseos la merece» (308 a).

personaje, procedente del género narrativo, que no es un figurón pero sí un sublime loco que también se había forjado un peculio de valores exclusivamente suyo. Pienso que esta trivialización de don Quijote pudo ser un fermento literario más, junto a otros de diversa índole, en el arranque del tipo del figurón.

2) El otro hidalgo, don Claros, aparece sólo en el tercer acto. En lo literal, su nombre resulta irónico en este soldado que vuelve de la guerra lleno de plumas en el sombrero, colores en el hábito y arrogancia en el corazón. Por su resonancia romanceril, apunta al llamativo atuendo. Va a protagonizar un episodio que nos descubrirá otro embrión del tipo figuronesco en la literatura no dramática. Me refiero al también hidalgo, escudero del *Lazarillo de Tormes.*

Don Claros fanfarronea juzgándose tan noble como el conde porque vuelve de la guerra hecho un *miles gloriosus.* El caso es que se encuentra con Albano en la calle y dice:

> ¿Cómo podré pasar yo,
> que el Conde me ha de mirar?
> Pero haré que no le vi.
> *Pase por delante sin quitarle el sombrero*
> CONDE ¿Quién es este, hola (...)
> que tan soberbio y cubierto
> pasó delante de mí? (312 a).

Estamos prácticamente ante la dramatización de estas palabras del escudero de Toledo:

> Vótote a Dios, si al Conde topo en la calle y no me quita muy bien quitado del todo el bonete, que otra vez que vanga me sepa yo entrar en una casa, fingiendo yo en ella algún negocio,o atravesar otra calle, si la hay, antes que llegue a mí, por no quitárselo. Que un hidalgo no debe a otro que a Dios y al rey nada (99).

Puede que exista algún motivo folclórico común pero la semejanza es grande, aparte de que hay otros puntos de contacto:

Don Claros, en un nuevo encuentro con el Conde, es obligado a echar al suelo su emplumado sombrero y pisotearlo (316 a). Ante semejante humillación, Claros decide hacer lo mismo que el escudero del *Lazarillo* (102 ss.): huir del lugar y emboscarse en la corte, donde hay abundancia de señores y es hidalgo quien dice serlo (316 b). Sin embargo, al final entra en razón y Albano perdona su altanería.

Claros es un personaje extraño a la trama –queda sin casar aunque no sea un «galán suelto» pues la comedia no es de intriga– cuyo sentido es aportar, al final de esta obra costumbrista, un ejemplar de hidalgo más moderado que su hermano Blas, y entablar con él un cierto diálogo perspectivístico. Por otro lado, parece que establece un paralelo en cuanto al origen literario: lo que era don Quijote en la constitución de don Blas es el escudero del *Lazarillo* en la de don Claros.

Hay otros elementos que pueden relacionar *Los hidalgos del aldea* con la ánonima novela y que no me parecen desdeñables como la pulcritud del escudero, puesta en relación con el conde Arcos o Alarcos (83), o el estado de la casa de Celedón, tan derribada como el solar del escudero (102). El enclave temporal que Lope ha buscado coincide exactamente con el del *Lazarillo.* Es en esos años de 1520 cuando comenzó histórica-

mente la decadencia y acoso fiscal a los hidalgos[11], que reaccionaron frente a los villanos manteniendo su rango y extremando las actitudes exteriores para evitar ser incluidos en el censo de pecheros. Conductas reales de las que son reflejo literario tantos *Los hidalgos del aldea* como *Lazarillo.*

Don Claros viene de servir victoriosamente al Emperador con las armas, frente al turco (310 b). O sea, de participar en «la de los Gelves» de 1520, como también se supone que «por defender la fe» lo hizo el padre de Lázaro, no importa si en 1510 o en 1520. Situar los hechos de la comedia en tiempos de Carlos V no era irrelevante sino que implicaba una intrínseca alusión al declive de la nobleza militar hidalga, lo mismo en Lazarillo que, como bien interpretó Lope, en el Quijote.

Concluyendo, creo que la trascendencia de esta comedia de Lope consiste en lo siguiente: nos muestra la temprana absorción, a la altura de 1618, por parte del género dramático, de dos embriones figuronescos procedentes del género narrativo, el escudero del Lazarillo y don Quijote. «Embriones», no en sí mismos sino en la mente de Lope, que se sirvió de los dos para iniciar una tipificación. En segundo término desarrolla, a mi juicio con suficiente plenitud, el tipo del figurón en don Blas. Por último, aporta diversos grados en el tratamiento de los hidalgos: la perspectiva bufa y grotesca en que se situará este tipo; la perspectiva satírica pero menos ridícula con que nos presenta a Celedón y Claros; y la perspectiva decente y gallarda de Finea.

Así pues, entre los elementos literarios que contribuyeron a levantar el tipo del figurón estimo que es necesario contar con *Los hidalgos del aldea* de Lope y con el impulso de esos dos personajes novelescos anteriores.

Bibliografía

ARELLANO, IGNACIO y GARCÍA RUIZ, VÍCTOR: «Calderón y la comedia de figurón» en CALDERÓN DE LA BARCA: *El agua mansa. Guárdate del agua mansa.* Edición crítica, estudio y anotación de las dos versiones de la comedia. Kassel, colección «Teatro del Siglo de Oro» 23: Edition Reichenberger-Universidad de Murcia, 1990, 42-51.

– *Los hidalgos del aldea,* en *Obras de Lope de Vega,* ed. E. COTARELO, VI, Madrid: Tipografía de Archivos, 1928, 288-323 y breve comentario en XVIII-XIX.

LANOT, JEAN-RAYMOND: «Para una sociología del figurón». AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (París: C.N.R.S., 1980), 131-151.

LANOT, JEAN-RAYMOND, y VITSE, MARC: «Eléments pour une théorie du figuron», *Caravelle,* 27 (1976), 189-213.

– *Lazarillo de tormes,* ed. de FRANCISCO RICO (Madrid: Cátedra, 1987).

PLACE, EDWIN B.: «Notes on the Grotesque: the *comedia de figurón* at Home and Abroad», *Publications of the Modern Language Association,* LIV (1939), 412-21.

SERRALTA, FEDERICO: «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico,* 1 (1988), 83-93.

[11] Sigo aquí la exposición de RICO, *Lazarillo,* 101* ss.

La tragedia de final feliz: Guillén de Castro*

Amelia García-Valdecasas
Universidad de Valencia

Existe la creencia generalizada, y también entre los preceptistas, de que el argumento propio de la tragedia es aquel que tiene la peripecia al final, y que presenta un cambio de buena a mala fortuna. Sin embargo, Aristóteles, en su *Poética,* señala la posibilidad de que una tragedia no tenga el final trágico, e incluso él prefiere los finales no trágicos, porque un argumento que tenga un final feliz lo tiene todo: tiene «eleos», «phobos», reconocimiento, sorpresas y emociones adicionales al final.

En dos ocasiones, Aristóteles repite que una obra teatral podía ser considerada tragedia tanto si el cambio se producía hacia la desdicha como hacia la dicha (secciones séptima y decimooctava)[1]. Lo esencial no es el final desdichado sino, como observa Kaufmann, el que «una tragedia nos presente escenas de mala fortuna y nos despierte «eleos» y «phobos». Todas las tragedias griegas conservadas satisfacen esta exigencia, aunque no todas terminan trágicamente»[2]. Rodríguez Adrados se ha referido al final feliz en las tragedias griegas; en *Fiesta, comedia y tragedia* escribe:

> Pese a lo que pueda creerse, en un cierto sentido el final es siempre feliz, y no sólo en Comedia, en que ello es evidente, sino también en Tragedia. Ello es bien claro en las trilogías de Esquilo como la *Orestea* o la de *Prometeo* –aunque a ese final feliz sólo a través del sufrimiento se llegue[3].

* Quiero dejar constancia de mi gratitud a los profesores Ana Giordano y José Luis Canet, por su información bibliográfica, y a Juan Oleza, por sus sugerencias y comentarios. Todos ellos han contribuido a enriquecer este trabajo, si bien la responsabilidad última de las apreciaciones que en él se hacen es sólo mía.

[1] *Poética de Aristóteles,* ed. de V. García Yebra (Madrid: Gredos, 1974), 155: «se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio», *De Poetica 1451a 2-20,* 191: «aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha», *De Poetica,* 1455b 14-30.

[2] Walter Kaufmann, *Tragedia y filosofía* (Barcelona: Seix Barral, 1978), 103.

[3] Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia* (Barcelona: Planeta, 1972), 94.

y en *El héroe trágico y el filósofo platónico* leemos: «El teatro griego está lleno de ejemplos de tragedias con 'happy end',como la *Orestíada* de Esquilo, la *Electra* y el *Filoctetes* de Sófocles»[4].

Kaufmann ha señalado también este hecho: de las siete tragedias conservadas de Sófocles, sólo tres finalizan trágicamente:

> Las tragedias de Esquilo y Sófocles con final feliz tienen también escenas de un sufrimiento tan intenso y abrumador que en modo alguno podemos decir que el final sea lo predominante. Por lo tanto, no es tan paradójico como puede parecer a un lector moderno el hecho de que algunas de las mejores tragedias no acaben catastróficamente[5].

Aristóteles, en la sección décima de la *Poética,* define las tragedias complejas como aquellas en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas[6]; en la sección decimotercera, señala la tragedia compleja como la de composición más perfecta[7], y en la sección decimocuarta considera cuatro tipos de argumento, buscando el más adecuado entre ellos para despertar compasión y terror, según un orden ascendente de menor a mayor efecto trágico, y distingue como mejor el último tipo, citando como modelos dos tragedias de Eurípides: cuando una madre está a punto de matar a su hijo (*Cresfontes*) o una hermana a su hermano (*Ifigenia en Tauride*) pero no los matan, sino que los reconocen[8]. Es decir, que el argumento contiene dos cambios de fortuna y agnición; por tanto, se trata de una tragedia compleja la preferida por Aristóteles, que alaba estas dos de Eurípides por sus finales felices. Como ha señalado Kaufmann, y como pondremos de relieve a lo largo de este trabajo:

> La condición necesaria para que una obra sea tragedia no es el que termine mal, sino que represente en el escenario una situación cargada de un dramatismo tan intenso, que ninguna conclusión sea capaz de borrar esta impresión[9].

En Italia, el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles por parte de los preceptistas dio lugar a un debate teórico en torno a ella y a partir de 1540 adquirió una enorme importancia, llevando implícito un fermento renovador. La acción simple o compleja,

[4] *Ibíd., El héroe trágico y el filósofo platónico* (Madrid: Taurus, Cuadernos de la «Fundación Pastor» 6, 1962), 14. Y también 18-19: «El sufrimiento puede estar al fin (...) o puede estar en el camino recorrido y seguirle la victoria final (caso de Electra, de Orestes). Puede ir en un 'crescendo' que culmina en la muerte (...) o disolverse al final y resultar tras él la liberación y la paz (así en el *Edipo en Colonno,* en el *Filoctetes*)».

[5] *Ob. cit.,* 132. Sobre la cuestión del final feliz en las tragedias griegas, véase también ENRIQUE RODRÍGUEZ BALTANÁS, «El surgimiento y desarrollo de la teoría de la tragedia», en *Lope de Vega y el problema de la tragedia en el teatro español del Siglo de Oro,* tes. doc. inéd., Universidad de Sevilla, 1987, 374-384.

[6] *Poética de Aristóteles; ed. cit.,* 163.

[7] *Ibíd.,* 169.

[8] *Ibíd.,* 177-78 y n. 206.

[9] *Ob. cit.,* 401. R. FROLDI, «Considerazioni sul genere tragico nel cinquecento spagnolo», *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini* (Pisa: Giardini, 1989), 209-217; «Experimentaciones trágicas en el siglo XVII español», *Actas del IX Congreso de la As. Intern. de Hispanistas* (Berlín, 1986).

con o sin agnición, como más adecuada a la tragedia ocupó, entre otros temas, las discusiones de los tratadistas italianos.

Giovan Giorgio Trissino, en *Le sei divisioni della Poetica* (entre 1540 y 1550), concretamente en la *Quinta divisione,* señala que el cambio de fortuna en la tragedia podía ser hacia la desdicha o hacia la dicha[10]. Define la fábula mezclada –«mescolata o vero complicata»[11]– como la que posee peripecia y agnición, y que después de la peripecia, o de la agnición, o de las dos realiza el cambio de fortuna[12]. En una especie de resumen que hace al final de la *Quinta divisione,* señala que la fábula mezclada o compleja es la más bella, y de las acciones, la mejor es la que a punto de cometer una crueldad por ignorancia, no la comete por el reconocimiento[13].

En 1545, Giraldi Cinthio escribió su *Lettera o Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*[14], en donde habla de las tragedias de final feliz y de la introducción en ellas de la agnición, que libera a los personajes de los peligros y de la muerte que despiertan el horror y la compasión[15]. Las dos clases de tragedia, la de final triste y la de final feliz, coinciden en conducir la acción hacia la compasión y el terror, porque sin estas emociones no se puede hacer una tragedia buena. Según este autor, la tragedia de final feliz era la que más agradaba a los espectadores[16]. F. Robortello, en su *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes,* de 1548, señala que «la composición de la tragedia más hermosa no debe ser simple, sino compleja», y que el cambio de fortuna puede ser de la felicidad a la infelicidad o de la infelicidad a la felicidad (Basilea, per Ioannem Hervagium Iuniorem, 1555, fol. 109).

Ludovico Castelvetro, en su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta,* de 1570, caracteriza el argumento de la tragedia como aquel que experimenta un cambio de fortuna tanto de la felicidad a la desgracia como de la desgracia a la felicidad[17].

[10] «dalla felicità nella infelicità o vero dalla infelicità nella felicità, quel tanto a la grandezza della tragedia é bastante e sta bene», apud Bernard Weinberg, *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento* (Bari: Gius Laterza, 1970), vol. II, 19.

[11] *Ibíd.,* 24.

[12] *Ibíd.,* 21.

[13] «e che la mescolata di ricognizione e rivoluzione é la pié bella; e delle azioni la migliore é quella che non conoscendo é per fare una crudeltá, ma per la ricognizione poi non la fa», *Ibíd.,* 29.

[14] Apud E. Bonora, «La teoria del teatro negli scrittori del 500», en *Atti del Convegno sul tema: Il teatro clasico italiano nel 500* (Roma: Academia Nazionale dei Lincei, 1971), 235-36.

[15] «E in questa specie di tragedie ha specialmente luogo la cognizione, od agnizione che la vogliam noi dire, delle persone, per la qual agnizione sono tolti dai pericoli e dalla morte coloro dai quali veniva l'orrore e la compasione», en *Lettera o Discorso intorno al comporre delle tragedie e delle comedie,* 16. Apud. E. Bonora, *art. cit.,* 238.

[16] Cinthio identifica la tragedia de final feliz con la tragicomedia y, para reforzarse, cita el prólogo del *Amphitruo* y la mezcla de personajes que realiza Plauto. Añade que esta forma de tragedia es la que Aristóteles llama «mixta», es decir, «mescolata o vero complicata», según Trissino (apud E. Bonora, *art. cit.,* 245). En 1554, Cinthio escribió su tratado para componer sátiras, donde explica el modo en que se mezclan lo trágico y lo cómico en la sátira, y realiza una doble equiparación: comedia y tragedia por el final feliz, y tragedia y sátira por el final trágico (*ibíd.,* 246).

[17] «La quale abbia la mutazione di miseria in felicità, o di felicità in miseria», *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (Basilea, ad istanza di Pietro De Sedabonis, 1576), 534. Apud E. Bonora, *Ibíd.,* 241, n. 51 y 242, n. 53.

Giason Denores, en su *Discorso,* de 1586, señala como Aristóteles no distingue la tragedia de la comedia por el final triste o alegre, sino solamente por la distinción de personas sublimes o comunes, y las acciones de unos o de otros pueden terminar tanto en dicha como en desdicha. Menciona a Esquilo, Sófocles y otros trágicos como autores de tragedias con finales felices, finales estos que revelan, según Denores, falta de perfección en las tragedias de los primeros tiempos que, sin tantos preceptos, seguían cualquiera de los modelos, final triste o feliz, dependiendo del gusto del escritor. La total perfección de la tragedia se consiguió poco a poco[18].

Gabriele Zinano, en su «Difesa delle tragedie «finte» (1590), señala cómo para Aristóteles las fábulas más nobles son las que están más cerca del hecho atroz, y que, después, por el reconocimiento no lo llevan a cabo. Zinano pone de relieve la preferencia del Estagirita por las tragedias que no tuviesen «il grado grande» o final miserable. La idea del deleite debió orientar el gusto aristotélico hacia este tipo de tragedia, gusto que comparte Zinano[19].

En España Pinciano se aproxima a Aristóteles cuando señala que la tragedia perfecta debe ser patética: aquella que debe terminar mal o tener un desenlace feliz después de muchos sufrimientos y desastres, de donde se deriva un placer de índole estética[20].

El problema, complejo, del final feliz, que no representaba ninguna novedad en la tragedia del XVI, funciona no sólo en la preceptiva sino también en la praxis teatral italiana.

Giraldi Cinthio, reformador de la tragedia de tipo senequista, escribió varias tragedias de final feliz, final que no excluye el desarrollo completo de la acción trágica. En *Altile,* de 1543, lo trágico perdura hasta el instante final, en que el asesinato pendiente de los dos amantes, Altile y Norrino, se transforma en boda feliz. Posteriores a ésta son *Selene, Eufimia, Arrenopia* y *Epitia*; en todas ellas se mezclan el mal y el bien, el dolor y el consuelo, y desarrollan acciones más complicadas y con varios cambios de fortuna. El objetivo que perseguía Giraldi con estas obras era demostrar la eficacia moral de la tragedia, que se lograba premiando la virtud y castigando el vicio[21].

En 1546 se publicó *Orazia,* de Pietro Aretino, una de las mejores tragedias del Cinquecento que se cierra con un final feliz: una voz celeste, mensajera de los dioses, resuel-

[18] *Discorso intorno a que principii, cause et acrescimenti cha la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevano dalla filosofia morale e civile...* Apud B. WEINBERG, *Trattati,* vol. III, 379-80.

[19] «Se dice la contraria parte che Aristotile laudó quella soluzione per il diletto che ne seguiva dal fin lieto, noi risponderemo che questo fa per noi, perch'egli giudicó che la tragedia dovesse esser dilettevole, e che dilettevole difficilmente potesse essere nell' estremitá della compassione e del terrore», *Discorso della Tragedia* (Reggio: H. Bartholi, 1590), fols. 9-10. Biblioteca Vaticana. Sig.: Rossiana 7.544 (int. 2).

[20] Sus ideas sobre la tragedia se encuentran en la epístola VIII de su *Philosofia Antigua Poética,* 1596. Frente a las cuatro clases de tragedia que distingue Aristóteles, Pinciano señala dos: patética y ética o morata, y ambas pueden ser simples y complejas. Vid. A. CARBALLO PICAZO, *El Pinciano. Philosofia Antigua Poética* (Madrid: CSIC, 1973).

[21] CARMELO MUSUMARRA, *La poesia tragica italiana nel Rinascimento* (Firenze: Olschki editore, 1972), 95-97. E. BONORA, «La tragedia», en *Il Cinquecento,* vol. IV de *Storia della Letteratura italiana* (Garzanti, 1972), 405. EMILIO BERTANA, «La tragedia», en *Storia dei generi letterari italiani* (Milán: Francesco Vallardi, s.a.), 60-65. P. R. HORNE, *The tragedies of Giambattista Giraldi Cinthio* (Oxford: University Press, 1962).

ve la situación absolviendo a Orazio del crimen de su hermana, Celia, y ordenando, en honor de ésta, una magnífica sepultura[22].

Antonio Cavallerino escribió *Ino,* s.a., tragedia de acción mitológica que acaba felizmente con la transformación de la reina Ino en Leucotea, diosa del mar[23]. Este mismo autor y otros dos, Liviera y Torelli, escribieron, en breve espacio de tiempo, y basándose en el argumento de *Cresfontes* de Eurípides[24], tres tragedias que se consideran entre las más conocidas del siglo XVI. Cavallerino escribió *Telefonte* en 1582, donde el hijo de Mérope da título a la tragedia[25]. G. B. Liviera

[22] *Pietro Aretino. Orazia,* en «La tragedia», T. I de *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento,* a cura di Marco Ariani (Torino: Einaudi, 1972), 185-280. Aretino toma el argumento de Tito Livio, *Ab urbe condita,* I, XXIV-XXVI. El argumento de Orazia es el siguiente: La escena se abre con Publio, padre de los Orazios, que está comentando con Spurio, amigo suyo, y Marco Valerio, sacerdote, el antecedente de la tragedia: los romanos y los albanos se han puesto de acuerdo para confiar la solución de la guerra a un duelo, para el cual han sido elegidos los hijos de Publio y tres jóvenes albanos, los Curiazi. Salen los tres personajes y entra la hija de Publio, Celia, que teme por la suerte de su prometido, uno de los Curiazi. En el 2° acto, Tito Tazio cuenta a Publio y a Spurio el desarrollo del duelo: Orazio, muertos los dos hermanos, ha logrado matar, con una hábil estratagema, a los Curiazis. Entra Celia, desesperada por la muerte de su prometido, y el padre la reprende ásperamente, recordándola el amor patrio y el respeto por los hermanos muertos. En el 3° acto, Celia, en la cumbre de su dolor, se encuentra con Orazio, que está recorriendo Roma en medio de la alegría general: el hermano, sintiéndose insultado por las lágrimas de Celia, la mata. El pueblo exige un castigo severo para el fratricida. En el acto 4°, se asiste a la vehemente defensa del hijo por parte de Publio. En el acto 5°, el pueblo, a quien Orazio ha apelado, le condena a muerte, pero, ante la desesperación del padre, cambia la condena por una humillación pública («la gogna»), a la que Orazio se niega. Al final, la situación se resuelve por una voz celeste, mensajera de los dioses, que absuelve al homicida y ordena una espléndida sepultura en honor de Celia; pero Orazio deberá pasar bajo el yugo.

[23] *Ino,* tragedia di Antonio Cavallerino (Modena: Paolo Gadaldino, 1583?), Biblioteca Universitaria, Pisa, sig. Misc. 642.4. El argumento es el siguiente:

La reina Ino, hija de Cadmo y de Harmonia, quiere asesinar a Friso, hijo de Nefele, e hijastro suyo. Reune en consejo a todas las mujeres del reino, y les dice que quemen todo el trigo. Toda la ciudad se muere de hambre. Atamante, nodriza de Ino, quere saber lo que sucede y envía un emisario a Delfo; se entera de que hay hambre y el pueblo no come. Ino le dice al mensajero que todo se acabaría con el sacrificio de Friso a Zeus. Atamante no quiere que se sacrifique a Friso, pero éste, espontáneamente, ofrece su vida para liberar a la ciudad, y es conducido al altar. El padre levanta su brazo para sacrificarlo, y el sirviente, compadecido de Friso, cuenta el complot de Ino a Atamante. El rey, enterado de toda la maquinación de Ino, entrega a ésta y a Melicerta –hijo de Ino– a Friso para que les sacrifique en su lugar. Cuando Ino está a punto de ser sacrificada, aparece Baco, que libera a Ino y a su hijo Melicerta, y los hace dioses del mar. El trono de Ino es ocupado por Nefele, madre de Friso, que es reconocida por éste. Así se evitó la horrible acción de matar a la madre.

[24] «El Cresfontes es una tragedia de Eurípides, de la que se conservan once fragmentos con cerca de ochenta versos [...] Según la leyenda, Cresfontes reinó en Mesenia durante algún tiempo, hasta que fue asesinado, con dos hijos suyos, por Polifontes, que se casó luego con la mujer de Cresfontes, Mérope, hija de Cípselo, rey de Arcadia. El tercer hijo de Cresfontes, Epito, niño todavía, logró escapar y se refugió en la corte de su abuelo Cípselo. Más tarde, regresa disfrazado a Mesenia para vengar a su padre y a sus hermanos. Mérope, que no le conoce, arremete contra él y está a punto de matarle. Pero se produce la agnición en el último instante» (*Poética de Aristóteles, ed. cit.,* 291, n. 206).

[25] *Telefonte,* tragedia di Antonio Cavallerino (Modena: Paolo Gadaldino, 1582), Biblioteca Nacional, Florencia, sig. Palat/12.5.3.32. El argumento es el siguiente:

Polifonte, después de matar a Cresfonte y a todos sus hijos, excepto a uno pequeño llamado Telefonte, ocupa el reino de Meseni, junto a Mérope, que había sido la esposa de Cresfontes. Esta mandó, a escondidas, al hijo que le había quedado a Etolia, para que se criara con un amigo. Polifonte hace todo lo

compuso *Cresfonte*[26] en 1588, obra que dio lugar a la polémica entre el autor y Faustino Summo, conocido disertador de lo trágico y contrario al «lieto fine», frente a Liviera, defensor del fin alegre en una *Apología* y en una *Réplica*[27]. Tanto Cavallerino como Liviera finalizan sus tragedias con una alegre fiesta por la muerte del tirano.

Después, el argumento volvió a ser utilizado por el conde Pomponio Torelli, que escribió *Merope* entre 1587 y 1589, período en el que se dedicaba a comentar a Aristóteles en la Academia de los Innominati, de Parma. Así pues, la elaboración de esta tragedia nace íntimamente unida a la especulación teórica. Torelli, para arropar su obra, declaró haberse basado en un pasaje de la *Poética,* en el decimocuarto, que señala, como hemos visto antes, el argumento desarrollado por Eurípides en *Cresfontes,* de acción compleja, como el más apto para la tragedia; en esta obra, Merope, a punto de matar a Telefonte, su hijo, lo reconoce y no lo mata, de aquí lo ejemplar de la agnición trágica. Este argumento obtuvo, en el teatro del XVI, una extraordinaria fortuna, debido a la noticia de la tragedia antigua y al juicio aristotélico. En la *Merope* de Torelli, drama de amor de Polifonte por Merope, viuda de su rival, hay que destacar el problema del final feliz y, al mismo tiempo, encubierto por la melancolía del último monólogo de Merope: ella, que no renuncia a vengarse de Polifonte, sin embargo, en vez de alegrarse al ver la cabeza cortada del usurpador, recuerda que fue un rey valeroso y se enternece por su propia situación, la de una mujer que por una necesidad más fuerte que el amor ha perdido a los dos hombres que la habían amado, de manera que la ambigüedad caracteriza este final: agnición feliz, como en el *Cresfontes* euripídeo, y final melancólico[28].

posible por matar a Telefonte, y promete premios a quien lo haga. Telefonte se ha hecho hombre e intenta vengar a su padre y hermanos; se presenta ante Polifonte y le pide los premios prometidos, declarando que él ha matado a Telefonte. El rey dice que tiene que averiguarlo. Telefonte está muy cansado y se duerme. Mientras tanto, el viejo (sirviente de Mérope) se presenta, llorando, ante ésta y le cuenta que ha ido a Etolia y no ha encontrado a Telefonte en casa del amigo. Mérope cree que la persona que está durmiendo en la sala es el asesino de su hijo, y coge un hacha para matarle, pero el viejo le reconoce y retiene a la madre, evitando el horrible homicidio. Entonces Mérope, pensando que ahora puede vengarse de su enemigo (= Polifonte), simula que ha cambiado de opinión y que quiere complacerle. Este se alegra y prepara un sacrificio, en el cual Telefonte, mostrando cómo había matado a la víctima, mata a Polifonte, recuperando así el reino perdido.

[26] *Cresfonte,* de Giovanni Battista Liviera, en *Scelta di rare e celebri tragedie* (dalla Societa 'Albriziana, l'anno VIII, 1588), Biblioteca Universitaria, Pisa, sig. H.f.6.3. El argumento es el siguiente:

Polifonte ocupa el reino de Mesenia y mata al rey Cresfontes, marido de Mérope. Estos tienen tres hijos, a uno de los cuales, que lleva el nombre de su padre, Mérope le manda a Etolia con un amigo suyo. Polifonte se entera y ofrece una recompensa a quien mate al niño, pero mientras éste va creciendo y quiere vengar la muerte de su padre y hermanos. Se presenta ante Polifonte y le dice que viene a cobrar su recompensa, identificándose como el asesino de su hijastro (es decir, de sí mismo). Polifonte le hace pasar a una sala y se dispone a comprobar la verdad de lo que dice. Un viejo, sirviente de Mérope, se presenta, muy afligido, ante ésta, diciendo que no ha encontrado a su hijo, al que ella había dejado en Oleno con un amigo. Mérope, creyendo que tiene una oportunidad de vengarse de su enemigo (= Polifonte), le engaña poniéndose de su parte. Polifonte, muy alegre por ello, prepara un sacrificio donde Cresfonte, mostrando cómo había matado a la víctima, mata a Polifonte. De esta manera, recobra el reino del padre, que vuelve a disfrutar de la paz.

[27] E. BERTANA, «La tragedia», *ed. cit.* 90-91 y n. 17.

[28] IRENEO AFFO, *Memorie degli scrittori e letterari parmigiani* (Parma: dalla Stamperia reale, 1793), tomo quarto, I-XXXIII, 180-83, 262-291 y 321-324. GUIDO VERNAZZA, «La tradizione manoscrita delle lezioni di Pomponio Torelli sulla Poetica di Aristotele», en *Poetica e posia di Pomponio Torelli* (Parma:

Finalmente hay que destacar el influjo que ejerció Torelli sobre el último gran tratadista teatral del XVI, Angelo Ingegneri, autor de un *Discorso della poesia rappresentativa,* de 1589[29], en el que reseñó los acontecimientos teatrales de su siglo que seguían el gusto griego adoptado por Torelli, mencionando, entre otras, la tragedia «di lieto fine» titulada *Enone,* de don Ferrando Gonzaga[30], y estableciendo un modelo de tragedia muy próxima a la *Merope.* Esta obra tuvo el honor de iniciar en Parma una breve estación teatral, dando lugar a imitaciones como *Amata* y *Edipo,* de Eugenio Visdomini, fundador de la Academia de los Innominati[31] y *Atamante,* de Jacopo Scutelari[32].

La práctica trágica de Castro

Una de las tendencias en las que Guillén de Castro empieza a configurarse como autor dramático es la que continua la línea de los trágicos, especialmente Cristóbal de Virués[33]. La herencia de los trágicos valencianos se recoge, en su mayor parte, en la primera etapa de su obra dramática (comedias anteriores a 1600, según Juliá Martínez). Pero el espíritu trágico también está presente en obras escritas ya en el XVII.

Veamos ahora de qué manera Castro conduce la acción trágica hasta hacerla desembocar en un final feliz, a través de diez obras: cuatro pertenecientes a su primera etapa –*El amor constante, Allá van leyes, donde quieren reyes, Progne y Filomena, Dido y Eneas*–, dos de transición entre la primera y la segunda etapa –*El conde Alarcos* y *El nacimiento de Montesinos*– y otras cuatro ya del XVII, exponentes de la pervivencia de temas y motivos trágicos de su primera época: *Cuánto se estima el honor, El perfecto caballero, Las hazañas del Cid* –o comedia segunda de *Mocedades*– y *La piedad en la justicia*[34]. Todas ellas muestran anticipaciones de comedia nueva, como la práctica de la verosimilitud, la habilidad en el manejo de los apartes, la retórica, los finales felices. Estos últimos, sin embargo, no son capaces de borrar el sufrimiento y la atmósfera trágica

Deputazioni di storia patria per le province parmensi, 1964) 9-105. La *Merope* se publicó en *Teatro italiano,* primo tomo (Verona: Valarsi, 1728).

29 Angelo Ingegneri, *Discorso della poesia rappresentativa* (Ferrara: Vittorio Baldini, 1598), 60-61. Biblioteca Nacional, Florencia, sig. Palat/12.2.2.56.

30 *Ibíd.,* 10, 13, 61.

31 Michele Maglender, *Storia delle accademie d'Italia* (Bologna: Cappeli, 1926-30), vol. terzo, 292-98. G. B. Roberti, *Notizie dell'Accademia degli Innominati di Parma* (Bassano: Baseggio, 1857).

32 Ireneo Affo, *Memorie...,* tomo quarto, 180-83.

33 La importancia de la herencia trágica reside en que constituye una de las tres prácticas que colaboran en la configuración de la comedia barroca, y en ella, además, deja su huella durante mucho tiempo, a través de temas como el del tiranicidio o el de la corrupción del poder, y que suponen concesiones al espíritu de la tragedia clasicista dentro de la nueva formulación dramática (Juan Oleza, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología,* III, 1-2 (1981), 13).

34 *Guillén de Castro. Obras,* ed. de E. Juliá Martínez, 3 vols. (Madrid: RAE, 1925). De aquí en adelante, nos referiremos a las obras con las siguientes siglas: EAC= El amor constante. PF= Progne y Filomena, DE= Dido y Eneas, ECA= El conde Alarcos, ALR= Allá van leyes, donde quieren reyes, ENM= El nacimiento de Montesinos, CEH= Cuánto se estima el honor, EPC= El perfecto caballero, HC= Las hazañas del Cid, PJ= La piedad en la justicia.

que impregnan el teatro de Castro, autor que en su época fue admirado como trágico[35]. Además, otros dos elementos alejan estas obras de su consideración de tragicomedias: 1) el predominio de personajes aristocráticos, frente a los del mundo rural que, o no aparecen, o si lo hacen es en papeles secundarios, aspecto ya estudiado por García Lorenzo y Faliu-Lacourt[36], y 2) el influjo del senequismo –concepto que no entró en la tragicomedia– a través del tema del rey tirano, figura troncal en la escuela de la tragedia, que se convierte en un tema recurrente en el teatro de Guillén, estudiado por Crapotta y Delgado Morales[37].

Las tragedias de Guillén se estructuran en dos momentos claramente diferenciados: un primer momento, que describe una transgresión del orden social y, como consecuencia el desarrollo de un período de tensión; y un segundo momento en el que se realiza la solución del conflicto y que culmina en el final feliz.

Con cierta frecuencia, al comienzo de las tragedias se repite el sueño premonitorio, que constituye un medio, empleado ya por los trágicos antiguos, de conferir a la tragedia una atmósfera llena de misterio y fatalidad: sueños que predicen desdichas anunciando, mediante fuerzas sobrenaturales, el destino que espera al hombre y del que éste no puede escapar: así Grimaltos (ENM) sueña con un cambio de su fortuna, motivado por el engaño de unos traidores, cambio que desencadenará la tragedia; así, Progne (PF) sueña que se saca el corazón y se lo entrega a su marido, que se lo come a pedazos.

El quebrantamiento del orden social puede producirse por diversas causas: por ambición (HC), por calumnia (CEH), por la pasión incontrolada (ECA), pasión incontrolada que suele ser la causa de la tiranía ejercida por el rey (PF, EAC, ENM, EPC). Si exceptuamos *Las hazañas del Cid,* en las restantes obras la pasión amorosa es el móvil que impulsa la acción, y con ello responden a la tentativa renovadora de la tragedia del XVI, donde el amor aparece como un tormento del alma, a causa de desastres y horrores, y los personajes, caracterizados por su introspección, se debaten entre su pasión y su deber. Por tanto, el hecho trágico resulta de dramas de conflictos íntimos y no de la representación de lo grandioso, según la preceptiva aristotélica, ni de las truculencias y horrores, según los procedimientos senequistas. Tras la ruptura del orden social, comienza a desa-

[35] Muestra de ello es el elogio de Lope en la dedicatoria de *Las almenas de Toro*: «Gran lugar se debe al trágico, grande le tiene Vm. con los que saben que a la tragedia no se puede atrever toda pluma (...) obligado estaba yo a dirigir a Vm. tragedia, habiendo de imitarle, y abonar esta verdad con el ejemplo».

Otro elogio figura en un *Panegírico por la Poesía,* aparecido en Montilla en 1627: «don Guillén de Castro tiene gran primor en lo cómico y superior lugar en lo trágico» (texto atribuido por C.A. de la Barrera a Fernando de Vera y Mendoza, reeditado por «El aire de la almena», Cieza, «La fonte que mana y corre», 1968, 53).

[36] Luciano García Lorenzo, *El teatro de Guillén de Castro* (Barcelona: Planeta, 1976). Christiane Faliu-Lacourt, *Guillén de Castro* (Toulouse: FIR, 1989).

[37] El tema del rey tirano penetra en España a través de la vía renacentista neosenequista, aunque estaba ya avalado por la tradición medieval (las *Etimologías* de San Isidoro). El tirano es un motivo central ya en las tragedias de Séneca: *Tiestes,* que inspiró a Gregorio Correr su *Progne* (1427) y *Octavia,* atribuida a Séneca, que influyó en *Atila furioso,* de Cristóbal de Virués. Otros precedentes españoles son *La gran Semíramis,* de Virués, la *Tragedia del príncipe tirano,* de Juan de la Cueva, y *Alejandra,* de Lupercio Leonardo de Argensola. Para el tema del rey tirano en Castro, véanse Jammes Crapotta, *Kingship and tiranny in the theatre of Guillén de Castro* (Londrés: Támesis, 1984), Manuel Delgado, *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro* (Barcelona: Puvill, 1984) y C. Faliu-Lacourt, «El perfecto caballero», *Criticón,* n. 39 (1987), 63-76.

rrollarse un período de tensión en el que tienen lugar una serie de incidentes: la separación de los amantes, el cambio de fortuna hacia la desdicha, los momentos de mayor intensidad trágica o lances patéticos, y la huida a la naturaleza.

La tensión puede producirse en el interior del personaje, como en el caso de Dido y su conflicto entre el amor y el deber, o bien por diversos acontecimientos externos que separan a los amantes, como la venganza (PF), la muerte (PJ). Durante este período o cambio hacia la desdicha, héroe y heroína están sometidos al dolor, al sufrimiento, a condiciones de vida duras y penosas; aparecen en situaciones de debilidad y abandono, sufriendo muertes de seres amados, y siendo víctimas de lances patéticos, como las heridas: las de Celia a manos de su padre, el Duque, para salvaguardar su honor (CEH); las de la condesa de Alarcos, a manos de su marido, el conde, por mandato real (ECA); las de Filomena, a quien su cuñado Tereo corta la lengua tras intentar violarla (PF).

La muerte constituye el principal momento trágico y es el elemento fundamental para despertar piedad y terror. Si se mata o se intenta matar a un familiar, la acción es más trágica y deleitosa: el caso de Progne, que mata a su hijo y se lo sirve de manjar a Tereo, su marido (PF); el caso del príncipe de Hungría, condenado a muerte por su padre, el rey, en aras de la justicia (PJ). Los amantes desdeñados causan la muerte de sus rivales en el amor: así, el rey de Hungría, enamorado de Nísida, ordena a sus criados que maten a Celauro, amado por la dama (EAC); así, el príncipe de Hungría, que mata a Atislao, marido de Celia, de la que está enamorado (PJ). El abuso del poder por parte del rey es otra causa de muerte: los reyes tiranos son asesinados, y los ejecutores de sus muertes son proclamados nuevos gobernantes (Ludovico y Leonido suceden a los reyes después de matarlos en EPC y EAC respectivamente). La muerte adquiere un alto valor trágico en el personaje de Arias Gonzalo, cuya tragedia resulta la más conmovedora de *Las hazañas del Cid*: su sufrimiento, al ser testigo de la muerte de tres de sus hijos a manos de Diego Ordóñez, y la emocionante escena en que asegura al tercero, agonizante y con los sentidos confundidos, que ha vencido a Diego Ordóñez, pues éste, al darle muerte, traspasó la línea señalada por los jueces[38].

Durante el período desdichado suele producirse la huida al mundo vegetal, que puede explicarse como una reformulación del mito de Arcadia o del de la Edad de Oro. La caída de los mitos o su concretización referida al espíritu y a la razón es uno de los elementos de la paulatina liberación de las reglas clásicas que se observa en la tragedia. Los mi-

[38] Esta escena, con las dudas del hijo y la angustia del padre, debió sugerírsela a Castro (como ha observado acertadamente ELISA PÉREZ, «Algunos aspectos de la evolución del Romancero», *Hispania*, Standford, XVIII (1935), 151-60, vid. concretamente 154-55) el romance n. 796 de Agustín Durán:

> Y así quedó la batalla
> sin quedar averiguado
> cuáles son los vencedores,
> los de Zamora o del campo.

De lo que trata el romance: tres hijos de Arias Gonzalo mueren en el reto de Zamora; pero ésta queda por buena por haber salido de la estacada el retador antes de terminar el duelo (*Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, T. I (Madrid: Atlas, 1945), BAE, T. X, 513-14. Véase *Las mocedades del Cid. Comedia segunda, ed. cit.* de E. JULIÁ MARTÍNEZ, vol. II, acto III, 245-46. Castro dramatiza lo que el romance sugiere, y ahí reside su habilidad en el tratamiento que hace del Romancero.

tos de la Arcadia y de la Edad de Oro manifiestan, en algunas tragedias, la inclinación del hombre a vivir según la exigencia del espíritu y de la razón[39]. En las tragedias de Guillén, la huida a la naturaleza lleva implícito el anhelo del héroe o heroína de alcanzar su felicidad, de añorar, desde la desdicha, ese paraíso perdido o patria arquetípica, ese final feliz que se convierte en la esperanza capaz de lograr la superación de los obstáculos.Como ha escrito F. Rodríguez Adrados respecto a la tragedia griega, la salvación de la comunidad que se busca a lo largo de la acción dramática, cuando «se logra solamente a través del sufrimiento es simbolizada por el anhelo de ese estado feliz, que incluye la crítica de un presente desgraciado[40]».

La naturaleza ofrece un simbolismo diverso: evasión y búsqueda de la felicidad para los personajes desdichados, la reivindicación de la inocencia y la conquista amorosa. En el campo se reponen las heroínas de sus infortunios: Celia, de las heridas causadas por su padre (CEH); la condesa de Alarcos, de las que le infringe su marido (ECA); Filomena, tras la agresión de Tereo (PF), y todas ellas con cuidadas por criados o villanos. Algunas dan a luz a sus hijos en este escenario vegetal: así nace Driante, hijo de Filomena y Teosindo. Otras, para librar a sus hijos de posibles peligros en la corte, los entregan a villanos para que se críen en la naturaleza: así, Leonido, hijo de Celauro y Nísida, se convierte en el hijo adoptivo de un pastor (EAC).

Hay que destacar la función de los criados o villanos como testigos del esplendor y del infortunio de los nobles, que caen «aún más bajo que sus más humildes vasallos»[41]. Celia (CEH) y Filomena (PF) son recogidas y cuidadas por villanos, y la condesa de Alarcos por un criado (ECA). Duardo, criado de Tomillas, ayuda a Grimaltos y a la infanta, condenados al destierro (ENM). Así, estos villanos y criados, al comprobar la inocencia de los nobles, se compadecen de su desdicha y se convierten en auxiliares, incluso llegan a evitar el sacrificio de los hijos de los nobles: el criado Hortensio, en vez de matar a Carlos, hijo de los condes de Alarcos, según orden de la infanta, le lleva a vivir a una cueva en medio de unos montes, y allí le amamanta con leche de cabra. Para estos héroes y heroínas, arrancados en su infancia de la vida cortesana, la naturaleza representa la plenitud, la felicidad: aparecen alimentándose de caza y fruta silvestre, y disfrutando de la riqueza y belleza de ese mundo vegetal.

El campo simboliza también la iniciación al amor y su conquista, pues constituye el escenario en el que se encuentran los amantes, a menudo perdidos. A veces los encuentros se producen sin especiales incidencias, el caso de Driante y Arminda (PF); a veces, el héroe, como un preámbulo al surgimiento del amor, demuestra su valentía, así, Leóni-

39 Es significativo el influjo del humanista italiano Pico della Mirandola sobre el creador del modelo literario de la utopía, el inglés Tomás Moro. Véase C. CURCIO, intr. al volumen *Utopisti italiani del Cinquecento* (Roma, 1944), 10 y ss.

40 *Fiesta, comedia y tragedia,* 96.

41 Sobre el tema de la caída de príncipes y la importancia de los vasallos como testigos en el Romancero, véanse E. M. WILSON, «Temas trágicos en el Romancero español» en *Entre las jarchas y Cernuda* (Barcelona: Ariel, 1977), 118-19; J. W. ZDENEK, «History and ethos in the romances of Rodrigo», *Crítica Hispánica,* vol. II, n. 1 (1980), 77-87; J. R. BURT, «The motif of the fall of man in the Romancero del rey Rodrigo», *Hispania,* vol. 61 (sept. 1978), 435-442; J. VILLEGAS, «La brisa emotiva de un romance viejo: Aviso de la fortuna y derrota de don Rodrigo», *Hispania,* vol. 57 (march 1974), 13-22.

do (EAC), que se enfrenta a los acompañantes de la infanta, enamorándola. Otras veces, héroes y heroínas aparecen como figuras errantes y en situaciones de peligro, tanto externo (como Francelina, amenazada de muerte y salvada por Montesinos, en ENM) como interno (el enloquecido conde Alarcos, que se dispone a perseguir lo que él cree la sombra de su amada, reflejada en una fuente). Estos amantes del teatro de Guillén, perdidos por los montes y errantes, parecen ser, como ha escrito Pérez Gallego de los amantes shakespearianos, la imagen de la anhelada felicidad, ese «querer llegar al final ya desde el principio, necesitar la soledad con el ser amado»[42].

Llegamos al segundo momento, en el que se realiza la solución del conflicto y que culmina con el final feliz. Para que la felicidad se restablezca, son necesarios dos elementos: en primer lugar, la agnición, y después la muerte de algún personaje, a veces del malvado, o bien el arrepentimiento de este último.

En íntima relación con la agnición está el mito del regreso. Los personajes, unidos por vínculos familiares o amorosos, y obligados a separarse, se reencuentran tras largo tiempo, y el reconocimiento entre ellos puede producirse o bien a través de medios materiales y tangibles como, por ejemplo, la mitad del anillo por el que Grimaltos reconoce a Enrique como hijo suyo (ENM), o bien a través de contactos físicos afectivos, como los abrazos, que despiertan la voz de la sangre: así, la condesa de Alarcos y su hija Elena (ECA). Teosindo y su hijo Driante están a punto de enfrentarse en un combate cuando se reconocen (PF). En todos estos casos, la agnición funciona como el medio por el cual los personajes se libran de los peligros y de la muerte que despiertan las emociones trágicas, y de ahí su importancia en la tragedia de final feliz, ya señalada por Giraldi Cinthio[43]. Es decir, se trata del primer paso para el cambio de fortuna hacia la dicha.

El segundo elemento para la restitución del orden social es la muerte o el arrepentimiento. En PF, el sacrificio del inocente hijo de Progne, realizado por ella misma para vengar la infamia de su marido, tiene como valor permitir el arrepentimiento de Tereo y la reconciliación final. En el caso de Dido, su espectacular suicidio –se atraviesa el pecho con la espada de Eneas– constituye una prueba de amor y, por tanto, esperanzadora, pues permite la marcha de Eneas hacia su destino y la reconciliación de Eneas y Hiarbas. La conducta del rey tirano y su abuso del poder, que Castro expresa en el retrato repetido de reyes como fuente de desorden moral y social, justifica la validez del tiranicidio: el rey deHungría (EAC) y el de Nápoles (EPC) mueren a manos de sendos caballeros que serán aclamados como sus sucesores.

El arrepentimiento del personaje malvado es otra forma de resolver el conflicto, arrepentimiento que se produce, en algunos casos, de manera forzada y precipitadamente en la escena final (ENM). En la mayoría de los casos, el amor no correspondido es el móvil de las actuaciones injustas, y los personajes desamados y vengativos acaban confesando sus culpas[44]. Otras veces el arrepentimiento se produce por una toma de conciencia ante las censuras de un pueblo, como el rey de PJ, o el ejemplo trágico de Sancho, que, ya agonizante, ve su muerte como un castigo del cielo (HC).

42 Cándido Pérez Gallego, *Dramática de Shakespeare* (Zaragoza: las Ediciones del Pórtico), 269.

43 Véase nota 11.

44 Isabela y Tomillas, enamorados respectivamente de Grimaltos y la Infanta (ENM), el rey Tereo, enamorado de Filomena (PF), el príncipe de Sicilia, enamorado de Celia (CEH), la Infanta, enamorada del conde Alarcos (ECA).

Todo ello, unido al mito del regreso en la persona del héroe o bien de un hijo suyo que le sustituye, conduce al restablecimiento del orden social. Durante el anterior período de tensión, el héroe tuvo que enfrentarse a las calamidades, venció los obstáculos y logró el dominio de sus propios sentimientos, despertando la admiración del auditorio y su consiguiente edificación. Así, a una etapa de humillación sigue otra de gloria, y la acción se resuelve en el triunfo del amor, materializado en el casamiento[45], o bien en una recompensa social como premio al esfuerzo del héroe por haber creído en la «recta» vía, motivado exclusivamente por la idea de alcanzar la verdad mediante el ejercicio de la justicia, por ejemplo, el rey de *La piedad en la justicia,* cuya recta conducta –condena a muerte a su díscolo hijo– redundará en el ideal de «cristiana piedad» con que finaliza la obra: el príncipe, liberado por el pueblo, se arrepiente y se somete a la voluntad de su padre[46].

En conclusión, en las primeras obras la tendencia general de Guillén es conducir la acción trágica por nuevos derroteros hasta resolverla en el triunfo final que supone la victoria del amor. Este final feliz puede entenderse como «el resultado de la búsqueda del héroe de su íntima felicidad, de alcanzar lo que cree que debe alcanzar», y el ritmo básico de Castro sería «saber que todo está sometido a cambio, que no hay nada estable, que todo puede transfigurarse»[47]. Esto respondería a una determinada visión del mundo y de la condición humana que no estaría predeterminada por un destino ineludible.

Examinado a la luz de la preceptiva, se puede constatar que Guillén de Castro representa una línea de tragedia intermedia entre la tragedia de final triste y la tragicomedia; línea que estaba conectada con la tragedia italiana, tanto en la preceptiva (Trissino, Cinthio, Castelvetro, Denores) como en la praxis (Cinthio, Torelli) y ésta, a su vez, con el modelo aristotélico de tragedia compleja, pues las obras de Castro muestran más de un cambio de fortuna, primero hacia la desdicha, después hacia la dicha, agniciones y lances patéticos, y por todo ello despiertan «eleos» y «phobos», emociones trágicas por excelencia, y sus finales felices, si por un lado responden a un afán de ejemplaridad, por otro se adecuan al gusto aristotélico y a su tradición posterior, que prefería estos desenlaces, dado que suponían unos argumentos más complejos (más sorpresas, emociones adicionales al final y mayor efecto catártico) y el infortunio no tenía por qué encontrarse al principio o al final, sino en la mitad, durante el proceso doloroso que sufría el héroe trágico, independientemente de que al final venciera o fuera derrotado.

[45] Montesinos y Francelina (ENM), Celia y Alejandro (CEH), Driante y Arminda (PF), Leonido y la infanta (EAC).

[46] La praxis teatral italiana ofrece planteamientos que concuerdan con esta obra de Guillén. En *Epitia,* tragedia de Giraldi Cinthio, publicada en 1583, se discute la condena o no de un violador, si un matrimonio legítimo impuesto a éste se considera una reparación suficiente, y en *Orbecche,* del mismo autor, publicada en 1543, Malecche,el viejo consejero, trata de influir en el rey para que perdone el error de su hija, y su discurso está impregnado de sentido cristiano, social y moral. En *Orazia,* de Pietro Aretino, de 1546, la tragicidad procede, como ha escrito C. Musumarra, «dal contraporsi solitario e profondo dei sentimenti, dall' agitarsi dei grandi problemi morali, dalle diverse interpretazioni che l'uomo dá degli errori e della giustizia» (*Ibíd.,* 136). El mismo planteamiento ofrece *La piedad en la justicia* de Guillén. Otra coincidencia de ambas obras es el papel que desempeña el pueblo como personaje: en el último acto de *Orazia* aparece como personaje coral, condenando al fratricida, y en el último acto de *La piedad* libera al príncipe de Hungría, impidiendo su muerte.

[47] C. PÉREZ GÁLLEGO, 265.

Diálogo, texto dramático y teatro (s. XVI)

Jesús Gómez
Universidad Autónoma de Madrid

Es necesario distinguir el texto dramático, por una parte, y su realización escénica, por otra; lo que supone doblar el número de factores que intervienen en el teatro, según que aparezcan en lo escrito o en lo representado. En este sentido es de agradecer el esfuerzo que se ha realizado en los últimos años para estudiar el fenómeno teatral desde sus condiciones de representación: la puesta en escena, los actores, el espacio escénico, el público, etc. Sin embargo, este estudio no se puede desarrollar en detrimento de la consideración específica del texto dramático.

Hay que subrayar la naturaleza dual del teatro que se dirige, a un mismo tiempo, hacia el lector y hacia el espectador. De este modo, se evita la tentación de identificar el fenómeno teatral con la mera representación. Recordemos otra vez la existencia de textos dramáticos, como *La Celestina,* escritos para ser leídos, y la existencia de espectáculos de naturaleza diversa que, aunque suponen unas condiciones de representación, no se pueden considerar como teatro. En último extremo, de aceptarse la identificación propuesta entre teatro y representación, habría que concluir que un texto dramático sólo se puede considerar como tal cuando se representa; lo que sería un absurdo metodológico. Sin tener en cuenta, además, otros factores. Por ejemplo, aunque parece que la *Passión trobada* se representó en 1566, nadie ha sugerido que este poema de Diego de San Pedro esté concebido como una obra dramática[1]. De lo que se trata, en realidad, es de saber si hay que incluir la *Passión trobada* dentro de una historia del teatro simplemente porque ha sido representada o, si por el contrario, hay que estudiar aquellas características del texto literario que han condicionado su representación.

[1] Veáse Julio Urquijo Ibarra, «Del teatro litúrgico en el País Vasco; la *Passión trobada* de Diego de San Pedro (representada en Lesaca, en 1566)», *Revista Internacional de Estudios Vascos,* 22 (1931), 150-218. Comp. Dorothy S. Severin, «La *Passión trobada* de Diego de San Pedro y sus relaciones con el drama medieval de la Pasión», *AEM,* 1 (1964), 451-71. Pedro M. Cátedra, «De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro», en *Bulletin of Hispanic Studies. The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom,* ed. Alan Deyermond y Ian Macpherson (Liverpool: University Press, 1989), 7-18.

Esta última pregunta es insoslayable cuando pretendemos caracterizar el teatro en tanto que literatura dramática y no como un espectáculo más. En principio, y si atendemos tan sólo a la disposición formal del texto, hay que diferenciar tres tipos de signos dramáticos: el signo identificador interlocutivo, las acotaciones y el diálogo en sí. Porque el texto dramático no es sólo diálogo y, sobre todo, no es *cualquier* tipo de diálogo. Véase, en este sentido, el artículo de Ciriaco Morón Arroyo[2], donde se estudian conjuntamente los diálogos de Platón, los diálogos de las novelas de Galdós o los diálogos del teatro existencial, que son radicalmente diferentes entre sí. Por mi parte, he intentado caracterizar un tipo específico de diálogo, al que llamo *didáctico,* distinto de los tres anteriores y que tampoco se puede confundir con el diálogo teatral[3].

La característica principal del diálogo didáctico estriba en que los interlocutores, el tiempo y el espacio están al servicio de las ideas que, a su vez dependen del proceso discursivo (lógico o retórico) de la argumentación. Por el contrario, en el diálogo teatral, las ideas tienden a depender de la caracterización individual de los interlocutores, orientados hacia la acción y determinados por una historia personal concreta, lo mismo que sucede en la novela. Esta diferencia básica entre el diálogo didáctico y el teatral determina toda una serie de oposiciones derivadas que voy a resumir brevemente, pensando sobre todo en el diálogo del siglo XVI:

1) En el diálogo didáctico, la caracterización de los interlocutores tiende a depender de manera casi exclusiva del papel que desempeñan en la transmisión de la doctrina: maestro o discípulo, con independencia de otras circunstancias personales. Los interlocutores del diálogo didáctico parten de una relación social de igualdad, por lo que pueden expresarse libremente. Y las diferencias entre ellos dependen de su valor intelectual, del grado de conocimiento alcanzado o de su *auctoritas* moral. Por el contrario , el diálogo teatral se articula con frecuencia sobre oposiciones sociales muy precisas, como la de amo / criado. Y esto origina una tensión en el diálogo que ya no depende tan sólo del contenido del proceso discursivo, sino también, y sobre todo, de la relación de fuerza o de dominio personal que se establece entre los interlocutores.
2) En el diálogo didáctico, los interlocutores tampoco están caracterizados lingüísticamente por su procedencia social o geográfica. Excepto en algunos casos, todos los interlocutores comparten el mismo tipo de habla normalizada. Por el contrario, en el diálogo teatral, es un recurso dramático frecuente el utilizar formas de lenguaje caracterizadas literariamente por su procedencia social o geográfica, como sucede con el *sayagués,* tan frecuente en el teatro de Encina, o con el habla burlesca de negros, moriscos, de vizcaínos, etc. Pensemos solamente en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva o en los *Pasos* de Lope de Rueda.
3) El diálogo didáctico está orientado hacia la *argumentación* y, normalmente, se desarrolla cuando los interlocutores no están ocupados, sino ociosos. En cambio, el diálogo teatral, que está orientado y determinado por el *argumento,* se desarrolla mientras los interlocutores actúan.

2 «Sobre el diálogo y sus funciones literarias», *HR,* 41 (1973), 275-84.
3 *El diálogo en el Renacimiento español* (Madrid: Cátedra, 1988).

4) El diálogo teatral, a diferencia del diálogo didáctico, está determinado por la acción del argumento y también por la situación espacio-temporal. De ahí que sean frecuentes las acotaciones y las referencias deícticas (las llamadas «didascalias»), que no son tan abundantes en el diálogo didáctico típico.
5) El diálogo didáctico se organiza o se subdivide en función del proceso de razonamiento, cuando cambia el tema de la conversación, o según ciclos naturales y sociales: la hora de la comida, la llegada de la noche, etc. Por el contrario, el diálogo teatral se organiza según el desarrollo de la intriga y según las entradas y salidas de los personajes, que es lo que determina su organización en actos o escenas.
6) Las tradiciones literarias del diálogo didáctico y del diálogo teatral son diferentes. Aquel es heredero, de manera más o menos explícita, de una tradición clásica que se remonta hasta Platón y que llega hasta Petrarca o Erasmo. Este es heredero del drama litúrgico y de la poesía cancioneril, aunque existe también una tradición clásica del diálogo teatral (tragedia, comedia, égloga dramática, etc) que se va recuperando durante el siglo XVI.
7) Durante el siglo XVI, la mayoría de los diálogos didácticos están escritos en prosa, mientras que el diálogo teatral se escribe casi siempre en verso, a excepción de la comedia humanística o de los pasos de Lope de Rueda.

De manera muy resumida, éstas son algunas diferencias básicas entre el diálogo didáctico y el diálogo teatral. Pero conviene advertir que estas diferencias no son absolutas. El diálogo teatral puede asemejarse al didáctico y viceversa: en algunos diálogos didácticos, se utilizan frecuentemente procedimientos característicos del teatro, como son la acotación implícita (o didascalia), el aparte, el mutis y el monólogo[4]. A través de todos estos procedimientos, el diálogo didáctico se acerca al teatro, como sucede en el caso de los coloquios escolares (los de Vives, por ejemplo), que están muy cerca de la comedia humanística y del teatro de colegio. Un caso límite, en este mismo sentido, sería el *Colloquium elegans* (1542) de Juan Bernal Díaz de Luco o los *Eremitae* (1538) de Maldonado. Cuando en el diálogo se exagera la acción y la caracterización de los interlocutores, los límites entre el diálogo didáctico y el del teatro empiezan a no estar tan claros, en teoría por lo menos. Ya lo decía el Fornari, recordando la misma distinción que establece Torquato Tasso en 1585: «La differenza sta solo in ciò; che nel dramma il concetto è in servigio dell'azione, laddove nel dialogo l'azione ha luogo in grazia del concetto e serve a quello»[5].

Desde este punto de vista, se podría distinguir, como hace también José María Díez Borque[6], entre un «núcleo de teatralidad plena», donde incluye los géneros canónicos, y

[4] *Ibíd.,* 76-82. Véase Ana Vian Herrero, «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», *Edad de Oro,* 7 (1988), 173-89.

[5] Dell'Arte del dire (Napoli, 1866[4]), vol. II, 154. Comp. Torquato Tasso, *Dell'Arte del dialogo* (1585), en *Dialoghi scelti,* ed. F. Costero (Milano, 1878), 19.

[6] *Los géneros dramáticos en el siglo XVI. El teatro hasta Lope de Vega,* vol. 8 de la *Historia Crítica de la Literatura Hispánica,* ed. Juan Ignacio Ferreras (Madrid: Taurus, 1987), 15-19. Del mismo autor, «Orbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII», *Criticón,* 42 (1988), 103-

unas «órbitas de teatralidad», donde se incluyen una serie de géneros cuya naturaleza dramática es más discutible, como son los coloquios escolares citados, las églogas y una serie de formas cancioneriles dialogadas cuya vida se prolonga durante el siglo XVI. Pienso en el *Coloquio de las damas* de Fernández de Heredia[7], en el *Diálogo* de Rodrigo Cota[8] o en las coplas de Rodrigo de Reinosa[9]. Con respecto a estas obras, se podría plantear otra vez la misma pregunta que nos hacíamos con respecto a la *Passión trobada:* ¿Hay que incluirlas dentro de la literatura dramática sólo cuando sabemos, por un testimonio histórico, que fueron representadas?

Una obra de teatro se puede concebir sólo para la lectura, y esta posibilidad es muy significativa antes de 1540 aproximadamente, cuando todavía no se han extendido por España las primeras compañías de actores profesionales; aunque con anterioridad tienen lugar varias representaciones, como las églogas de Encina o de Lucas Fernández, entre otros casos[10]. Por otra parte, desde la *Poética* de Aristóteles se distingue con toda claridad el texto dramático de su realización escénica. Como dice el Pinciano: «Según doctrina de Aristóteles y según la verdad, la tragedia tiene su essencia fuera de la representación; y es manifiesto porque essas tragedias de Sóphocles, Eurípides y Séneca y las demás que andan por ahí escritas en papel, en él son tragedias como en el theatro»[11]. La puesta en escena sólo determina el carácter de una obra de teatro cuando las condiciones de representación se reflejan en el texto dramático.

El problema se plantea a la hora de determinar cómo se hacen presentes las condiciones de representación desde un punto de vista literario, sobre todo en aquellos textos que carecen de acotaciones explícitas. Para ello, hay que estudiar el diálogo teatral, ya que no se puede identificar el teatro con el diálogo, como pensaban determinados autores del siglo XVI que, a partir de los comentarios del gramático Diomedes, tendían a identificar el modo dramático con el modo «activo» o imitativo[12]. Hemos visto que es posible distinguir al menos un tipo de diálogo, el llamado diálogo *didáctico,* que no forma parte de ningún texto dramático. Sin embargo, la solución del problema no es tan simple, porque

24; «Teatralidad y denominación genérica enel siglo XVI: propuestas de investigación», en *El mundo del teatro español en el Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John Varey,* ed. J. M. RUANO DE LA HAZA (Ottawa: Dovehouse Eds., 1989), 101-118.

[7] Véase JOSEP Ll. SIRERA, «El teatro en la corte de los Duques de Calabria», en *Teatros y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano,* ed. de JOAN OLEZA (Valencia, 1984), 9-43. Del mismo autor, «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro,*5 (1986), 247-71.

[8] Véase RICHARD F. GLENN, «Rodrigo Cota's *Diálogo entre el amor y un viejo:* Debate or Drama?», *Hispania,* 48 (1965), 51-6.

[9] Véase ELENA SANTOS DEULOFEU, «Un ejemplo de la interpretación de los géneros en la primera mitad del XVI: la poesía dramática o activa de Rodrigo Reinosa», *Criticón,* 30 (1985), 255-76.

[10] Véase el estudio de RONALD E. SURTZ, *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega* (Madrid-Princenton: Princenton University-Ed. Castalia, 1979), 149-74.

[11] *Philosophía antigua poética* (1596), ed. A. CARBALLO PICAZO (Madrid: CSIC, 1973), vol. II, 312. Comp. RONALD E. SURTZ, 150.

[12] Véase INÉS AZAR, *Discurso retórico y mundo pastoral en la «Egloga segunda» de Garcilaso* (Amsterdam: Johns Benjamins, 1981), 15-25; MARGARETT NEWELS, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro* (Támesis: London, 1974), 44-52; AURORA EGIDO, «Sin poética no hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón,* 30 (1985), 43-77.

la distinción entre ambos tipos de diálogo sólo vale para los casos extremos y no sirve para caracterizar aquellos otros casos que plantean dudas generalizadas sobre su posible condición dramática; por ejemplo, algunos coloquios escolares, églogas o diálogos cancioneriles. En este sentido, la comparación entre diálogo y teatro sólo arroja resultados negativos. Lo mismo se desprende de los estudios precedentes sobre este tema, de los que citaré algunos.

La bibliografía sobre las relaciones entre teatro y diálogo es comparativamente muy breve y, además, no tiene carácter sistemático[13]. Uno de los estudios más ambiciosos es el de Joseph Andrieu que, a propósito del diálogo en la Antigüedad grecolatina, intenta establecer algunas diferencias literarias entre los diálogos según estén destinados a la representación o a la lectura, y dice que «seuls les seconds comportent des procédés internes d'avertissement cohérents et continus, destinés au lecteur, alors qu'il n'est pas possible d'établir la présence, dans les oeuvres de théâtre, d'une technique fonctionelle»[14]. Según esta oposición, el texto concebido para ser representado depende de su puesta en escena, allí donde el diálogo se convierte en espectáculo[15]. No sucede lo mismo con el texto dramático destinado sólo a la lectura, cuyas técnicas de acotación y de identificación interlocutiva tienen que ser coherentes y completas: para permitir que el lector reconstruya la puesta en escena. Cuando un texto dramático es concebido no sólo para ser representado, sino también para ser leído, se utilizarán en él las mismas técnicas que exige el texto destinado a la lectura de forma exclusiva. Ello explicaría, siempre según Andrieu[16], algunas diferencias existentes entre una obra de teatro de la Antigüedad y otra moderna, como el hecho de que aquella carece de indicaciones escénicas, de siglas para identificar los personajes o de divisiones en actos, porque sólo está destinada al escenario. Por el contrario, todos los elementos citados aparecerían en obras de teatro que son objeto de lectura y sujeto de representación.

Además del libro de Andrieu, se podrían citar algunos estudios donde se intenta definir la teatralidad o, si se quiere, la «dramaticidad» a partir de ciertos signos lingüísticos presentes en el texto. Así, por ejemplo, María C. Bobes Naves estudia, según reza el título de su artículo, «El valor performativo de los deícticos en el diálogo dramático»[17], parece que frente a cualquier otro tipo de diálogo. Una propuesta semejante es la de Alfredo Hermenegildo, a propósito del teatro de Lucas Fernández, donde estudia las didascalias[18]. Sin embargo, todavía no se ha conseguido definir el diálogo teatral o dramático en térmi-

13 Es necesario distinguir el concepto de *diálogo* (literario) del de *conversación* (oral). Los estudios sobre la oralidad en el teatro sí son abundantes. Véase DOLORES NOGUERA, «La oralidad en el teatro. Ensayo de una bibliografía actual», *Edad de Oro,* 7 (1988), 209-23.

14 *Le Dialogue Antique. Structure et présentation* (París: Les Belles Lettres, 1954), 314.

15 Léase el comentario sobre este aspecto de PAUL ZUMTHOR, en *Essai de Poétique médievale* (París: Seuil, 1972), 429-51: «Dialogue et spectacle».

16 JOSEPH ANDRIEU, 344.

17 *Diálogos Hispánicos de Amsterdam,* 6 (1987), 149-64, artículo reeditado en sus *Estudios de semiología del teatro* (Valladolid: Aceña Ed. La Avispa, 1988), 174-204.

18 «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. A. DAVID KOSSOFF, JOSÉ AMOR VÁZQUEZ, RUTH H. KOSSOFF, GEOFFRY W. RIBBANS (Madrid: Istmo, 1986), vol. I, 709-27.

nos precisos, más allá del estudio sobre la llamada «interacción dual» o sobre las características de la comunicación humana en general[19]. Desde un punto de vista literario, sólo parece posible estudiar las relaciones entre diálogo y teatro en términos negativos, ya que no se puede identificar el texto dramático con el diálogo ni, sobre todo, con cualquier tipo de diálogo.

[19] Veáse, por ejemplo, GRACIELA LATELLA, «Consideraciones sobre la comunicación: el diálogo teatral», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, 20-25 junio 1983,* ed. de MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO (Madrid: CSIC, 1984), 647-59. También se podrían citar algunos libros, como el de ANDREW K. KENNEDY, *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter* (Cambridge: University Press, 1983), o el de DEIRDRE BURTON, *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Ocurring Conversation* (London: Routledge and Kegan Paul, 1980).

El mito de Troya en las Rimas de Lope

María José Gómez Sánchez-Romate

La poesía siempre ha sentido una atracción especial por la mitología: hermanadas en una estética de ficcionalización de la realidad y embellecimiento formal, se buscan y se requieren para expresarse mutuamente. Se vinculan en ese espacio en que la imaginación retoma la irracionalidad, la espontaneidad, el impulso; a la vez que recrean un tiempo sin tiempo, una humanidad eterna que intenta expresarse en ficciones, en retazos de sueños.

Su unión es la de la forma y la materia, el círculo perfecto que se completa al encontrar su línea directoria: si la fábula retrotrae al hombre a su pasado, lo sitúa en una continuidad de tiempos y le entrega un significado pleno y constante; a su vez, la máscara de la palabra literaturizada mezcla y se apropia de toda significación para rehacerla y elevarla a nuevas formas de presentación que se conviertan en ese pasado al que se recurrirá, eternamente, como recreación.

Su engarce es la fusión de una palabra naciente con una sombra perenne. Se rejuvenece el mito al tiempo que la poesía se inserta en la tradición. Su beso es el beso de las épocas.

Cada autor –como individualidad–, al emplear un mito en su obra tiene, no sólo una manera propia de plasmación, sino también una motivación personal que le mueve a su utilización. Lope, en sus *Rimas,* aún conserva el respeto de los primeros contactos, la ausencia de juego que irá desarrollando en posteriores obras debido a la confianza que da el conocimiento.

En esta obra subyace un deseo consciente de imitación de los clásicos, un alarde de erudición por parte de un hombre de no muy amplios estudios... pero hay más, no se detiene en la mera cita erudita, sino que se refleja en el espejo mítico. Al convertir el mito en signo literario, lo asume e instrumentaliza en una imbricación de sentidos.

Según Romojaro Montero[1], tres son los momentos o actitudes que pueden encontrarse en Lope:

- *Rimas* (1602). Cancionero de amor profano. Pervive el acatamiento a los códigos renacentistas y al espíritu petrarquista.

[1] R. Romojaro Montero, «El mito como erudición en las *Rimas* de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* LXII (1986), 37-75.

- *Rimas sacras* (1614). Petrarquismo mediatizado por el sentido contrarreformista de moralización: los mitos pierden sus contornos.
- *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634). Decantada la crisis religiosa hacia una convivencia pacífica con sus propias pasiones, se muestra irónicamente conformista consigo mismo y su destino: rompe con cánones y tópicos mediante el uso hiperbólico de los mismos. En el tratamiento mítico funde dos registros[2], marginal-burlesco uno y el del sistema poético el otro. La desmitificación proviene de un humor basado en la supensión del respeto por medio de la hipérbole grotesca y la agudeza conceptista.

Con respecto a las formas de aparición del mito, se analizan y desarrollan varios campos:

- Cosmología mítico-poética.
- Mito a través de perífrasis o locuciones sinonímicas explicativas.
- Alusiones
  - Apolo y Dafne. Dos ideas básicas: la de la gloria y el triunfo y la de vencer poéticamente la voluntad de la amada desdeñosa.
  - Helio-simbólicas: Ícaro, Faetón y Prometeo como ejemplo de la ambición desmedida, del fracaso, de la fugacidad de todo intento, de la osadía; Ave Fénix, el Águila de Júpiter, para ejemplificar el poder terrenal.
- Personaje mítico como interlocutor, lo que actualiza la presencia de la figura mítica: Amor.
- Mitologización de abstracciones a través de un signo nominal concreto.
- Ruptura contextual: actualizaciones, función burlesca... innovaciones narrativas que enlazan con una tradición continuativa de literatura alegórica desde épocas clásicas.

Impera en el tratamiento el tópico y la erudición. La elección de figuras míticas, su selección y recurrencia, apuntan a un mundo simbólico propio. La preferencia de uno u otro motivo nos señala, además del sentido o gusto literario, los puntos destacables para el autor o los apoyos en los que quiere basar su mundo poético.

Dentro del núcleo de esta demostración de saberes, de este envolvimiento protector de la palabra, acumula junto a la mitología una mezcla de personajes de la antigüedad:

- Figuras bíblicas:
  «Adán el primer hombre, David santo,
  Sansón el fuerte y Salomón el Sabio»[3].
- Monumentos de la Antigüedad:
  «y excedió sus Pirámides el Nilo»[4].

[2] R. ROMOJARO MONTERO, «Lope de Vega y el mito clásico (humor, amor y poesía en los sonetos de Tomé de Burguillos)», *Analecta Malacitana,* 8-2 (1985), 267-292.

[3] LOPE DE VEGA, *Obras poéticas* (Barcelona: Planeta, 1983), 121.

[4] *Ibídem,* 83.

- Escritores clásicos:
  «después que otro Virgilio Eneidas cante»[5].
  «y los versos de Homero inacesibles»[6].
- Figuras históricas:
  «Y a ti, César dichoso, que en Farsalia»[7].
  «al grave Scipión, y ardiendo en saña»[8].

lo que crea un grupo cerrado de mitos y personajes recurrentes conocido por él y por sus lectores, ya que la mayoría de las veces se atiene a una característica básica y tipificada, conocida por todo lector de cultura media.

Además de los numerosos poemas con alusiones, referencias o unión de varios motivos, existen otros exclusivamente dedicados a un tema y enfocados de varias maneras:

- Identificativos:
  «A Baco pide Midas que se vuelva (...)
  Así yo, triste, acabaré la vida»[9].
- Narrativo-descriptivos:
  «Píramo triste, que de Tisbe mira»[10].
- Comparativo-ejemplificadores:
  «bebióse todo el mar, y aun era poco»[11].

Podemos, por tanto, afirmar que el empleo de la mitología en Lope es amplio en número y en formas, y viene dado tanto por una necesidad de demostración de erudición personal, como por una búsqueda de caminos nuevos en la expresividad, que a veces es poder de evocación del nombre mítico, a veces cuento de una fábula o enigma propuesto al lector, y a veces es también expresión de sentimientos.

TROYA

El ciclo troyano –de una amplitud tal que habitualmente se divide en antehomérico, homérico y posthomérico– fue uno de los más famosos y artísticamente representado del siglo XVII, en parte por el carácter heroico de la gesta y en parte por la admiración hacia los poemas de Homero. La literatura y las artes plásticas dieron a un material heredado naturaleza de innovación. El relato de la guerra de Troya tal como lo conocemos proviene casi todo de Homero, que en la *Ilíada* nos narra lo sucedido tras la llegada de los griegos a Troya, cuando Apolo les envía la peste. La historia de Ifigenia es de *Agamenón* de Esquilo y el juicio de Paris de *Las troyanas* de Eurípides, añadiéndole detalles de Apolodoro, como la leyenda de Enone.

5 *Ibídem,* 101.
6 *Ibídem,* 67.
7 *Ibídem,* 68.
8 *Ibídem,* 87.
9 *Ibídem,* 36.
10 *Ibídem,* 34.
11 *Ibídem,* 70.

La caída de Troya procede de Virgilio, de su libro 2º de la *Eneida,* tomándole más detalles de dos tragedias de Sófocles: la historia de Filoctetes y la muerte de Ayax. Lo acontecido tras la caída de la ciudad puede recogerse de Eurípides.

Después comienzan los «nostoi» o regreso de los héroes al hogar: Ulises; y el desperdigamiento de los troyanos vivos y huidos: Eneas.

La historia troyana, con todas sus ramificaciones y múltiples posibilidades artísticas, llega a nuestra literatura medieval a través de unos cauces concretos de transmisión:

- *Clásicas.* Dos obras del s. I d.C. llegadas en versiones latinas de los siglos IV y VI:
  - Dictis el cretense *Ephemeris de bello troiano.*
  - Dares el frigio *De excidio Troiae.*
- *Romances.* Fundamentalmente dos obras:
  - Benoît de Saint Moure *Roman de Troie* (1160).
  - Guidus de Columnis *Historia destructionis Troiae* (1287).

contando también con el material proporcionado por las *Heroidas* de Ovidio y las *Fábulas* de Higino. No cuenta, por tanto, la Edad Media con traducciones o versiones originales de las obras clásicas sino con compendios que siguen una de las tres interpretaciones medievalistas de la mitología, el evemerismo, la alegoría y el astralismo. Aún así, muchas obras del período se interesan por este tema y sus personajes –aunque todavía como mera acumulación de citas–: *Libro de Alexandre, 1ª Crónica General, Omero romançado* de Mena...

Los siglos de oro redescubren totalmente la mitología y sus usos literarios, y los cuadros y los libros se plagan de referencias, «vulgarizándose» además la cultura mitológica gracias a la publicación de manuales mitográficos que eran libros que «figuraron, en los siglos XVI y XVII, en la biblioteca de todo hombre cultivado»[12]. Imitando a los de Giraldi (1548), Conti (1551) y Cartari (1556), en España se editan dos importantes manuales, la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya (1583) y el *Theatro de los dioses de la Gentilidad* de Baltasar de Vitoria (1620-23).

Ya desde la Edad Media se extendió una tendencia de revalorización del troyano y animadversión hacia el griego, que penetra en los Siglos de Oro:

> Fue Troya desdichada, y fue famosa,
> vuelta en ceniza, en humo convertida,
> tanto, que Grecia, de quien fue vencida,
> está de sus desdichas envidiosa[13].

y sirve a Lope para realizar un trasunto de sí mismo y de sus adversarios en sus amores con Elena Osorio. Ficcionaliza poéticamente sus amores por medio de esta situación de lucha, de fuego, de mujer que olvida a su antiguo amante...

[12] JEAN SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (Madrid: Taurus, 1983), 260.

[13] LOPE DE VEGA, *op. cit.,* 40.

Las citas a personajes o circunstancias relacionadas con el tema se suceden en sonetos totalmente integrados en los sucesos o en otros que funcionan como meras alusiones:

- Ulises: «Que del cristiano Ulises la fe sola»[14].
- Helena: «la griega Helena la mayor pintura»[15].
- Eneas: «mátame como Elisa la de Eneas»[16].
- Aquiles: «vistiendo mi virtud como a otro Aquiles»[17].
- Guerra: «Amor, que a un tiempo eres troyano y griego»[18].
  «y en Troya, cuando fue sangriento lago»[19].
  «Si todas las espadas que diez años
  sobre Troya desnudas tuvo el griego»[20].

En aquellos sonetos donde aborda más directamente el tema en toda la extensión de la composición (sonetos n. 29-35-52-123-172), la funcionalidad del mito puede dividirse en dos motivos fundamentales: la representación del paso del tiempo y la fusión mítico-vital.

Fundidas ambas ideas, expresa Lope a través del paso del tiempo –ya liberador, ya destructor– la disociación de dos voluntades antes armónicas. Mediante un ambiente de ruptura y desolación, describe su derrota (siendo siempre identificado con Troya o los troyanos) como la imagen de la gloria derribada, de la soberbia y la dicha abatida: los días de felicidad quedan arrumbados a un lado del camino y sólo resta vivir con ese abandono: «ejemplo de soberbias acabadas»[21].

Su dama se convierte en su enemigo, y él busca entre las ruinas, entre los despojos de su pasada unión, un cauce que le retornase a ese momento que se fue: «busco memorias de mi bien perdidas»[22], y del que no quedan más que recuerdos: «responde: Aquí fue Troya la famosa»[23], y un rescoldo inextinguible: «siendo el alma inmortal y eterno el fuego»[24].

El fuego, en una fusión mítica del poeta con la ciudad destruida, se vincula tanto a su ardor de amor, como a un incendio de desolación. Principio dichoso que hace que el hombre se convierta en rendido amante y, audaz, busque y desee una llama que terminará destruyéndole –por lo que se asocia al motivo de la mariposa, a quien también el fuego atrae a la muerte–: «y el alma en esos ojos encendida, / la fama de atrevida mariposa»[25].

Abrasado por el engaño, nadie podrá robarle el pasado dichoso ni la fama alcanzada por la misma desdicha: en parte porque compadecemos a las víctimas, y en parte porque

14 *Ibídem*, 50.
15 *Ibídem*, 115.
16 *Ibídem*, 131.
17 *Ibídem*, 47.
18 *Ibídem*, 60.
19 *Ibídem*, 81.
20 *Ibídem*, 63.
21 *Ibídem*, 54.
22 *Ibídem*, 54.
23 *Ibídem*, 54.
24 *Ibídem*, 96.
25 *Ibídem*, 40.

en el atrevimiento y en el amor encontramos reflejos de heroísmo: «que quien por las venturas no la tuvo, / por las desdichas venga a tener fama»[26]. Fama inmortalizadora que hará eterno su amor y dolor, inflexibles ambos al tiempo devorador.

La única esperanza que le queda al poeta es que ese mismo tiempo, también sanador por el olvido y la distancia, le permitirá contemplar algún día sus males con la suficiente lejanía como para sentir que se está en paz con ellos:

> Que si en lugar que cupo tanto fuego
> agora veo verde hierba y flores,
> también podrá tener templanza el mío[27].

Al tiempo que hace estas recreaciones del tema mediatizado por su propio sentimiento de dolor y de fracaso en las relaciones amorosas, tenemos dos ejemplos –los sonetos 35 y 123– en los que su voz es la queja ante una amada ingrata y que reflejan su intimidad real en los amores con Elena Osorio. Si en todos los poemas de Troya planea la sombra del amor frustrado, es en estos donde se verifica plenamente la asunción mitológica como identificación.

Ambos poemas clarifican la actitud del poeta –y en parte, del siglo– ante el fenómeno mitológico: arrumbadas las interpretaciones que predominaron durante toda la Edad Media, ya no se considera necesaria la explicación o interpretación mítica, pues la mitología se asume y recrea como parte de un patrimonio cultural al que puede acudir la literatura cuando lo estime oportuno, y que despierta pasiones y discusiones como en el tema de la «defensa de Dido».

Muy conocido en la época el proceso general de una serie de mitos claves, entre ellos el de la guerra de Troya, se acude y se recurre a los rasgos esenciales que en la mención aspiran a encuadrar la globalidad y recordar por el detalle la totalidad de un motivo concreto. Detalles referentes a la causa, evolución y –sobre todo– final trágico de la contienda, se desarrollan en los textos:

- Juicio de Paris y posterior rencor de las vencidas que hace que el amor entregado por Venus resulte trágico.
- Caballo de Troya, que evoca un engaño y traerá el desenlace de la guerra.
- Destrucción de la ciudad y restitución de Helena a su esposo Menelao.

El tratamiento de Lope con respecto al tema analizado tiene unos rasgos propios y comunes en todos los poemas: están centrados en la caída de la ciudad, ya sea en el momento do la tragedia o como rememoración, recurriendo siempre a la muerte y al fuego; y hacen referencia, directa o indirectamente, a su propia pasión amorosa y a su relación fracasada con Elena Osorio, tachándola de ingrata y voluble. Sin embargo, la técnica empleada para expresar un mismo tema con una idéntica finalidad, difiere, siendo el primer poema narrativo (cuenta una historia, describiendo el mito sin expresa vinculación personal) y el segundo identificativo (el mito le sirve como punto de apoyo comparativo para descubrirnos su intimidad).

26 *Ibídem*, 40.
27 *Ibídem*, 126.

El «enemigo cielo» ha sido desde siempre el depositario de nuestras culpas: el hombre encadena su destino a un hado funesto y, de este modo, se desentiende de sus responsabilidades morales. Lope también vive en esta tópico en que el amor es producto de los dioses: «que por prenda de Venus amorosa»[28] e igualmente el desamor: «alegre, Juno mira el fuego y llanto: / ¡venganza de mujer, castigo duro!»[29], por lo que el poeta sólo puede atenerse a esos designios y elevar su queja a la mujer que no ardió como él, antes de someterse; que le engañó porque el amor que en él todavía pervive, se apagó o no existió en ella: «por quien fui Paris cuando fue mi diosa / y agora el rey que despreció y destierra»[30].

Las esperanzas se abaten, pero el recuerdo permanece en el poeta, como una llama y, aun en el abandono, redobla un sentimiento que no puede dominar el propio amante: «siendo el alma inmortal y eterno el fuego»[31].

Necesariamente aparecen los celos provocadas por una mujer que se ofrece al vencedor, abandonando al antiguo amante:

> Y la dura ocasión de tanto daño,
> mientras vencido Paris muere ardiendo
> del griego vencedor duerme en los brazos[32].

produciéndose una igualación de actitudes entre personajes míticos y reales: Helena / Elena Osorio, Paris / Lope, Griegos / adversarios amorosos.

La amplia temática de Troya, en Lope se ha reducido a un instrumento con el que expresar una realidad personal y, por tanto, las ideas aplicadas son las mínimas y útiles a su propósito.

Centrado en la derrota y en la inconstancia de Helena, pues en ambos puntos encuentra Lope el fin por el que arropaba su expresión poética en un planteamiento mítico: desnudar su yo interno y elevarlo al respeto de una tradición y una erudición.

Concluyendo este rápido bosquejo, podemos decir que la temática troyana es una de las más consideradas y requeridas por un Lope inicial, que en sus *Rimas* presenta un pequeño catálogo mitográfico.

Centrándose en los motivos de la derrota, la destrucción y el abandono, se refiere a uno o varios aspectos conformadores del mito en una primera persona intimista –acrónica en la fusión de tiempos– o en una tercera persona descriptiva –acrónica en la integración del pasado en el presente–.

Ambas trayectorias nos ofrecen destellos de un autor que siempre rezumaba entrega personal comunicativa en sus poemas y que nos habla desde una plataforma clásica, así por la superposición de su historia amorosa en unos amores famosos, eleva la calidad poética de su obra y convierte a su amor en intemporal y eterno.

La Troya de Lope es su propia pasión mitologizada.

28 *Ibídem*, 96.
29 *Ibídem*, 43.
30 *Ibídem*, 96.
31 *Ibídem*, 96.
32 *Ibídem*, 44.

Pasión, inteligencia y realización artística en *La fuerza de la sangre*

Georges Günter
Universidad de Zúrich

1. Aportaciones de la crítica

En su larga historia, *La fuerza de la sangre* ha encontrado más admiradores que lectores insatisfechos, aunque no le hayan faltado críticos severos. Entre los defensores de la novela figuran varios cervantistas del principio de siglo, desde Julián Apraiz a Marcelino Menéndez Pelayo, a los cuales se agregaron, en tiempos más recientes, Astrana Marín, Amezúa y Mayo, Pabst, Piluso, Casalduero, Selig, Ruth El Saffar, Calcraft, Rodríguez-Luis y Sieber[1]. Manifestaron en cambio una actitud reservada, de desaprobación o de indiferencia, Hainsworth, Atkinson, Pierce, Durán, Avalle Arce e, indirectamente, aquellos que en sus estudios generales sobre las *Novelas Ejemplares* omitieron comentar *La fuerza de la sangre,* quizas por no considerarla digna de nota[2]. Cabe mencionar, por fin, un

[1] Para la historia de la crítica cf. ante todo los estudios de Ruth El Saffar, *Novel to Romance. A estudy of Cervantes's Novelas Ejemplares,* John Hopkins (Univ. Press, Baltimore, 1974), 128; y de R. P. Calcraft, «Structure, symbol and meaning in Cervantes's *La fuerza de la sangre*», *BHS,* LVIII (1981), 197-204.

Además de estos dos estudiosos, han emitido juicios positivos sobre la novela: Julián Apraiz, *Estudio histórico-crítico sobre las «Novelas ejemplares» de Cervantes* (Vitoria: Domingo Sar, 1901), 70; Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* (Madrid: CSIC, 1962), II, 142; Luis Astrana Marín, *Vida de Cervantes* (Madrid: Reus, 1948-57), V, 426-28; Agustín G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta* (Madrid: CSIC, 1956-58), II, 203-233; Walter Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung* (Berlín: De Gruyter, 1953) (traducción esp.: Madrid: Gredos, 1972); Robert V. Piluso, «*La fuerza de la sangre:* un análisis estructural», *Hispania,* XLVII (1964), 485-490; Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»* (Madrid: Gredos, 1969); Karl Ludwig Selig, «Some observations on *La fuerza de la sangre*», MLN LXXXVII, 6 (1972); Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes* (Madrid: Porrúa Turanzas), I, 54-70; y Harry Sieber, en su introducción a Cervantes: *Novelas Ejemplares* (Madrid: Cátedra, 1986), II, 13-15.

[2] Juicios negativos se encuentran en: G. Hainsworth, *Les «Novelas Ejemplares» en france au XVII siécle* (París: Champion, 1933), 20; William C. Atkinson, «Cervantes, El Pinciano and the *Novelas*

tercer grupo: el de quienes se limitaron a unas breves observaciones formales o al análisis de un aspecto particular, sin pronunciarse sobre la calidad estética de la novela[3].

Los críticos favorables a *La fuerza de la sangre* la aprecian por razones bien sea ideológicas (la *ejemplaridad* que se muestra en el hecho de que la virtud sea premiada, la voz de la sangre escuchada y el matrimonio cristiano enaltecido) o estéticas (la perfección estilística, la «sencillez» y brevedad de la exposición, la claridad compositiva, fórmulas todas vagas y carentes desentido al no ser relacionadas con una reflexión sobre el significado, del que obviamente depende cualquier juicio de este tipo). Algunos, apegados a ideales derivados de la estética neoclásica, reconocen en *La fuerza de la Sangre* un *modelo novelístico perfecto,* cuya armonía de proporciones no se cansan de elogiar. Particularmente notable les parece la simetría estructural de esta novela, perfectamente equilibrada en sus dos partes. La analizó Robert Piluso, relevando a su vez la estructura dual, consistente en dos macrosegmentos: un rapto, con consecuencias que amenazan a las víctimas, madre e hijo, de «muerte social» (A); un accidente ocurrido a éste, es decir, un nuevo desastre, que, contrariamente a lo previsto, acaba por resolver la situación, compensando los daños y llevando al desenlace del matrimonio reparador (B); una primera noche, desgraciada, y una segunda, de reconciliación y amor correspondido; una historia infeliz en su primera parte, transformada, por medio de una intervención «providencial», en historia feliz.

Ahora bien, precisamente este juego de paralelismos, contrastes y contrapuntos les pareció demasiado obvio a los lectores más exigentes, que veían en él un forcejeo, en empleo excesivo de tópicos gastados y manoseados recursos novelescos (intervención providencial, anagnórisis, elementos maravillosos), a la vez que echaban de menos la credibilidad de cieras situaciones, es decir, la *verosimilitud* (que, digámoslo de entrada, no resulta mayor en otras novelas cervantinas, generalmente apreciadas). Al destacar la inverosimilitud del relato, dichos lectores lamentaban asimismo el escaso desarrollo psicológico de los personajes, en especial, de la pareja protagonista. Desde este punto de vista, Juan Bautista Avalle Arce no vacila en hablar de «fracaso», ya que, según dice, el violador, Rodolfo, «no llega siquiera a la categoría de un don Juan embrionario», y Leocadis «no sale mejor parada», resultando «sus discursos de todo punto inverosímiles»[4]. Estos criterios son, a mi modo de ver, inadecuados: en primer lugar no tenemos pruebas para pensar que Cervantes aspirara a crear un personaje donjuanesco y, por otra parte, nos falta la certeza de que deseara atenerse en esta novela –ya que tampoco lo hace en

Ejemplares», *HR,* XVI (1948), 194; FRANK PIERCE, «Reality and Realism in the *Exemplary Novels*», *BHS* XXX (1953), 134-42; MANUEL DURÁN, *Cervantes* (Nueva York, 1974), 71-72; JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, Introducción a Cervantes: *Novelas Ejemplares* (Madrid: Castalia, II), 25-31 (véase también nuestro comentario que tiene en cuenta la ambivalencia del juicio).

Un estudio global –y detallado– sobre las N*ovelas Ejmplares* que no dedica comentario alguno a *La fuerza de la sangre* es, por ejemplo, el de PETER N. DUNN, «Las *N. E.*», *Suma cervantina,* ed. por J. B. Avalle-Arce y E. Riley (Londres: Támesis, 1973), 81-118.

[3] LUIS A. MURILLO, en un estudio recién publicado, «Narrative Structures of the *Novelas Ejemplares.* An Outline», *Cervantes,* VIII, 2 (1988), 231-250, clasifica de legendaria y mítica la estructura de *La fuerza de la sangre.* Un aspecto particular, el de la mujer manipuladora, lo trató ADRIANA SLANICEANU, «The calculated woman in Cervantes' *La fuerza de la sangre*», *BHS,* LXIV (1987), 101-110.

[4] JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, Introducción a las *Novelas Ejemplares, cit.,* II, 31.

otras– a la convención literaria de la verosimilitud. Todo el *Quijote* es un esfuerzo consciente por mostrar que la verdad de la literatura (= su fuerza persuasiva, su capacidad de «hacer creer») no coincide con la verosimilitud, pese a ser ésta un concepto básico de la *Poética* aristotélica, enseñada entonces en las escuelas[5]. Es cierto que Avalle-Arce no se limitó a poner este reparo: su comentario termina con la sugerente observación de que el desinterés del autor por la caracterización de sus personajes queda compensado por el «enorme interés» que éste reservaba al «desarrollo novelístico»[6]. Por consiguiente, el fin que se propuso Cervantes le parece ser el hecho artístico mismo, la composición de la obra como tal, lo que no admira en un novelista deseoso de alcanzar un ideal estético superior a la *mímesis*. Pero ¿no es algo limitativo atribuirle a un autor como Cervantes una preocupación exclusiva por el arte?

Que la inverosimilitud del *Persiles* y de ciertas *Novelas Ejemplares* (entre ellas *La fuerza de la sangre*) puede verse como un rasgo rasgo característico del último Cervantes y por tanto como algo intencional, lo sugirió ya Ortega, en sus *Meditaciones del Quijote,* señalando las diferencias entre dos series de novelas cervantinas, unas de tendencia marcadamente realista, y otras más bien idealistas[7]. Consciente de que son numerosas las obras que consisten en «la narración de sucesos inverosímiles, inventados, irreales», llega a la conclusión de que la inverosimilitud podría ser un elemento constitutivo del nuevo género novelesco.

Estructuras «legendarias», como propone Luis Murillo, profusión de efectos maravillosos y elemetos míticos –todo ello cabe en las *Novelas Ejemplares,* y señaladamente en *La fuerza de la sangre*[8]–. Pero, ¿qué es lo que Cervantes intentó expresar con una historia tan perfectamente compuesta que resulta casi inverosímil? Ante la perplejidad general de la crítica frente al problema de la significación de este cuento, algunos han tratado de entenderlo mejor comparándolo con sus fuentes o con sus imitaciones, sobre todo con la de Hardy[9]. Otros han arriesgado interpretaciones alegóricas, ahondando en su simbolismo religioso, patente –según afirman– en la presencia de un crucifijo como testigo del

[5] Sobre este problema cf. los capítulos XXXII, XXXV y XLVIII del *Quijote,* parte I, donde quienes defienden la verosimilitud son los portavoces del *discurso social* y del saber literario adquirido, es decir el Cura y el Canónigo. Don Quijote, en tanto que personaje, conoce bien estas teorías (cf. cap. XLVII), pero ello no significa que Cervantes las respete y adopte con fidelidad en su obra. Todo lo contrario: el cuento del *Curioso impertinente* constituye un ejemplo magnífico para demostrar la insuficiencia del concepto de *verosimilitud* frente a los procesos de veridicción inherentes a la novela cervantina. Sobre este aspecto cf. nuestro estudio «El lector defraudado: Conocer y creer en el *Curioso impertinente*», *Romanisches Jahrbuch,* XXXVII (1986), 164-280.

[6] J. Bautista Avalle-Arce, Introducción a las *N. E., cit.,* II, 28.

[7] José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (Madrid: Cátedra, 1984), 183-188.

[8] Luis A. Murillo, «Narrative Structures of the *Novelas Ejemplares*», *cit.,* 231.

[9] Sobre las fuentes véase ante todo el breve estudio de John J. Allen, «El Cristo de la Vega y La fuerza de la sangre», *MLN* LXXXIII (1968), 271-275, pero compárese con el comentario crítico de J. B. Avalle-Arce, Introducción, *cit.,* 30. Puede consultarse también el estudio temático, a decir verdad bastante superficial, de María Elisa Ciavarelli, *El tema de la fuerza de la sangre* (Studia Humanitatis: Potomac, Md., 1980).

En cuanto a los continuadores o imitadores, disponemos hoy del libro de Michael G. Paulson y Tamara Álvarez-Detrell, *Cervantes, Hardy and La fuerza de la sangre,* Scripta humanística (The Cath, Univ. of America: Potomac, Md., 1984). Pero cf. también Franz Rauhut, «Consideraciones sociológicas sobre *La gitanilla* y otras novelas cervantinas», AC3 (1950), 143-60.

crimen. Con todo, ni las fascinantes perspectivas de la lectura intertextual (vista la escasa semejanza que la novela mantiene con la leyenda medieval del Cristo de la Vega, señalada como fuente por Allen) ni las interpretaciones en clave simbólico-religiosa han logrado esclarecer de manera satisfactoria el sentido de la obra. Muy problemática nos parece en particular la aportación de Casalduero, quien interpretó *La fuerza de la sangre* como drama del pecado original y de la redención. A dicha conclusión pudo llegar sólo pasando por alto episodios tan significativos como los largos parlamentos de Leocadia, o bien forzándoles el sentido a otros, por ejemplo al del «retrato de la mujer fea», que para Casalduero es un pretexto, insertado en el cuento con el fin de entablar un discurso sobre el matrimonio, y no una nueva confirmación de que el único valor que interesa a Rodolfo es la hermosura[10].

El cuadro actual de la crítica se presentaría bastante desalentador si no contáramos con el libro de Ruth El Saffar, que dedica diez densas páginas a nuestra novela[11]. La hispanista estadounidense, tras recordar la dificultad que tiene el lector moderno para aceptar este cuento de violencia sexual y de sorprendentes amores («for the modern reader it is almost impossible to understand how a girl could fall in love with and marry the same man who had raped her seven years earlier»), opta por una aproximación al texto fuera de los esquemas realistas o naturalistas, tomando consciencia de hallarse frente a una novela experimental, basada en una «abstracta combinación de fuerzas», conforme al estilo narrativo del último Cervantes. Su interpretación se mantiene en un nivel simbólico, sin condescender a determinar las funciones de los personajes o a definir de una vez para siempre sus significados. Con todo, al caracterizar la novela como un dialéctico juego de fuerzas entre hombre y mujer, que necesitan encontrarse uno a otra «para que haya cuento», y al observar, a propósito del joven apasionado, que es él quien «pone todo en marcha», descubre cierta analogía entre el enunciado y el plano discursivo (esto es, entre la vida accidentada de los amantes y el proceso creador cervantino que va haciéndose texto), pudiendo decir de ambos –tanto de la pareja como del cuento– que llegan, tras varias peripecias, a realizarse en la obra[12].

Concluyendo este breve panorama de la crítica, pienso que un análisis ceñido a la realidad textual de *La fuerza de la sangre* debería tener en cuenta 1) los frecuentes cambios en la relación *tiempo de la narración* vs. *tiempo narrado,* tratando de justificar los extensos parlamentos de Leocadia, que ocupan varias páginas, tres de las venticuatro que constituyen el espacio textual en la edición que hemos consultado[13]. Estas particularida-

[10] JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma..., cit.,* 160.

[11] RUTH EL SAFFAR, *Novel to Romance, cit.,* 128-138.

[12] Aun concordando con El Saffar sobre este punto, quiero poner en claro que no adoptaré en mi ensayo la terminología empleada por ella, y esto por las siguientes razones: en la experiencia del lector, que es también la del crítico, la creación «del autor» –su experiencia literaria, su acto creador– ya no pueden ser tema de la investigación, pues dicho proceso se ha realizado en la obra y es parte intrínseca de ella. Será, por tanto preferible utilizar términos más adecuados al estudio de la realidad literaria con vistas al proceso comunicativo que se establece ahora entre el lector (inscrito en el texto) y éste mismo, a quienes llamaremos, con Greimas, enunciatario y texto-enunciador, o simplemente, teniendo en cuenta que en la decodificación ambas funciones entran en juego, *sujeto de la enunciación.* Cf. ALGIRDAS J. GREIMAS y J. COURTÉS, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid: Gredos, 1979).

[13] Citamos por la edición Castalia de las *Novelas Ejemplares,* ed. por J. B. AVALLE ARCE, *cit.* II, 147-171, de ahora en adelante *N. E.*

des han desorientado señaladamente a los críticos propensos a una lectura realista. Dicho análisis debería definir 2) el valor semántico-estructural de las imágenes, sobre todo las del *crucifijo* y del *retrato,* y 3) la función de los personajes, con particular atención a Doña Estefanía, que en su acto manipulatorio llega a dirigir los sucesos en analogía a la estrategia textual.

2.1. *Análisis de la novela: los actores y sus competencias*

Son cuatro los personajes que influyen directamente en el desarrollo de este relato: dos hombres, Rodolfo y su padre; y dos mujeres, Leocadia y la madre de su violador, Doña Estefanía. Ellos se distinguen entre sí por el sexo, la edad (dos ancianos y dos jóvenes) y los bienes de fortuna (nobleza pobre y rica), así como por su temperamento: mientras los varones son impulsivos y pasionales, las mujeres, tanto Leocadia como Doña Estefanía, dan muestras de una sólida inteligencia y de un notable sentido común.

El niño es caso aparte, ya que sirve de nexo de unión entre las familias, de modo que los cuatro se disponen en forma de cruz, cuyo punto de intersección corresponde a Luisico. Para Leocadia y los suyos, el niño es una «cruz», recuerdo del martirio y de la desgracia, pero pronto se revelará como un benéfico don «del cielo»: conmueve y complace a los abuelos, haciendo posible la unión de las familias.

Relacionar al niño con la cruz, como propuso ya Ruth El Saffar, no parece pues descaminado: si el crucifijo robado es una de las pruebas del encuentro entre Leocadia y Rodolfo, la semejanza del niño con su padre representa la otra. Entre las dos existe una relación *metonímica:* una completa la otra. En su discurso concluyente ante Rodolfo, que le ha pedido alguna «señal», Leocadia alude a ambas, tanto a la que pone de manifiesto la pérdida de su honra como al crucifijo:

> Cuando yo recordé y volví en mí de otro desmayo me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra; pero yo lo doy por bien empleado, pues al volver del que ahora he tenido, asimismo me hallé en los brazos de entonces pero honrada. Y si esta señal no basta, baste la de una imagen de un crucifijo que nadie os la pudo hurtar sino yo: si es que por la mañana la echastes menos y si es el mismo que tiene mi señora (170).

Entre el niño y el crucifijo se establece además, una relación metafórica. Así como la cruz, por lo menos en un contexto cristiano, indica la posibilidad de una conversión del mal en bien, así el niño, que en un primer período pudo ser sentido como castigo, trae a su madre y a sus abuelos alegría, consuelo y felicidad. Él es quien hace posible la «resurreción», tras la «muerte social»[14]. De ahí que ciertos pasajes de la novela guarden una patente afinidad con el mito cristiano: el niño ha de «derramar su sangre» en el desastre, provocando así los sentimientos piadosos de un «valeroso, ilustre y cristiano caballero». Con todo, ni el crucifijo ni el «sacrificio» de Luisico deben interpretarse como símbolos principalmente religiosos, siendo su función más bien de tipo estructural. Son elementos necesarios para la estructuración del cuento, en la medida en que ponene en relación a los cuatro personajes y, por tanto, a las dos familias, social y económicamente distantes.

[14] Cf. Ruth el Saffar, *Novel to Romance, cit.,* 131-133.

Estructura que semeja la de un cruce, de un quiasmo (Leocadia –el abuelo– doña Estefanía –Rodolfo–) o simplemente de una cruz:

eje social
D. ESTEFANIA
↓
(ROD.) Y LEOCADIA → niño ← ROD. Y LEOCADIA *eje individual*
↑
PADRE DE RODOLFO

Si hasta ahora no he nombrado al padre de Leocadia, cuya función estructural resulta escasa, es porque su intervención en el desarrollo de la historia no me parece determinante. Importa, sí, su ideología de noble virtuoso, pobre y cristiano, que no sólo influye en la conducta de Leocadia, sino que se transmite también al narrador «ejemplar», cuyos juicios –sobre los pobres y los ricos, sobre la honra como virtud o como fama– reflejan de hecho una misma mentalidad: un pensamiento de tipo noble, auténticamente cristiano, si bien con una cierta desconfianza hacia la Iglesia institucional y hacia el espíritu mercantil de la Sociedad. Parece, pues, que el padre de Leocadia tiene ante todo la función de *configurar* al narrador. Afirmaciones tales como «siempre los ricos que dan en liberales hallan quien canonice sus desafueros y califique por buenos sus malos gustos» o bien «un ímpetu lascivo, de quien nunca nace un verdadero amor» podrían muy bien ser de ese virtuoso caballero, cuya escala de valores está determinada tanto social como ideológicamente.

No podría decirse lo mismo de los restantes personajes, pues ninguno de los cuatro encierra un significado único. Doña Estefanía, quien se asocia a la instancia organizadora del texto, no alcanza a identificarse en su totalidad con la estrategia textual del Enunciador[15]. Este se sirve aún de otros recursos novelescos, algunos específicamente «maravillosos»: permite, por ejemplo, que entre el rapto de Leocadia y el desastre ocurrido al niño se establezca una correspondencia llena de sentido, interpretable como «designio de la providencia», aun cuando esta coincidencia sea obra suya. El arte de Cervantes rehuye lo alegórico: cada personaje, como acabo de decir, desempeña varias funciones, sin limitarse a un solo significado. Otro tipo de lectura, pues, se nos impone: los significados de este cuento deben ser captados *a través de las relaciones, analogías y diferencias* que los personajes mantienen entre sí, sobre todo con respecto a tres cualidades: *memoria, pasión e inteligencia.*

2.2. *Las dos memorias*

Es curioso que ningún crítico haya reparado en el papel que desempeña en este cuento la *memoria,* por parte tanto de la víctima como de su violador. Fijémonos en el modo en que se conocen: unos –los virtuosos– suben la cuesta, y otros, los malintencionados, la bajan. Un encuentro «de lobos y ovejas», según observa el narrador, cuyo comentario su-

[15] Para la terminología («enunciador», «enunciación», «manipulación», etc) cf. ALGIRDAS J. GREIMAS y J. COURTÉS, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid: Gredos, 1979).

giere, una vez más, una lectura alegórico-moral de esta escena. Pero, ojo, el narrador cervantino aporta siempre sólo una parte del mensaje, tratándose, por lo general, de una voz irónica, cuyos valores no coinciden con los afirmados por el texto. Sin querer negar la moralidad que encierra este comienzo de novela (pues el conflicto social entre nobleza rica y pobre va a constituir un eje del relato), cabe no obstante acentuar otro aspecto, esto es, que Rodolfo, después de haberse cruzado con la familia de Leocadia, da marcha atrás, movido de la honda impresión que ha causado en sus sentidos la hermosa joven. Su decisión de volver atrás para raptar a la joven es tan pronta como impelente, siendo Rodolfo el personaje *pasional* por excelencia. Oigamos:

> Pero la mucha hermosura del rostro que había visto Rodolfo, que era el de Leocadia, que así quieren que se llamase la hija del hidalgo, comenzó de tal manera a *imprimírsele en la memoria, que le llevó tras sí la voluntad y despertó en él un deseo de gozarla* a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen. Y *en un instante* comunicó su pensamiento con sus camaradas... (148).

Memoria, imaginación, y realización inmediata del acto. No deja de ser significativo que ya desde un principio se nos hable de la *memoria,* y, concretamente, de un acto que se produce espontáneamente al ceder el sujeto a *la irresistible fuerza de una imagen recordada.* Pero en esta novela aparecerán diferentes tipos de memoria: la de Rodolfo corresponde a la que vives, en *De anima et vita* (II,2), considera un proceso mental simple, producido por un sentido externo y que «nos es común con los animales». Dicha memoria es, siempre según Vives, comparable a un «cuadro pintado». Y «así como el cuadro produce un conocimiento por medio de la vista, así ella lo produce por la mirada del espíritu que entiende y conoce»[16].

Algo análogo, aunque distinto en cuanto a las consecuencias, le sucederá al padre de Rodolfo en la escena del desastre: ya se ha observado que el accidente en que resulta herido el niño se produce con la misma presteza que la violación de la madre, en tanto que la reacción del anciano caballero, que lo recoge y lo lleva a su casa, equivale inversamente a la de su hijo, que había llevado a ese mismo lugar a la desmayada Leocadia[17]. Resultan análogas, además, la fuerza atropelladora del caballo y la violencia sexual del joven, de modo que estas dos escenas deben ser relacionadas una con otra: cada una de ellas se halla al principio de una macrosecuencia narrativa.

No se ha observado, sin embargo, que tanto el joven como el anciano ceden a la fuerza irresistible de una visión interior, surgida de su memoria. Rodolfo sigue el reclamo del «hermoso rostro» que acaba de contemplar, mientras que su padre –creyendo haber entrevisto la cara de su propio hijo cuando era niño–, obedece a la voz de la sangre. Su gesto no resulta menos espontáneo: sin reparar en la dignidad de su posición y sin consultarse con nadie, movido solamente por un instinto cuya vehemencia desconoce, se arroja del caballo para apoderarse del niño que, ya sostenido por otros, es llevado por él mismo a un lugar seguro: a su propia casa. Pasado el primer peligro, explica al padre de Leoca-

[16] Luis Vives, *De anima et vita,* II, 2. Citamos por la edición (traducida al español) *Los filósofos del Renacimiento,* «Sobre el alma y la vida», ed. de S. I. Clemente Fernández (Madrid: Bibl. de Autores Cristianos, 1990), 212.

[17] Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo, cit.,* I, 61.

dia la causa de su piadoso gesto (que el narrador ha descrito sin detenerse en explicaciones, subrayando así la idea de inmediatez) fue el haber reconocido una imagen familiar de belleza y ternura:

> ...le hacía saber que cuando vio al niño caído y atropellado, le pareció que *había visto el rostro de un hijo suyo,* a quien él quería tiernamente, y que esto le movió a tomarle en sus brazos y a traerle a su casa, donde estaría todo el tiempo que la cura durase, con el regalo que fuese posible y necesario (159).

El padre reconoce una imagen que le es familiar y que había casi olvidado: la expresión de su hijo ausente, cuando era niño. Se trata en este caso de un recuerdo que Vives llama «reminiscencia», no sin precisar que «para nosotros es reminiscencia lo que los griegos llaman ανάμνησις, que es la vuelta o reducción al recuerdo,o, diríamos, el recuerdo del recuerdo», y este tipo –puntualiza Vives– es privativo del ser humano[18].

Compárese ahora a la protagonista con los personajes masculinos. Si los varones, padre e hijo, ceden a la fuerza de un tipo de *memoria involuntaria* que surge en ellos de repente, manifestándose como violento impulso pasional, Leocadia, por su parte, recurre a otro tipo de memoria, constructiva y orientadora: una memorización sistemática del ambiente, que le permite hacerse una idea coherente de sí misma y de su propia situación en el mundo. Una vez vuelta en sí del desmayo, la joven trata de reconstruir su tragedia de mujer deshonrada, siguiendo las pautas de una *memoria investigadora, constructiva, sistemática,* y sólo de esta manera acaba cayendo «en la verdad del cuento de su desgracia» (151). Es importante que salga inicialmente de un desmayo y pase, así, de la total inconsciencia a una visión clara y distinta del mundo. Figura de la *inteligencia organizadora,* se pregunta consecuentemente dónde está y de dónde ha venido, orientándose primeramente en el *espacio.* Por lo que respecta a los *actores* y al *tiempo,* advierte que, si antes estaba con sus padres, ahora se encuentra sin ellos y en compañía de un desconocido. Espacio, tiempo, actores: son éstos los elementos imprescindibles para concebir un relato, y es lo que hace Leocadia en sus interminables monólogos que nada tienen de realistas. Pero quienes reprocharon a Cervantes el haberse explayado en estos discursos, no han visto que es precisamente en ellos donde se establece la relación entre la memoria constructiva y la inteligencia organizadora, necesarias ambas para construir un cuento:

> ¿*Adónde estoy, desdichada*? ¿Qué obscuridad es ésta, qué tinieblas me rodean? ¿Estoy en el limbo de mi inocencia o en el infierno de mis culpas? ¡Jesús! ¿*quién me toca*? ¿Yo en la cama, yo lastimada? ¿Escúchasme, madre y señora mía? ¿Oyesme, querido padre? ¡Ay sin ventura de mí!, que bien advierto que mis padres no me escuchan y que mis enemigos me tocan; venturosa sería yo si esta oscuridad durase para siempre, sin que mis ojos volviesen a ver la luz del mundo, y que este lugar donde ahora estoy, cualquiera que él fuese, sirviese de sepultura a mi honra, pues es mejor la deshonra que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes. *Ya me acuerdo* (¡*que yo nunca me acordara*!) que *ha poco* que venía *en la compañía de mis padres;* ya me acuerdo que me saltearon; ya me imagino y veo que no es bien que me vean las gentes... (150).

Toda ella *discreción,* toda inteligencia tendente a la luz, Leocadia actúa en esta fase con escasa *pasionalidad:* no desea conocer ni acordarse nunca de su ofensor, aunque sí

18 Luis Vives, *Los filósofos del Renacimiento, cit.,* 212.

del sitio adónde la han transportado. Su interés en apurar la verdad se asemeja al de un detective y, de hecho, el tipo de cuento que va componiendo tiene mucho de policial. Aprovechando una breve ausencia de Rodolfo, trata de orientarse en la habitación, que aparenta ser de gente principal y acomodada: advierte que la puerta está cerrada impidiéndole cualquier posibilidad de escape, pero a través de una ventana que da sobre el jardín ve entrar el resplandor de la luna. Y es entonces, gracias a esta débil claridad lunar, cuando descubre el crucifijo sobre el escritorio y decide llevárselo como prueba, escondiéndolo en la manga de su vestido, «no por devoción ni por hurto», puntualiza el narrador, «sino llevada de un *discreto designio suyo*». Designio discreto que, claro está, consiste en su voluntad de obtener claridad sobre lo ocurrido y de reconstruir punto por punto «el cuento de su desgracia». Poco después la vemos, ya liberada, contar a sus padres detalladamente «el desastroso suceso, con todas las circunstancias de él, y ninguna noticia [...] del salteador y robador de su honra», llevando siempre en la mano aquella suma prueba del crucifijo, ante cuya imagen se le renuevan las lágrimas. Pero el momento culminante de su esfuerzo cognoscitivo es aquél en que, «por muchas señales», mediante la reconstrucción en su memoria de los detalles, reconoce el escenario de su martirio. Aun habiendo sufrido el aposento algún cambio, se da cuenta de que son idénticos la disposición, la ventana que da al jardín, la cama, el escritorio sobre el que estaba el crucifijo: todo. Especialmente el último detalle –el hecho de que haya contado hasta los escalones y que ahora vea confirmado su número– hace pensar en un discurso detectivesco.

La memorización del mundo, tal como la practica Leocadia, es de tipo intelectual: un esfuerzo mental del sujeto por constituir su propia identidad de víctima, necesaria para reconocer, algún día, el lugar del delito. Es un modo de recordar poco creativo que se limita a organizar y a conservar los datos recibidos. En su *Examen de ingenios,* Juan Huarte de San Juan, citando a Galeno y a Aristóteles, dice de este memoria que carece de invención y que no puede ni «engendrar ni producir». Y añade: «Sólo sirve para guardar y tener en custodia las formas y figuras que las otras potencias han concebido, como parece en los hombres de letras muy memoriosos, que cuanto dicen y escriben todo tiene otro dueño primero»[19]. La memoria instintiva de los varones es distinta: más vital, toda pasional y tendente a la realización del acto (no importa que éste sea bueno o malo, compasivo o criminal). Ahora bien, ambas memorias –y ambos tipos de «cuentos»– son imprescindibles en la composición de una obra literaria. La de Leocadia permite reconstruir –y reconocer– un ambiente de manera exacta y verosímil, pero a este trabajoso ejercicio le falta entusiasmo, pasión; la de los varones conlleva en cambio una fuerte carga de pasionalidad: en ellos, la modalidad del /querer/ conduce a un /querer hacer/ y a la realización inmediata del dictamen interior.

Ahora bien, sin *pasión,* no puede haber *creación;* pero sin *discreción,* sin el cálculo prudente de quien todo lo prevé, dispone y organiza coherentemente, no habrá manera de *elaborar un discurso.* Lo cual significa que sólo Leocadia y Rodolfo juntos –esto es, los significados representados por ellos– aportan todos los requisitos para la realización del cuento: de un cuento que tenga un aspecto verosímil, plausible, aceptable para la sociedad, sin dejar de ser obra de arte.

[19] JUAN HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios,* cap. I en *Los filósofos del Renacimiento* (Madrid: Bibl. de Autores Cristianos, 1990), 260.

2.3. *El reconocimiento: la intervención de Doña Estefanía*

Leocadia –que nnara su cuento dos veces, ante sus padres y ante doña Estefanía– puede ella misma, una vez acogida en la casa de Rodolfo, verificar la justeza de sus observaciones. Pero ¿cómo obtener el reconocimiento de su historia, y cómo persuadir a los demás? Si sus padres, testigos del rapto, están desde un principio convencidos de su inocencia, no ocurrirá otro tanto con la sociedad; como tampoco le será fácil convencer «de la verdad de su cuento» a la madre de Rodolfo, el día que se le brinde esta posibilidad.

Doña Estefanía representa –no menos que Leocadia– la *inteligencia constructora,* pero a diferencia de la joven, desprovista de recursos fuera de su hermosura, la rica e inteligente matrona dispone del poder necesario para hacer valer su voluntad en todo y con todos. Su *discreción* será elemento imprescindible de su programa manipulatorio, concebido con sumo arte. Aunque «naturalmente compasiva como todas las mujeres», según afirma el bienintencionado narrador (pero, ¿no lo es bastante más su marido, ejemplar del sexo fuerte que el mismo tacha de «naturalmente cruel»?), ella continuará coleccionando pruebas: dispone ya de una en la semejanza física que Luisico tiene con su hijo, pero no le basta; al volver de Italia los camaradas de Rodolfo, les somete a un interrogatorio, valiéndose de todas sus artes de mujer lista e inquisitiva para cumplir con su deber de juez. Porque es ella quien ha de emitir la sanción final, reconociendo como verdadera la historia de Leocadia.

Si bien Leocadia memoriza el lugar de su desgracia, elaborando una narración pormenorizada y exacta de lo ocurrido, es no obstante sólo con la intervención de doña Estefanía con lo que dicho cuento se convierte, de verosímil, en «verdadero» y creido. Igual a un juez experto, ella asume su papel de *Destinador final:* reconstruye las circunstancias que llevaron al delito, interroga a los testigos y compara sus declaraciones para ver si coinciden. Convencida al fin, determina «llevar a cabo su buen pensamiento»: aún se trata de ganarle la voluntad a Rodolfo.

A partir de ahora, doña Estefanía se convierte en la gran manipuladora, dotada del saber necesario, del poder y de la voluntad de hacer justicia. Su programa, dictado por el Discurso social, configura temporalmente el de la instancia enunciadora del texto, y esta analogía con el arte cervantino es la que nos permite comprender mejor su papel. Ella invita a Rodolfo a regresar a casa con la promesa de que le darán por esposa una mujer «hermosa sobremanera»: con esto ya logra despertar en él una tensión, una ardiente expectativa, actualizando su memoria y encendiendo su imaginación. Por eso, al someterle a la prueba del retrato de la mujer fea, se desilusiona fuertemente, y a tal extremo que le produce una violenta reacción de protesta, en la cual Rodolfo llega a formular su ideal estético, su imagen interior de belleza. Este nuevo parlamento extenso está, pues, plenamente justificado. El valor que le interesa al joven es obviamente la hermosura, más aún que la honestidad. Es interesante que la manipulación preparada por su madre afecte, otra vez, a su *memoria* e *imaginación:* no podría ocurrir de otra manera, con un Rodolfo. Su reacción es la prevista, y ahora la última parte del programa manipulatorio, la más artificiosa y teatral, puede comenzar. En vez de la mujer fea, Rodolfo ve entrar en la sala a una dama hermosa, en una solemne y cuidadosa puesta en escena que se asemeja, desde luego, a un espectáculo anunciando ya el triunfo de la mujer virtuosa. Pero la Leocadia que aparece ahora ante él ya no es la muchacha de hace ocho años, naturalmente atracti-

va en su esplendor juvenil. Es una dama, vestida de negro y engalanada de joyas: una «pariente», explica doña Estefanía, acreditando así la igualdad de nivel social de la futura esposa.

Pese –o gracias– al empleo de este artificio, Rodolfo se apasiona nuevamente: afrontará la obligación del matrimonio con impaciente deseo, como si el casarse no comportara más que placer –y era éste el *designio* de su madre–. Por parte del esposo, no faltan pues ni voluntad ni pasión, pero ésta última debe comunicarse también a Leocadia. La pareja tiene que realizar, ella misma, la unión para que pueda ser legalizada. Y así sucede.

Cabe comparar el primer encuentro de los amantes con el segundo y definitivo. Aquí todo es artificioso y brillante: estamos en una sala iluminada con velas, y la dama *representa* el papel de la futura esposa; allí, se cruzaron casualmente en la calle, en una noche clara de verano. Ahora, el enamoramiento –recíproco, al fin, ya que el sentimiento de Leocadia empieza a brotar– ocurre *ex arte,* aun cuando todo tenga las apariencias de un encuentro fortuito; entonces, el arrebatamiento y la violencia sexual eran reacciones accidentales, espontáneas. Dicho en otras palabras: el segundo encuentro es el de la predisposición cuidadosa, de la puesta en escena, del *arte* (al que Cervantes suele asociar el Discurso social); el primero, aparte de su innegable brutalidad, tuvo el carácter provisional y auténtico de un fenómeno de la *naturaleza.*

3. Conclusión

Volvamos ahora, para concluir, a los presupuestos teóricos de nuestra lectura: hemos dicho que para la realización de un cuento que sea también obra de arte son precisas tanto la memoria afectiva y la imaginación, que denotan *participación vital,* como la memorización, o reconstrucción inteligente de un escenario. Pero aún falta algo: el poder de unir todo eso –pasión e inteligencia, ímpetu creador y afán de verosimilitud– con *arte,* y de tal manera que resulte a la vez armónico y socialmente aceptable. Si los dos varones aportan esa vitalidad que es *conditio sine qua non* de la creación artística, Leocadia, por su parte, contribuye con algo no menos indispensable: la aptitud narrativa para reconstruir con fidelidad un ambiente. Sin embargo, sólo Doña Estefanía logra la unión de ambos: lo que ella consigue en el plano social, uniendo a los dos en matrimonio, vale *mutatis mutandis* para la «obra», que encuentra en la pareja reunida la configuración de su perfecta coherencia.

Topamos, así, en *La fuerza de la sangre,* con una dicotomía muy cervantina, la misma que descubrimos en otras obras de este autor, desde la *Numancia* al *Quijote*[20]: la que contrapone a la fuerza arrebatadora de las pasiones el examen cuidadoso de la inteligencia, al *creer* espontáneo el *saber adquirido,* al acto vital, capaz de producir *poesía,* la suprema habilidad y ciencia del *arte,* cualidades que se funden, en este cuento de rara perfección, en unidad superior.

[20] Nos referimos a nuestro estudio: «La poética del primer Cervantes: desde la *Numancia* al *Quijote*», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 430 (abril 1986), 85-96. Puede considerarse, también, en cuanto al *Quijote,* nuestro análisis de la primera parte: «Dos motivos recurrentes, dos héroes y una aventura común: Reflexiones sobre la estructura del *Quijote* (primera parte)», *Romania ingeniosa,* Festschrift für F. Hilty, Bern, Lang 1987, 305-319.

El bestiario alegórico en el *Dilucidario del verdadero espíritu* de Jerónimo Gracián de la Madre de Dios

María del Pilar Hernández Mercedes
Università la Sapienza di Roma

La utilización de datos zoológicos con finalidad ética viene de muy antiguo. Ya Aristóteles en su *Historia de los Animales* introduce este componente[1]. Desde la perspectiva que contempla la relación animal-pecado, que es la que aquí nos interesa, un primer hito lo constituye Filón de Alejandría, exégeta cristiano del siglo II a quien debemos una primera lectura simbólica de las escrituras, en su obra *De Plantatione,* donde ya se configura la relación entre animales y pecados. siguiendo el camino abierto por éste, Novaciano, en el siglo III, nos ofrece un tratado, titulado *De civis iudacis*[2], en forma de carta pastoral, sobre los animales como espejo de las pasiones humanas. Del mismo modo, en el siglo IX, Rábano Mauro, en su *De Universo*[3], trata de las cualidades de los animales relacionándolas con los vicios y virtudes del hombre. Durante toda la Edad Media, proliferaron los bestiarios, de los que el *Fisiólogo,* texto anónimo griego compuesto en torno al segundo siglo de nuestra era, es considerado arquetipo literario. Estos tratados, que *a priori*[4] podríamos definir morales, se dedicaban, partiendo de noticias de animales reales o fabulosos, no sólo a ilustrar virtudes, sino también vicios de los hombres[5].

[1] ARISTÓTELES, *Histoire des animaux,* Libro IX, VII; ed. y trad. PIERRE LOUIS (París: Les Belles Lettres, 1969), vol. III, 68.

[2] NOVACIANO, «De Civis iudaicis», en *Patrología Latina,* 3, ed. J. P. MIGNE (París, 1862), Col. 9, 53 y ss.

[3] RÁBANO MAURO, *De Universo,* en *Patrología latina,* 111, col. 228 y ss.

[4] Sobre las definiciones de «bestiario», vid. *Bestiario medieval,* IGNACIO MALAXECHEVARRA, ed. (Madrid: Siruela, 1989), 207-210; y SAVERIO PANUNCIO, *Bestiaris* (Barcelona: Barcino, 1963), 9.

[5] Lo hasta aquí expuesto no es más que un rápido y sucinto repaso. Irremediablemente quedan a un lado autores y obras sin duda muy significativos, sirvan de ejemplo San Ambrosio (Hexæmeron), Honorio de Autum (*De imagine mundi*), Hugo de San Víctor (*De bestiis et aliis rebus*), Vicente de Beauvois (*Speculum naturale*), y un largo etcétera.

En esta tradición, que otorga una significación simbólica a los irracionales, hay que insertar a Jerónimo Gracián, figura para muchos desconocida o secundaria, quien continuará la visión tropológica del mundo animal, expresada en el Renacimiento de forma arquetípica, citando a Cristóbal Cuevas[6], por Fray Luis de Granada en su obra *Introducción al símbolo de la fe.*

Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, prolífico escritor nacido en Valladolid en 1545, se delineó como uno de los personajes más polifacéticos y destacados de la Reforma Carmelitana, al lado de Santa Teresa, de quien fue confesor y consejero[7]. Poseedor de una vasta y profunda cultura humanística, no destacó en el seno de su Orden con el fulgor de la Santa o de San Juan de la Cruz, pero sería injusto relegarlo al olvido, en ese momento de auge de la mística española que fue el Siglo XVI. Su obra más conocida e importante, en la que nos vamos a centrar en este trabajo, es el *Dilucidario del verdadero espíritu* (Madrid, 1604), verdadera enciclopedia de la vida interior, en la que su intento principal es declarar «qué sea este espíritu verdadero [...] y guiar a las almas en la oración para que lo alcancen»[8].

Gracián, que no es ajeno a la idea, conocida en literatura didáctico-moral, de que la observación de la naturaleza y, específicamente de los animales, posibilita un acercamiento a la realidad concreta de abstraciones teológicas, hace uso de la especularidad del mundo animal. Especularidad que han estudiado, entre otros, Loretta Fratale, Gregorio Penco y Pierre Boglioni[9]. A lo largo de la obra aparecen numerosas figuras animales en exempla y comparaciones, vistas ya positivamente, como es el caso del gusano y su transformación en mariposa[10] –alegoría que en él pierde la frescura que encontramos en Santa Teresa–[11] ya en sus aspectos negativos. Estos últimos aparecen dispersos a lo largo de la obra. Vamos a ceñirnos aquí al conjunto de animales que, en los capítulos XXIII y XXIV, aparece sistematizado a modo de bestiario, «colegido» básicamente, en palabras del autor, de las Sagradas Escrituras, y en el que aparecen también noticias recabadas de Plutarco, Plinio, Epicteto, etc., que prueban su hondo conocimiento de la cultura clásica. En estos capítulos, Gracián hace un estudio y clasificación de los pecados, considerados como estorbos o trabas, que impiden al hombre espiritual[12]: caminar hacia la unión con

[6] CRISTÓBAL CUEVAS, «El bestiario simbólico en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz», *Simposio sobre San Juan de la Cruz* (Avila, 1986), 182.

[7] Estudios introductorios sobre Jerónimo Gracián, cf.: EULOGIO PACHO, «Vida y obra de Jerónimo Gracián de la Madre de Dios», *El Monte Carmelo,* 91 (1983); ALISON PEERS, «The Teresian period: Jerónimo Gracián», *Studies of Spanish Mystics* (Londres: S.P.C.K., 1960), 117-148 y 333-338.

[8] JERÓNIMO GRACIÁN, *Dilucidario del verdadero espíritu,* ed., Silverio de Santa Teresa, *Obras del Padre Jerónimo Gracián,* Biblioteca Mística Carmelitana, 15 (1932), 25.

[9] Véase RAIMONDO LULLO, *Il libro delle bestie,* ed. Loreta Frattale (Palermo, Novecento, 1987), 7-39; GREGORIO PENCO, «L'amicizia con gli animali», *Vita Monastica,* 17 (1963), 3-10 e «Il simbolismo animalesco nella letteratura monastica», *Studia Monastica,* 6 (1964), 7-38; PIERRE BOGLIONI, «Il santo e gli animali nell' Alto Medioevo», *Settimane di studio sull' Alto Medioevo,* XXXI, Spoleto (1985), 935 y ss.

[10] J. GRACIÁN, *op. cit.,* 84 y ss.

[11] *Las moradas,* V,2,2, O. C. (Madrid: BAC, 1986). Sobre el bestiario de la Santa, véase GAETANO CHIAPPINI, *Figure e simboli nel linguaggio di Teresa di Avila. Las Moradas del Castillo interior* (Génova: Quadrivium, 1987).

[12] Para las diferencias entre «hombre carnal» y «hombre espiritual», vid., M. M. DAVY, *Il simbolismo medievale* (Roma: Mediterranee, 1988), 71-76.

Dios, entrar en las moradas, subir a la cima de la perfección, llegar a los fines y alcanzar el verdadero espíritu.

Las conexiones tipológicas que realiza entre animal y pecado, a modo de alegoría moralizante, no pretenden como objetivo primordial procurar una mejor comprensión teológica de la naturaleza del pecado, sino conferir más fuerza a su discurso y procurar un modelo para inducir al lector a la reflexión, al examen de conciencia. Desea ofrecer una guía a los maestros de espíritu y a aquellos que quieran «quitar sus faltas»[13]. Será justamente la Biblia su punto de partida[14]: «no hallo semejanza más al vivo para declarar estos estorbos que las sabandijas, a quien la Sagrada Escritura llama *reptilia*»[15]. En la Biblia se establece una clasificación entre animales puros e impuros[16], grupo, éste último, en el que se integran todos los reptiles sin distinciones. Esta concepción dualística del mundo animal será la que asuma nuestro autor. Su originalidad no radica en el empleo del término *sabandija* al que recurre, en sentido negativo, Santa Teresa en *Las Moradas*[17], sino en la neta división que establece entre «sabandijas asquerosas» y «sabandijas ponzoñosas»[18]. Las primeras, que hacen algún daño, las identifica con los pecados veniales; las segundas, en cambio, que matan con su veneno, corresponden a los pecados mortales, es decir, aquellos que, desde un punto de vista espiritual, quitan la gracia, pero entendidos como pecados «ocultos y escondidos que se suelen hallar en gente que parece espiritual [...] y que falsamente son tenidos por espirituales»[19]. En las almas de estos falsos espirituales Gracián halla diez pecados ocultos que compara a diez «sabandijas ponzoñosas».

Este bestiario de factura personal presenta una perfecta estructuración en párrafos, en los que, frente a lo que es más habitual en las recopilaciones animalísticas, aparece el pecado como título para después referirse al animal.

La lista de animales principales (empleamos este término, pues en ocasiones introduce otros secundarios en el discurso) es la siguiente: *culebra, cerastes, basilisco, áspide, víbora, escorpión, salamanquesa, leviatán serpiente, dragón bermejo y langostas del pozo del abismo.* Examinando detenidamente el grupo, es fácil descubrir que el animal predominante es la serpiente. Ocho de los diez animales, si nos atenemos a la clasificación hecha por Rábano Mauro[20], comparten de manera total o parcial esa naturaleza; por lo que deduce que Gracián se inserta en el concepto cristiano, que, partiendo del Génesis (*Gn.*, 3, 1 y ss.), considera a la serpiente como origen de todo mal, emblema de las potencias de las tinieblas y, lo que viene más al caso, como figura que Cirlot define «asimila-

13 GRACIÁN, *Ibídem,* 94.

14 *Ez.* 8, 110 y *Hch* 11,6.

15 *Ibídem,* 94.

16 *Lv,* 11,4 y ss, y *Dt,* 14, 3 y ss.

17 «Que ansí son, que hay almas tan enfermas y mostradas a estarse en cosas esteriores, que no hay remedio ni parece que puedan entrar dentro de sí; porque ya la costumbre la tiene tal de haver siempre tratado con las savandijas y bestias, que están en el cerco del castillo, que ya casi está hecha como ellas...», *Moradas,* I, 1, 6; véase también I, 1, 8 y I, 2, 8.

18 GRACIÁN, *Ibíd.*, 94.

19 GRACIÁN, *Ibíd.*

20 *De Universo,* VIII, 3, P. L. 111. col. 228 y ss. Bajo la voz *De serpentibus* cita dieciséis animales: anguis, aspis, basiliscus, cerastes, coluber, dipsa, draco, hæmorrhois, leviathan, præster, regulus, salamandra, scorpio, seps, sibilus, vipera.

ble a las tentaciones de quienes han vencido la constricción de la materia y han penetrado ya en los dominios de la sequedad espiritual»[21]. En palabras de San isidoro de Sevilla, de las serpientes «existen tantos venenos cuantas clases de serpiente hay, tantas dañinas cuantas son las especies que existen, y tantos colores cuantos son sus colores»[22].

Realizando una selección, restringiremos nuestro análisis a aquellos animales que se pueden clasificar en la triada serpiente-basilisco-dragón, cuyos significados, relacionados generalmente con el poder del mal, se pueden intercambiar; al decir del estudioso italiano Pasquale Testini, «le tre bestie accommunate nel significato di malvagio potere delle tenebre fino al punto de essere intercambiabili»[23].

Gracián asimila el pecado de ilusión a la culebra tomando como base el Génesis (*Gn*, 49, 17): «será Dan culebra en el camino y cerastes en la senda, que morderá las uñas del caballo, para que el caballero caiga de cerebro». La fuerza del párrafo incide en una comparación: la ilusión que es como la culebra, hace caer al alma del hombre espiritual, el caballero, en el engaño, lo cual revierte en la Iglesia. Aprovechando la referencia bíblica anterior, en la que aparece también la cerastes, establece la conexión atípica cerastes-soberbia[24]: los soberbios caen del modo del proceder bueno como el caballero cae si la serpiente muerde su caballo[25]. En esta ocasión Gracián nos ofrece rasgos característicos del animal: serpiente ponzoñosa con una corona en la cabeza a modo de cresta de gallo. Este último dato, no parece exacto, pues a la cerastes se le atribuyen, entre otros, por San Isidoro, unos cuernecillos con los que atrae a sus víctimas[26], y no cresta de gallo, rasgo tipificador, sin embargo, del basilisco. Lo que al autor le interesa es poner de relieve el paralelismo entre la acumulación de ponzoña del animal y la gravedad de este pecado, «muy oculto y escondido» que acomete con más intensidad precisamente a los hombres espirituales.

La murmuración, la detracción y el falso testimonio son,en cambio, comparados al áspid, serpiente que causa la muerte con su mordedura. No se alude ni al brillante carbunclo de su cabeza, ni al hecho de que se cubra y proteja el oído con su propia cola para evitar ser seducido por el encantador, características fabulosas, recurrentes en la tradición, que encontramos, además de en otros, en el *Fisiólogo griego*[27] y en Brunetto Latini, quien escribe «y sabed que el áspid tiene una piedra muy reluciente y preciosa a la que llaman carbunclo; y cuando el encantador [...] pronuncia sus palabras mágicas, apenas se da cuenta la bestia terrible, planta una de sus orejas en la tierra y tapa la otra con la cola»[28]. Bajo el nombre de áspid, los bestiarios medievales, como señala Charbonneau-Las-

21 J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1982), 407.

22 ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, eds. M. A. MARCOS CASQUERO y JOSÉ OROZ RETA (Madrid: BAC, 1982 y 1983), 81.

23 P. TESTINI, «Il simbolismo degli animali», *Settimane di Studio sull' Alto Medioevo*, XXXI, Spoleto (1985), 1151.

24 Cf. SANTIAGO SEBASTIÁN, *Iconografía medieval* (San Sebastián: Etor-Arte, 1988), 82.

25 GRACIÁN, *Ibíd.*, 95.

26 ISIDORO DE SEVILLA, *ed. cit.*, 83.

27 «Cuando el encantador se aproxima, el áspid yace muy cerca mirándole, y se tapa los oídos para no oír la voz del encantador, pues si oye su voz, muere en seguida», *Fisiólogo griego*, apud. I. MALAXECHEVERRA, ed. *Bestiario medieval, op. cit.*, 183.

28 Tresor, apud I. MALAXECHEVERRA, *ed. cit.*, 187.

say, «dessignent d'ordinaire le serpent dans son rôle néfaste d'entraîneur au mal»[29], pero si Cristo lo venció y lo puso a sus pies («super aspidem et basiliscum ambulabis», *Sal,* 90, 13), también el hombre espiritual, ayudado por la gracia, debe tratar de vencer y dominar, por lo tanto, este pecado. Generalmente, no obstante, el áspid representa a los avariciosos y codiciosos (como en el *Bestiario Toscano* o en el de Philippe de Thaün) o a los que no escuchan la voz del señor (*Fisiólogo latino*), pero no a los murmuradores[30]. En este caso, el autor no se apoya en ninguna cita bíblica, pero es muy probable que en el trasfondo se halle el Salmo 58 (*Sal.* 58, 5-6): «Torcidos están desde el seno los impíos, extraviados desde el vientre los que dicen mentiras; tienen veneno como veneno de serpiente, como el de un áspid sordo que se tapa el oído». La comparación, en realidad, la establece entre los huevos de áspid «muy pintados y hermosos por de fuera y dentro tienen la ponzoña»[31] y los tenidos por santos que, tras esa aparente capa de celo y santidad, son maliciosos y engañan con sus lisonjas al pueblo.

Para ilustrar los pecados de ira, rencores y bandos[32], acude a otra serpiente, la víbora, que según San Isidoro, «debe este nombre a que pare por la fuerza (*vi parere*)»[33], asociada frecuentemente con la lujuria, rasgo definidor, como subrayó Eliano[34]. La cita bíblica con la que inicia su discurso pertenece a San Juan (*Jn* III,7): «hijos de víboras, ¿quién os enseñará a huir de la ira del riguroso y eterno juez?». Gracián, basándose en noticias de la *Historia Natural* de Plinio «El Viejo»[35], establece la siguiente comparación: «como la víbora, a la que cuando pare, le rompen los viboreznos las entrañas, los hombres espirituales que caen en este pecado rompen las entrañas de la congregación a que pertenecen»[36].

El juicio temerario es comparado con el basilisco, animal fabuloso, híbrido de serpiente y gallo, con una cresta, éste sí, en la cabeza[37], al que Plinio define como gallo dragonado[38]. Este animal, que fue ya en los cultos precristianos el emblema del mal y de la muerte, en la época cristiana vino a representar a Satán, al Anticristo, siendo considerado la antítesis del gallo emblemático que sería la imagen del Salvador[39]. En las descripciones del Medioevo se le representa con una corona en la cabeza, alusiva a la cresta de gallo, que simbolizaría su soberanía por encima de las restantes clases de serpientes. A este propósito, San Agustín escribe: «rex est serpentium basiliscus, sicut diabolus rex est dae-

29 CHARBONNEAU-LASSAY, *Le Bestiaire du Christ* (Milán: Arché, 1975), 777.

30 Cf. *Bestiario toscano,* ed. SANTIAGO SEBASTIÁN (Madrid: Tuero, 1986), 25; PHILIPPE THAÜN, *Le bestiaire,* ed. E. Walberg (París-Lund: H. Möller, 1900), vv. 1615-1680; *The Bestiary. A Book of Beasts,* ed. T. H. White (Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1960), 173-174.

31 GRACIÁN, *Ibídem,* 98.

32 «Significa también parcilidad, partido, y lo mismo que banda en este sentido», *Diccionario de Autoridades,* ed. facsímil (Madrid: Gredos, 1984).

33 SAN ISIDORO, *ed. cit.,* 83.

34 «Dicen también que la víbora, aguijoneada por la lujuria, se llega hasta el mar para realizar la cópula, y al igual que un juerguista golpea con su flauta la puerta, así la víbora llama con silbidos a la amada y ésta sale», Eliano, *Historia de los animales* (I, 50), ed. JOSÉ MARÍA DÍAZ-REGAÑÓN LÓPEZ (Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica, 1984), 101.

35 PLINIO, *Historia Natural,* X, 62.

36 GRACIÁN, *Ibíd.,* p. 99.

37 Vid. O. BEIGBEDER, *Léxico de los símbolos* (Madrid: Encuentro, 1984), 364 y 365.

38 PLINIO, *Historia Natural,* XXIX, 19.

39 Según refiere CHARBONNEAU-LASSAY, *op. cit.,* 641-646.

moniorum»[40]. Gracián sigue en esta ocasión a Isaías (*Is.*, 49, 5): «rompieron huevos de áspides y tejieron telas de arañas, y el que comiere de sus huevos morirá, y de lo que fuere empollado, saldrá un basilisco». La base de comparación es la mirada mortífera de este animal, atributo del que nos hablan, tanto los autores clásicos, por ejemplo Plinio[41], como los bestiarios medievales. Tomemos por caso, el *De Bestiis et aliis rebus,* donde se dice: «Nam et hominem si aspiciat, interimit»[42]. Nuestro autor, por su parte, escribe: «el juicio temerario es comparado al basilisco que mata con la sola vista, porque sólo juzgar al prójimo por malo temerariamente dentro del corazón, sin manifestarlo a nadie, es pecado»[43].

Los malos pensamientos los identifica con el leviatán, monstruo marino que, en la Biblia designa distintas bestias (cocodrilo, ballena, etc.) y que Gracián caracteriza como serpiente ponzoñosa. Fijándose en Isaías y en Job[44], la define como serpiente antigua y enroscada que se esconde bajo el agua y provoca tempestades. Desde las cosmogonías babilónicas este monstruo encarna el caos primitivo y en la tradición cristiana representa el mal, el demonio, el enemigo de las almas[45]. Gracián, en este caso, no establece ningún grado de comparación, sino que explícitamente lo identifica con el pecado «de malos pensamientos consentidos cuando llega a mortal»[46].

Sobre el leviatán se superpone la figura del dragón que, como encarnación de la resistencia contra Dios de las potencias del mal, reviste algunas de las características del primero[47]. Ambos pueden ser considerados como manifestaciones de la serpiente cósmica que, desde las antiguas civilizaciones orientales, simboliza el caos primigenio[48]. El autor habla del pecado de relajación parangonándolo al dragón bermejo del Apocalipsis (*Ap.*, 17, 3). Si el dragón es «espantoso», mucho más «espantoso, dañino y peligroso»[49] es este pecado. Los términos de la comparación alegórica se establecen de la siguiente manera: el dragón, que representa la relajación, con su cola derriba la tercera parte de las estrellas del cielo, los santos varones en gracia, y sobre él va sentada Babilonia, que equivale a la vanidad.

Antes de llegar a unas conclusiones, no debemos olvidar que en la tradición cristiana, frente a la valoración negativa de la serpiente, existe también la versión positiva. De ello nos deja constancia nuestro autor[50], cuando, al tratar de la doblez moral que asimila al escorpión, cita la prudencia de la serpiente, tomando como fuente a San Mateo (*Mt.*, 10, 16): «sed prudentes como serpientes». El símbolo cristiano que religa la serpiente a la

40 SAN AGUSTÍN, *Enarratio in psalmos,* 90, serm., 2, 9, en *Patrología Latina, cit., 37,* col. 1168.

41 PLINIO, *Ibídem.*

42 HUGO DE SAN VÍCTOR, *De Bestiis et aliis rebus, Patrología Latina,* 177, col. 100. Al que se puede añadir entre otros Brunetto Latini: «Le basilic lance par ses yeux, des affluves de son vénin interieur si puissamment terribles qu'il tue de son seul regard les hommes», *Tresor,* apud Charbonneau-Lassay, *op. cit.,* 643.

43 GRACIÁN, *Ibíd.*, 99.

44 *Is.*, 27 1 y *Jb.*, 42, 23-24.

45 Cf. CHARBONNEAU-LASSAY, *Ibíd.*, 397.

46 GRACIÁN, *Ibíd.*, 102.

47 Vid. B. MAGGIORI, *Dizionario bíblico* (Asis: Cittadella, 1975), 900 y 901.

48 *Ibídem.*

49 GRACIÁN, *Ibíd.*, 105.

50 GRACIÁN, *Ibíd.*, 100.

prudencia se une, siguiendo a Charbonneau-Lassay[51], a los simbolismos más antiguos que hacían de la serpiente el ideograma de la sabiduría, llegando, según Guénon[52], a simbolizar a Cristo.

Sintetizando lo expuesto hasta ahora, podemos concluir que nos encontramos ante un bestiario fruto del estudio y el conocimiento de la literatura tanto clásica como medieval sobre la materia, como corresponde a un hombre profundamente imbuido en la corriente renacentista. Bestiario cimentado, no en datos proporcionados por la observación directa del reino animal, sino en elementos de carácter libresco. Fiel al rigor enciclopédico que caracteriza al autor, busca en las figuras de estos animales seleccionados un mero soporte que le dé pie para explicar la naturaleza y características de los diversos pecados que menciona, establecer una clasificación de los mismos y señalar los daños que causan en el alma de las personas espirituales.

51 *Ibíd.*, 772.

52 R. Guènon «Seth», *Le voile d'Isis,* tomo XXXVI, n. 114, 589.

El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega

Carmen Hernández Valcárcel
Universidad de Murcia

El teatro de los siglos de Oro se nos presenta como un cosmos, una summa temática caracterizada por la pluralidad[1], y este rasgo esencial se extiende, como es natural, a uno de sus máximos representantes: Lope de Vega. También el conjunto de la obra dramática del Fénix se caracteriza por la pluralidad temática, ocasionada en buena parte por su extraordinaria fecundidad. No obstante, esta misma fecundidad creo que impone que ese universo dramático se organice de forma polifónica.

Los temas de las comedias de Lope se estructuran como una constelación en torno a unos modelos temáticos que sirven de base argumental a varias comedias diferentes, que constituyen una especie de constelación con relaciones de interdependencia temática pero con una fuerte personalidad individual. Cada uno de esos modelos es abordado por varias comedias, a veces hasta seis y ocho, pero siempre desde perspectivas diferentes así, el conjunto de comedias resultante presenta un evidente pluriperspectivismo que recuerda estructuras musicales tan barrocas como el tema con variaciones o la polifonía.

Ejemplos de modelos temáticos presentes en varias comedias son el de la princesa aldeana, desarrollado en seis comedias históricas[2], el del bastardo-villano, el más conocido del Comendador, que presenta una intertextualidad limitada, dentro de las comedias de Lope, y también una intertextualidad más general al extenderse a la obra de otros dramaturgos de la época, etc.

Voy a limitar este trabajo a un solo caso de intertextualidad, referido al ámbito de la pura ficción y centrado en el campo de lo que podríamos llamar con un anacronismo «alta comedia» o «comedia palatina». Se trata del modelo temático constituido por la dama enamorada de su secretario, que parece tomado por Lope de la novelística italiana[3].

[1] F. Ruiz Ramón, *Celebración y catarsis* (Universidad de Murcia, 1988).

[2] *Las almenas de Toro, El labrador venturoso, El primer rey de Castilla, El príncipe despeñado, Los Tellos de Meneses, El vaquero de Moraña.*

[3] Ver W. Sage, «The Context of Comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and related plays», en E. M. Wilson: *Studies in Spanish Literature of the golden Age* (London: Tamesis Books, 1973), 247-266.

Las comedias que se ajustan a este modelo son: *Las burlas de amor* (1587-95)[4], *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (1604-6), *El secretario de sí mismo* (1604-6), *El perro del hortelano* (h. 1613) y *Las burlas veras* (1623-26). Estas cinco comedias son auténticas de Lope, pero en torno al mismo tema aún pueden agruparse tres más de atribución dudosa o probable: *El silencio agradecido* (1598-1606), *Arminda celosa* (1608-1615) y *La hermosa fea* (1630-32). De la simple relación de títulos y fechas se desprende que Lope cultiva el mismo modelo temático desde sus primeros años de dramaturgo hasta el final de su carrera, si admitimos la atribución de la última comedia citada; a lo largo de más de treinta años vuelve una y otra vez a tomar el mismo tema con extraordinaria constancia y variedad[5].

Veamos en primer lugar las secuencias y motivos que sistemáticamente Lope repite en este modelo. Su reiteración establece claramente las líneas de intertextualidad que se establecen en estas comedias, pero téngase en cuenta que Lope las combina genialmente con otras completamente diferentes en cada comedia que le confieren una fuerte originalidad aún dentro de ese conjunto polifónico.

A) El amor «alunado».

Con esta frase se define el amor de la protagonista de *El silencio agradecido*:

Rosimunda. ¿Qué tiene este hombre, Teodora,
que le aborrezco en ausencia
y en viéndole me enamora?...
Teodora. Alunado amor te ha dado,
pues mengua y crece tan presto (II, 525)

1) La dama, que pertenede a una clase social muy superior a la del galán, fomenta el amor de éste y lo rechaza a continuación, bien en escenas sucesivas, bien en la misma escena. En *Las burlas de amor* esta situación es anecdótica, pero en comedias posteriores[6] se desplaza a la acción principal. Teodoro comenta en *El perro del hortelano*:

Teodoro. ¡Que aquesta mujer me quiera
con pausas, como sangría
y que tenga intercadencias
el pulso de amor tan grandes!
Marcela. ... que él está como aracaduz,
que cuando baja le llena
del agua de su favor,
y cuando sube, le mengua (II, 161-2)

[4] La cronología sigue los conocidos estudios de Morley-Bruerton.

[5] Sage, en su estudio, analiza estas y otras comedias que coinciden en el matrimonio ascendente o descendente en la escala social; la selección temática que él propone es tan amplia que agrupa comedias con funciones y secuencias muy dispares.

[6] A partir de *El silencio agradecido* (1598-1601) si efectivamente es de Lope, o, en todo caso, desde *El perro del hortelano* (h. 1613). Se desarrolla también en *Las burlas veras* y *La hermosa fea.*

2) Consecuencia inmediata de la actitud de la dama es la extrema confusión del galán, que oscila desde la esperanza a la extrema decepción[7].

3) Como reflejo de la actitud contradictoria de la dama, el protagonista, que antes de comenzar la comedia galanteaba a la segunda dama, la corteja o no según esté en desgracia o sea favorecido por la primera. Se producen así una serie de reacciones en cadena: si la primera dama favorece al primer galán, éste rechaza a la segunda dama y, en algún caso, ésta a su vez acepta a un segundo galán (*Perro, Silencio*). Si, por el contrario, la señora rechaza a su secretario, éste volverá a cortejar a su antiguo amor; ello provoca los celos de la protagonista, que dará esperanzas al galán y todo vuelve a empezar.

4) Una cuarta fase en este tema está constituída por la declaración de amor de la dama al galán, que se produce en todas las comedias, debido a que el protagonista, que es un asalariado, no osaría confesarle su amor. La natural vergüenza de la dama y su transgresión de las normas sociales y del honor, requiere una declaración discreta que suele valerse de un papel[8]. Un motivo secundario y poco frecuente es el intento de la criada de disuadir a su señora de su amor (*Mayordomo, Silencio*), intento que en este último caso incide directamente en el enredo de la comedia.

5) Por último, este enredo sentimental lleva consigo, inevitablemente, los celos, generalmente de las damas[9], pero también en ocasiones de los galanes; no es es caso del protagonista, que parece no tener derecho a sentir celos de su señora, pero sí de los segundos galanes (*Mayordomo, Perro*). Ello permite que el protagonista tenga a veces la función secundaria de mediador o tercero de uno de los galanes que pretenden obtener la mano de la protagonista y que sí se pueden permitir socialmente pensar en boda.

B) El engaño (disfraz)

Es un segundo tema generalizado también en la mayor parte de las comedias que estoy analizando. Se pretende con él alterar la personalidad del primer galán, pero las formas en que aparece dicha alteración son extraordinariamente diversas y buena muestra del ingenio de Lope en alterar situaciones preestablecidas. Generalmente el primer galán muestra la personalidad alterada al comienzo de la comedia, remontándose a su infancia a veces (*Burlas de amor, Secretario*) y otras a un pasado inmediato que se desea encubrir (*Burlas veras*). Se trata entonces de mostrar una personalidad humilde que encubre un nacimiento ilustre; ello da lugar a que los otros personajes de la comedia queden sorprendidos y confusos ante el ingenio, la inteligencia y el talle del protagonista, que no se ajusta a su aparente origen humilde (*Secretario*). La otra posibilidad consiste en que la trans-

[7] *Burlas de amor, El perro, Las burlas veras, El silencio agradecido, La hermosa fea.*

[8] En *El mayordomo,* Camila declara el nombre de su amado a éste por escrito, en *El secretario,* dictándole una carta que aparentemente va dirigida a su prometido (cuyo nombre fingido coincide con el del secretario) y que acaba siendo destinada a éste. En *El perro* se intercambian sonetos y en *Las burlas veras,* papeles supuestamente fingidos. En ciertos casos estos papeles suscitan los celos de algún personaje (*El mayordomo, El silencio* o *Las burlas veras*).

[9] «Que en cualquier parte del mundo / que hay amor, ha de haber celos. / Como el reloj del lugar / sin las ruedas no lo fuera / o sin cobre la espetera / o sin platos el vasar ...» (*El perro,* B.A.E., n. CCIL, 310). Aparece en *Burlas de amor, Perro, Burlas veras, Silencio, Arminda, Hermosa.*

formación se realice en el tiempo de la representación; en *La hermosa fea* se nos presenta dentro del primer acto, motivada por la altivez de Estela y sigue en la misma línea de descenso en la escala social; en *El perro,* por el contrario, se realiza al final de la comedia y presenta una trayectoria inversa, es decir, ascendente. Obsérvese que en todas las comedias citadas el desenlace sirve para restituir la verdadera naturaleza del protagonista, que es en todos los casos de alta alcurnia, y posibilita el desenlace epitalámico entre personas con el mismo rango social. Por el contrario, en *El perro,* aunque la transformación va encaminada al mismo fin (igualar socialmente a los protagonistas), es de signo contrario y el galán queda definitivamente en una posición falsa, de la que se hace cómplice el espectador, que conoce el secreto.

2) El disfraz lleva aparejada inevitablemente la «anagnórisis» o reconocimiento del personaje disfrazado. Ello emparenta estas comedias con el género bizantino, donde las anagnórisis finales y parciales son inevitables. En buena parte de los textos el desenlace coincide con dicha anagnórisis que restituye el auténtico ser al protagonista, salvo en el caso citado de *El perro.*

3) Otro aspecto habitual del tema es la denuncia de la falsa personalidad del protagonista, realizada por el segundo galán, celoso[10].

4) Esta situación de engaño requiere siempre en la moral social de la época un castigo que puede ser definitivo porque la transgresión social ha sido grave e irreparable (el matrimonio secreto en *El mayordomo* lleva aparejada la muerte); pero el castigo puede ser temporal (*Secretario, Silencio, Hermosa*) o simplemente posible (*Perro, Burlas*). El castigo temporal consiste en la cárcel y en dos de las comedias que optan por esta solución se reproduce un motivo común: la protagonista visita la cárcel y juzga una serie de presos entre los que se encuentra en último lugar el galán al que ama.

C) DESENLACES

En los desenlaces Lope explora varias posibilidades. El final es trágico en una sola comedia, *El mayordomo,* donde se ha realizado un matrimonio secreto desigual. Nótese como en las comedias estudiadas, aunque se presenta una desigualdad social entre los protagonistas que imposibilita el matrimonio, resulta ser falsa, e inexistente el impedimento social de la boda. Sólo en dos comedias, *El mayordomo* y *El perro* el protagonista pertenece efectivamente a una clase inferior; en el primer caso, más próximo a los *novellieri* italianos y su gusto por los finales trágicos, el matrimonio consumado implica la muerte; en el segundo, más tardío, Lope opta por el final feliz típico de la comedia española, sustentado sobre un engaño como vimos[11].

[10] *Burlas de amor, Mayordomo, Silencio.* Otras comedias del ciclo presentan denuncias pero no relacionadas con el disfraz o el engaño (*Secretario, Arminda*). Por otra parte, en *El silencio* la denuncia procede insólitamente de la primera dama, y tanto en esta última comedia como en *El mayordomo* no se sustenta en el disfraz sino en un engaño de otra naturaleza (prueba para el galán y matrimonio secreto respectivamente).

[11] «Señoras busquen señores / que amor se engendra de iguales» dice Teodoro en *El perro* (Madrid: Clásicos Castalia, 1970, 2ª jornada, esc. 14); pero en *Las burlas veras* se expresa la esencia de estas comedias: «amor es como la muerte;/ altos y bajos derriba» (II, 687-8).

En fin, para concluír este aspecto de las comedias de Lope hay que señalar que los temas y motivos comunes nunca exceden a aquellos que son variables de comedia a comedia, con lo cual quedan garantizados la originalidad de cada una y el genio creador del Fénix, pero en ninguna faltan varios de esos temas comunes, oscilando aproximadamente entre cuatro en *Arminda celosa* (la más anómala de las comedias analizadas aquí) y diecisiete en *El perro* y *Las burlas veras,* comedias gemelas como ya señalé antes[12].

Un aspecto que resulta también interesante en este juego intertextual es el tratamiento de los personajes. Lope no altera sus funciones sino sus calificaciones y aún éstas en un grado mínimo. Según eso, la conocida frase de Vladimir Propp «importa saber *qué* hacen los personajes, no *quien* o *como*»[13], tiene una validez sólo relativa para la comedia de los Siglos de Oro españoles; aquí también importa el *quien,* porque según se presente este *quien* así será el *que* de los personajes. En la constelación temática de la comedia lopesca, la particularidad radica en el hecho de que la protagonista pertenece a la alta nobleza y el galán a un estrato inferior. Ello condicionará decisivamente sus funciones y hará que, por ser estas calificaciones similares, sus funciones también lo sean.

Efectivamente, Lope no altera los personajes-tipo señalados en la comedia española como esenciales y establecidos básicamente por el propio Fénix: la correspondencia Dam/Galán/Criado/Criada se mantiene, así como los rasgos comunes que la crítica ha estudiado en ellos[14]. Funciona a la perfección el «mecanismo de relojería» al que aludía Nöel Salomon, que conlleva una sicología predeterminada. No se altera tampoco el eje composicional de los personajes en cuanto a sus funciones, aunque sí varía Lope el número de personajes concretos que lo integran;en el caso de que su frecuencia se multiplique, como veremos, se reiteran las mismas funciones surgiendo personajes desdoblados y personajes gemelos. Los cambios, por tanto, nacen al hilo de las calificaciones secundarias de los personajes-tipo, que desencadenan diferente nudo y distinto desenlace.

En las comedias auténticas el eje composicional va aumentando progresivamente el número de personajes auténticos:

1) 2 damas / 2 galanes (*Mayordomo*)
2) 2 damas / 3 galanes (*Secretario*)
3) 3 damas / 3 galanes (*Burlas veras, Perro*).

[12] La trayectoria de los desenlaces es, pues, la siguiente:

– *Burlas de amor:* La boda señora/secretario es subsidiaria y al estar colocada en plano secundario su solución revolucionaria queda oscurecida.

– *Mayordomo:* EL matrimonio señora/secretario pasa a primer lugar y su imposibilidad social desencadena la tragedia.

– *Resto:* Boda posible socialmente por razones diversas:
  a) Personalidad encubierta voluntariamente: *La hermosa fea.*
  b) Ascenso social:
     falso: *Perro*
     real: *Secretario, Silencio, Burlas veras.*

Una anomalía curiosa la constituye *Las burlas de amor,* donde pese a la existencia de matrimonio final, la primera dama y el primer galán no se casan entre sí, sino con los segundos personajes. Tampoco existe matrimonio principal en *Arminda* ya que la protagonista está inicialmente casada.

[13] VLADIMIR PROPP, *Morfología del cuento* (Madrid: Ed. fundamentos, 1977).

[14] J. DE JOSÉ PRADES, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva* (Madrid: C.S.I.C., 1963).

Puede percibirse claramente la tendencia al equilibrio numérico que impera en esta evolución. Una excepción se encuentra en *Las burlas de amor,* que en la temprana fecha de 1587-95 presenta dos damas y tres galanes; pero si atendemos a las funciones de los galanes veremos que la comedia no es tan anómala. Efectivamente, la función amorosa de los galanes está polarizada en torno a la primera dama, respetando el esquema inicial (2 galanes 1ª dama), pero el tercer personaje varón no ama a la protagonista sino a la segunda, y se inserta en una segunda acción paralela que sólo se une a la principal al final.

La polarización de los galanes en el amor queda, pues, de la siguiente manera:

1) 1º galán ←— — —→ 1ª dama
2º galán ——→ 2ª dama (*Burlas de amor, Mayordomo*)

2) 1º galán ←— — —→ 1ª dama
2º galán ←— — — 2ª dama (*Secretario*)

3) 1º galán ←— — — 1ª dama
2º galán ——→ 2ª dama (*Perro, Burlas veras*)
3º galán ——→

Como se infiere del esquema, el conflicto de los celos se vincula a las flechas transversas. En todos los casos, salvo *El secretario* y *El mayordomo* existe un conflicto amoroso entre el primer galán y la segunda dama que dificulta temporal (*Perro, Burlas veras*) o definitivamente (*Burlas de amor*) el amor entre la pareja protagonista.

En cuanto a la tipología de las damas, todas las primeras damas presentan (véase esquema adjunto) un estado social común o muy próximo y un estado civil diferente, pero con el denominador común de ser «casaderas». Sage señala como rasgo generalizado de estas mujeres su carácter fuerte[15], pero no alude a que estos rasgos de carácter son imposiciones sociales por el puesto que ocupa cada una; cuando las circunstancias externas cambian, los varones reclaman su autoridad, aunque derive de un engaño como ocurre en *El perro*:

Diana. ¡Qué! Pues ¿cómo a su señora
así responde un criado?
Teodoro. Está ya el juego trocado,
y soy yo el señor agora (III, 218, v. 3187-90)

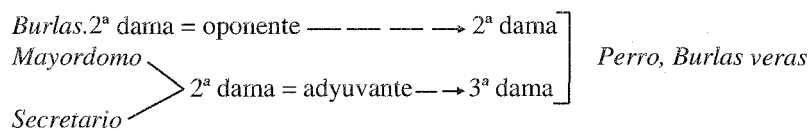
Pero que las damas son algo varoniles queda certificado en *El silencio,* donde los criados de palacio comentan el carácter de Rosimunda:

En mi vida mujer vi
tan hombre llegada averas...
Ella es varonil y fuerte,
de bravo aspecto y decoro (I, 517)

15 «Unmanly men and tough women», *op. cit.,* 248.

En lo referente a sus funciones, ya en *Las burlas de amor* se introducía la función de «amor alunado» en la primera escena de la comedia, entre la reina y su secretario; pero éste no es el primer galán; cuando Ricardo aparece, Camila olvidará sus escarceos amorosos y demostrará un firme amor al nuevo galán, sólo truncado por el descubrimiento (que resulta falso al final) de la suplantación de personalidad de éste. Así, el «amor con pausas, como sangría»[16] ocupa un lugar auxiliar y enmarca la acción principal del amor de Camila a Ricardo. En las comedias siguientes, *El mayordomo, El secretario,* este amor con pausas no aparece, pero vuelve a surgir, como esencia del enredo, en las comedias gemelas *El perro* y *Las burlas veras.*

En cuanto a los personajes femeninos secundarios sólo aparece uno en las tres primeras comedias. En *Las burlas de amor* se trata de una pastora aparentemente ajena a la protagonista y vinculada sentimentalmente desde el comienzo al primer galán, suscitando así los celos de Camila. En *El mayordomo* y *El secretario,* la segunda dama ya es criada de la primera y desempeña los papeles de camarera y confidente; no existe, pues, conflicto de celos. A partir de *El perro* encontramos dos damas secundarias, cuyas funciones proceden de los dos tipos que apuntaban en las comedias previas. El personaje de Jacinta en *Las burlas de amor* traspasa su función de dama del primer galán y en consecuencia de motor de los celos de la protagonista, a la segunda dama, que es tanto en *El perro* como en *Las burlas veras* oponente de la primera. Por el contrario la función de camarera y confidente que desempeñan las segundas damas anteriores pasan a la tercera. Estas dos damas, pues, son criadas de la primera pero tienen funciones diferentes:



En lo referente a los galanes presentan en sus calificaciones un estado civil común, solteros, y un estado social que en apariencia también lo es, secretario, pero que en la realidad es diferente, pues es unos esta situación humilde es fingida (*Secretario, Burlas veras*) y en otros es real (*Mayordomo, Perro*). El conflicto que se plantea en estas comedias es, pues, de índole social: una gran dama se enamora de un asalariado suyo, amor que se considera anómalo y delictivo; en una conversación entre Diana y su confidente Anarda, ésta, aún buscando justificación a la pasión de su ama, pone de manifiesto lo antinatural que le parece, y Diana decide no amar:

Anarda. Si Pasife quiso un toro,
Semíramis un caballo,
y otras los monstruos que callo
por no infamar su decoro,
¿qué ofensa te puede hacer
querer hombre, sea quien fuere?
Diana. Quien quiere, puede, si quiere,
como quiso, aborrecer (*El perro,* II, 143)

16 *Perro,* II, 161.

Se trata de transgredir la norma social de impermeabilidad de clases. En general, al final el disfraz se pone de manifiesto y no se quebranta la norma salvo en *El mayordomo* y *El perro*. Lope, siempre experimentando y aportando soluciones diferentes a casos similares resuelve el desenlace de ambas comedias en clave trágica o con final feliz respectivamente, según se efectúe un engaño que oculte la permeabilidad de clases o no.

La cuestión del disfraz resulta variada y muy interesante. Los primeros galanes son en todos los casos aparentemente humildes y el disfraz se descubre al final de la comedia; aquellos que lo son en la realidad han de morir si mantienen su naturaleza (*Mayordomo*), pero triunfarán si la disfrazan al final de la comedia (*El perro*). Se produce un enmascaramiento de la realidad que en el primer caso se deshace al final de la comedia y en el segundo se inicia en las últimas escenas y promete ser definitivo.

Existe una excepción en la primera comedia, *Las burlas de amor*, donde la función de secretario está desempeñada por el segundo galán, pero como en las comedias ulteriores, será el personaje que desempeña el papel de secretario el que se case con la primera dama; al tratarse de un matrimonio subsidiario y bendecido por el padre de la dama, no resulta tan revolucionario en esta primera comedia, donde irrumpe con timidez una situación que florecerá espléndidamente en las restantes obras.

Resulta admirable seguir la evolución de los personajes de Lope a través de sus comedias. En la siguiente, *El mayordomo,* la función de secretario pasa al protagonista, manteniéndose en este lugar en el resto de las comedias. Más adelante, en *El secretario,* reúne en el primer galán las funciones que en la primera obra repartía entre dos personajes: personalidad encubierta y papel de secretario. Por otra parte, a partir de *El perro,* Lope recurre a otra función del primer galán de *Las burlas de amor* que había abandonado. El protagonista ama a la segunda dama, a la cual abandona por la primera de forma intermitente.

Igual que el personaje de la segunda dama se escinde en dos, el del segundo galán también, pero si las damas tenían funciones diferentes, los galanes secundarios desempeñan funciones idénticas: son pretendientes de la primera dama. Funcionalmente no tienen sentido y su explicación habrá que buscarla en la obtención de un equilibrio numérico con las damas, que no debe ser ajeno al número de actores que constituían una compañía teatral.

Por el contrario, en el campo de los criados se observa un desequilibrio anómalo porque estas comedias carecen casi por completo de criadas que puedan ser pareja de los graciosos. Esta circunstancia está motivada a mi parecer por la calificación social de la protagonista; su alta nobleza implica que sus criadas sean damas que pueden aspirar incluso a los galanes secundarios; pero la condición de asalariado del primer galán sólo le permite un criado semipícaro. Así en este tipo decomedias se perciben dos tipos de criados: los que dependen de la primera dama son galanes a veces rivales del protagonista en el amor de la segunda dama (*Mayordomo, Perro*) y por lo tanto oponentes; los criados del primer galán son graciosos que por su participación activa en el enredo se convierten en adyuvantes.

A la vista de la presentación de personajes en las comedias auténticas, se podría realizar un análisis de las tres comedias atribuídas. Morley-Bruerton señalan a propósito de las tres que la versificación no contradice su atribución a Lope y aventuran una cronología[17]. Si la versificación no da elementos suficientes para autentificar dichas obras, me-

[17] 559, 423 y 478 respectivamente.

nos aún los proporcionará el estudio del tema, los personajes, las funciones y las situaciones, que son más fácilmente imitables que la forma de hacer versos. No pretendo asegurar la autenticidad de las tres comedias, pero sí señalar los parecidos y diferencias con las auténticas.

Que *Arminda celosa* es la más anómala en este estudio de intertextualidad es evidente si se tiene en cuenta que la proporción de secuencias fijas es tan sólo de 14,8% cuando en las auténticas oscila entre el 22,8 y el 50%. En cuanto el número y función de los personajes, si bien se mantiene el número tres en las damas, el de los galanes llega a cinco. En lo referente a las funciones, Arminda enlaza con las damas que se sitúan al margen del amor «con pausas» y no manifiesta inclinación amorosa hacia el secretario, que a su vez ama a la tercera dama y no entra en el conflicto de los celos. Ello no quiere decir, sin embargo, que *Arminda* no haya podido salir de las manos de Lope, tan inclinado como vamos viendo a crear variaciones importantes sobre un mismo tema. Alterando las calificaciones y funciones de la protagonista, casada y enamorada de su marido, se excluyen las relaciones amorosas con el secretario, pero se mantienen sus celos por la segunda dama, galanteada por su esposo.

En *El silencio* hay otra protagonista casada, pero las funciones de los personajes son idénticas a las de otras comedias auténticas (ver esquema 2). Siente el «amor alunado» por Marcelo, y los correspondientes celos de la segunda dama, oponente, mientras que la tercera funciona como adyuvante, y ahora de forma decisiva en el desarrollo de la acción. En cuanto a los galanes, son también cinco, pero sus funciones los acercan a los de las comedias auténticas. El protagonista se debate entre su amor por la segunda dama y el extraño amor de la primera; el segundo y el tercer galán también están polarizados en torno a la figura de la protagonista y el cuarto y el quinto son personajes paralelos que pretenden a la segunda dama, como en la primera comedia que vimos hacía el tercer galán. En lo referente a los criados, se da la circunstancia de que Chacón es condenado a muerte por la protagonista, en situación gemela a la de *El perro.*

La hermosa fea es una comedia tardía donde se aprecia una considerable reducción de personajes. Si es de Lope, puede decirse que en un proceso de progresiva sencillez y depuración, regresa a los sencillos patrones iniciales de 2 damas, 2 galanes y un criado.

Aceptando la posibilidad de que las tres comedias fueran de Lope, podría ajustarse algo más la cronología que Morley-Bruerton proponen. *El silencio agradecido* datado entre 1598-1606, si se tiene en cuenta que presenta tres damas y cinco galanes y que la multiplicación de personajes es progresiva, debería localizarse tras *El secretario,* hacia 1606. *Arminda celosa* , fechada entre 1608-15 sería en mi opinión posterior a *El perro;* si *El silencio* es anterior, porque no suele Lope repetir en dos comedias inmediatas una situación similar, como es el caso de una protagonista casada, con ello la fecha se desplazaría a 1614-15. El orden de composición de las ocho comedias sería, pues: *Burlas de amor* (1587-95), *Mayordomo* (1604-6), *Secretario* (1604-6), *Silencio* (1606), *Perro* (h. 1613), *Arminda* (1614-15), *Burlas veras* (1623-26), y *La hermosa fea* (1630-32).

A la vista, pues de las reflexiones que las comedias analizadas hasta aquí suscitan, creo que se comprende mejor la inteligente y hábil manera que Lope tiene de afrontar los problemas creativos que su gran fecundidad debía plantearle. Un tema, de la índole que

fuese, era susceptible de originar varias comedias diferentes, todas parecidas entre sí, pero diversas en la forma de desarrollar ese tema. Ello implica una cierta monotonía en lo que se refiere a los temas y personajes, pero también constituye un corpus literario extraordinariamente coherente que se estructura polifónicamente y explora todas las posibilidades que un tema o un personaje podía ofrecer a los perspicaces ojos de Lope de Vega.

	BURLAS DE AMOR (1587-95)	*MAYORDOMO DE AMALFI* (1604-6)	*SECRETARIO DE SI.* (1604-6)	*PEDRO DEL HORT.* (h. 1613)	*BURLAS VERAS* (1623-26)
DAMAS	CAMILA	CAMILA	OCTAVIA	DIANA	CELIA
	Reina de Nápoles	Duquesa de Amalfi	Duquesa de Mantua	Condesa de Belflor	Princesa de Augusta
	Soltera	Viuda, con un hijo	Soltera	Soltera	Viuda duque de Milán
	Ama/no ama a Severo	Ama a Antonio	Ama a Feduardo	Ama/no ama a Teodoro	Ama/no ama a Rugero
	Ama a Ricardo				
	Celos de Jacinta			Celos de Marcela	Celos de Flora
	Casa con Severo	Casa con Antonio	Casa con Feduardo	Casa con Teorodo	Casa con Rugero
	JACINTA	LIDIA	CELIA	MARCELA	FLORA
	Pastora/hermana de Camila	Criada, camarera y confidente	Dama (prima de Octavia)	Dama	Dama
	Ama a Ricardo		Ama al príncipe	Ama a Teorodo	Ama a Rugero
	Celos de Camila			Celos de Diana	Celos de Celia y Serafina
	Casa con Ricardo		Casa con el príncipe	Casa con Fabio	
				AMARDA	SERAFINA
				Dama, confidente	Dama, confidente
				Descubre amor Marcela/Teod.	Descubre amor Flora/Rug.
					Coquetea con Rugero
GALANES	RICARDO	ANTONIO	FEDUARDO	TEODORO	RUGERO/ENRIQUE
	estudiante/príncipe	Caballero	Humilde/bastardo de Federico	Humilde	Humilde/Conde de Barc.
		Mayordomo de la duquesa	Secretario de Rodulfo	Secretario de Diana	Secretario de Celia
	Ama a Jacinta			Ama a Marcela	Ama a Flora
	Sirve con Camila	Ama a la duquesa	Ama a Octavia	Sirve a Diana	Sirve a Celia
	Casa con Jacinta	Casa con la duquesa	Casa con Octavia	Casa con Diana	Casa con Celia
	SEVERO	OCTAVIO DE MEDICIS	PRINCIPE DE VISINIANO	CONDE FEDERICO	FELISARDO
	Secretario	Noble	Noble	Primo de Diana	Duque de Urbino
	Ama a Camila	Ama a la duquesa	Pretendiente	Pretendiente	Pretendiente (pintor)
	Celos de Ricardo	Pide ayuda/celos de Antonio		Celos de Teodoro	Pide ayuda a Rugero
	Casa de Camila		Casa con Celia		
	FRONIMO/FLORIANO		CESARINO	RICARDO	EDUARDO
	Pastor/Caballero		Hijo de Uberto/Falso Feduar.	Noble	Duque de Calabria
	Ama a Jacinta		Prometido de Octavia	Pretendiente	Pretendiente
	Celos de Ricardo			Celos de Teodoro	
CRIADOS		URBINO		FABIO	
		Criado de Camila		Criado de Diana	
		Pretende a Libia		Pretende a Marcela	
		Celos de Antonio		Celos de Teodoro	
		Acusa a Antonio		Casa con Marcela	

	BURLAS DE AMOR (1587-95)	*MAYORDOMO DE AMALFI* (1604-6)	*SECRETARIO DE SI.* (1604-6)	*PEDRO DEL HORT.* (h. 1613)	*BURLAS VERAS* (1623-26)
CRIADOS	FABIO Y TEUCRO		GONZALO	TRISTÁN	FABIO
	Criados de Ricardo		Criado de Feduardo	Criado de Teodoro	Criado de Rugero
	Intervienen en el engaño			Trama el engaño	Trama el juego de amor
			Ama a Julia		
				Condenado por Diana	
		BERNARDO y CELSO	CAMILO Y FABRICIO		RISELO
		HELAMPO; DORISTO; BARTOLA	BELARDO; LUCINDA; CLORIDANO		
		Villanos	Jardineros		
CRIADAS			JULIA: ama a Gonzalo	DOROTEA: casa con Tristán	
PERSON. AUXIL.	TIMBRIO/LUCIO FLORO		FEDERICO	LUDOVICO	ALBERTO
	Pastor/caballero		Padre de Feduardo y César	Padre falso de Teodoro	Padre de Celia
	BELARDO/TEÓFILO		RODULFO		
	Peregrino/caballero		Padre de Octavia		
		JULIO DE ARAGÓN: hermano	FABIO COLONA: protector Fed		D. FELIX: vasallo Enrique
		DUQUE DE AMALFI: hijo			
		ALEJANDRO/LEONORA: hijos			
	ESTACIO Y TISBE				
	ARCELO				
	TANCREDO				
	LUCEO				
	Personajes del juicio				
PERSON. 2ª ACCION			CASANDRA		
			Madrastra falsa de Feduardo		
			Ama a Feduardo		
			Aclara el enredo		
			UBERTO		
			Padre falso de Feduardo		
			Origina el enredo		

	SILENCIO AGRAD. (1598-1606)	*ARMINDA CELOSA* (1608-15)	*CERDOSA FEA* (1630-32)
DAMAS	ROSIMUNDA	ARMINDA	ESTELA
	Duquesa de Bretaña	Reina de Inglaterra	Duquesa de Lorena
	Casada con Claridoro	Casada con Antonio	Soltera
	Ama/no ama a Marcelo		Ama/no ama a Lauro
	Celos de Clavela	Celos de Octavia y Florela	
	CLAVELA	OCTAVIA	CELIA
	Hermana bastarda de Clarid.	Dama	Dama
	Ama a Marcelo	Ama a Antonio	Ama a Lauro
	Celos de Estela		
	Casa con Aurelino	Casa con Albano	Casa con Octavio
	TEODORA	FLORELA	
	Dama, confidente	Dama	
	Finge amar a Marcelo	Ama a Teodoro	
		Casa con Teodoro	
GALANES	MARCELO	TEODORO	LAURO/RICARDO
	Caballero/Heredero Lerín	Humilde	Príncipe/criado/Príncipe
	Gentilhombre de Claridoro	Secretario de Arminda	Criado
	Ama a Clavela	Ama a Florela	Finge amar a Celia
	Sirve a Rosimunda		Ama a Estela
	Casa con Rosimunda		
	ALEJANDRO	FELICIANO	
	Duque/hermano bastardo Clar.	Conde	
	Pretendiente	Pretendiente	
	CLARIDORO	ANTONIO	
	Príncipe de Bretaña	Duque/rey consorte	
	Esposo de Rosimunda	Esposo de Arminda	
	Muere	Ama a Octavia	
		Finge amar a Florela	
	AURELIO Y PERSEO	ALBANO	OCTAVIO
	Capitanes	Rey de Irlanda	Amigo de Ricardo
	Aman a Clavela	Casa con Octavia	Casa con Celia
		CÉSAR	
		Hermano bastardo Arminda	

	SILENCIO AGRAD. (1598-1606)	*ARMINDA CELOSA* (1608-15)	*CERDOSA FEA* (1630-32)
CRIADOS	CHACÓN Criado de Marcelo Condenado por Rosimunda ESTACIO; FIDORO; LISARDO Criados de la corte	JULIO Criado de Teodoro Trama el engaño	JULIO Criado de Ricardo Contratado por Estela
CRIADAS			Falta una Inés para Julio
PERSON. AUXIL.	DUQUE DE BORGOÑA Padre de Rosimunda FABIO Y LEONORA HORTENSIO CELIO Y ANIMAL Personajes del juicio		

La endemoniada de Lerma o visión e imaginación

Sonja Herpoel
Universidad de Amberes - U.I.A.

De sobras es conocido el impacto nada desdeñable que tuvieron, en su día, ciertas conductas femeninas divergentes en el posterior desarrollo o, al contrario, en la abolición de unas tendencias más o menos innovadoras en la tradición mística auropea. La España del siglo de Oro lo demuestra de modo contundente: la particular sensibilidad del Barroco da lugar, en efecto, a unos excesos protagonizados, en su mayor parte, por mujeres, laicas así como religiosas. Incluso sin darse a veces entera cuenta de lo que estaba en juego, ambas categorías contribuyeron a aumentar todavía más el recelo de las autoridades eclesiásticas hacia todo género de manifestaciones sobrenaturales. Allí donde hay una tendencia por parte de cierto sector masculino a valorar positivamente a la mujer y retratarla, en consecuencia, como figura modélica, otros tantos textos testimonian de la misoginia existente, al denunciarla como instrumento al servicio del diablo.

Aun si ocurre a veces a regañadientes, en determinado momento le es forzoso al clero otorgar la palabra a la mujer para que pueda expresarse. Amén de otros muchos factores, no será ajeno el ejemplo de Santa Teresa al deseo de emulación masivo que experimenta la Península, máxime durante la primera mitad del siglo XVII. Cuando los actos inquisitoriales quedan vedados para el gran público, no sucede igual con los numerosos textos autobiográficos que nos dejaron religiosas de todas las órdenes. Estos o bien circulan en ámbitos eclesiásticos y, a veces, profanos, o bien son editados íntegramente o de forma fragmentaria en alguna biografía.

En aquel entonces en el que «iglesia» sigue siendo en gran parte sinónimo de «sociedad», las monjas vacilan entre la sumisión –sin riesgos– y la exploración de su mundo interior, que comporta inevitablemente unos peligros que pocas veces suelen infravalorar. Pero sólo en contadas excepciones se rinden ante las dificultades. A lo largo de su autobiografía, Estefanía de la Encarnación[1], franciscana en el convento de Santa Clara de

[1] Es hija de Esteban Guari y de María de la Canal. Nacida en Madrid en 1597, toma el hábito en el convento de Santa Clara de Lerma el 2 de abril de 1615. Muere en 1665. Para más información, consúlte-

Lerma, si bien se siente por momentos fuertemente coartada por las órdenes de su director espiritual, no deja de tener presente en ningún momento el objetivo que se había fijado desde niña: subir en la jerarquía social y, para ello, ganar primero la estima general. Cuando en 1631 pone fin a su relato, es perfectamente consciente de pertenecer a un grupo privilegiado. Refiere a cada paso el interés que sus vaivenes despiertan, tanto entre la gente del pueblo como entre los miembros de la clase aristocrática. Primero en su calidad de pintora precoz, luego de poetisa-escritora, y, más tarde aún, de visionaria.

Al ensartar las referencias dispersas a la propia personalidad, Estefanía insiste lo mismo en lo negativo de un carácter orgulloso, inclinado a presumir y dado a la altivez, que en aspectos más bien favorables. «Amig[u]íssima de sauer» o «imaginatiua en gran manera»[2] no son sino dos de las repetidas autocalificaciones que preludian las variadas ocupaciones de esta mujer polifacética.

«Hauía de ser ύnica y famosa» (f. 26r): con tal de obtener el tan anhelado reconocimiento público y convencida de su alteridad, la futura monja se forma ya desde su primera juventud una idea precisa de lo que cabe esperar de la vida. Educada en un ambiente cortesano –durante su estancia en Valladolid,sus padres sirven de camareros en la casa de un noble de alta posición–, es atraída por el bullicio de la pompa. Con el paso del tiempo, ésta llega a constituir una verdadera obsesión que orientará cada uno de sus movimientos.

A la edad de trece años se inicia en la pintura, durante una prolongada estancia en Madrid. Bajo la dirección de su tío Alonso Paez, conocido por sus retratos, toma los pinceles para convertirse rápidamente en artista apreciada. No tarda en difundirse en la ciudad la noticia de su talento. Cabe pensar que, por tratarse de una mujer, el caso provocara unas resonancias fuera de lo acostumbrado. De todas formas, la narradora recuerda gustosamente el efecto que produjo su nueva afición:

> Y eran a la postre de los dos años que digo tan[3] balidadas mis pinturas que acontecía no querer hacer el conçierto de lo que dauan a hacer en cassa de mi tío, sino era con condición de que fuesse de mi mano (...) (f. 27r).

Mediante la venta de sus cuadros prové esencialmente al sustento de su familia. Incluso llega a concebir proyectos para introducirse en la corte, cuando una acompañante de la reina, enterada de sus dotes artísticas, pide que le enseñe el dibujo. Sin embargo, la tan deseada entrada en palacio se estropea y, desengañada, Estefanía coloca sus pensamientos en otra cosa. Poco conforme con el papel que su época tenía destinado a la mujer, busca una vía de escape. De los tres caminos abiertos a los 'hombres' ambiciosos –mar, iglesia o casa real– sólo le quedaba la carrera eclesiástica. Por diversas razones, los santos ocuparon una posición clave en el sistema ideológico del siglo XVII. Confía la na-

se MARÍA ISABEL BARBEITO CARNEIRO, *Escritoras madrileñas del siglo XVII (Estudio bibliográfico-crítico)* (Madrid: Universidad Complutense, 1986), t. I, 227-248.

[2] Véanse, respectivamente, los folios 24r y 12r de la autobiografía de 1631: *La vida de Soror Estephanía de la Encarnación, monja professa en el monasterio de religiossas françiscas de nuestra madre Santa Clara, en esta villa de Lerma,* ms. 7459 de la Biblioteca Nacional de Madrid. En adelante, remitimos directamente en el texto.

[3] Manuscrito: tam.

rradora en poder realizar su máxima ambición –«ser perssona» (f. 31v)– al escoger la santidad. En un primer momento, pasa a vivir durante algún tiempo en casa de una mujer que tenía fama de santa.

Cuando, a los 18 años de edad, después de una serie de pormenores que serían largos de contar, entra finalmente en el convento de Lerma, sigue pintando en pro de la comunidad. Guiados por su fama, vienen a visitarla hasta seglares para encargarle trabajos. A veces incluso los originales son prestados por los propietarios: así, el duque de Lerma pone a su diposición una serie de cuadros sobre temas espirituales que le religiosa se apresura a copiar. Pero, no vacila en marcar con su propio sello algunos de ellos. Así, por ejemplo, introduce pequeñas transformaciones en una representación de Jesús con la cruz a cuestas, porque lo exige su «designio»: «hauía según mi designio de mudar algunas cosas» (f. 132r).

Por otra parte, la segunda actividad a la que se dedica, la redacción de poemas, añade también a su renombre, ya que en cierto momento incluso son distribuidos fuera del convento. En un principio, estas dos ocupaciones llenan su vida, hasta que un día la autobiógrafa se da cuenta de que está descuidando sus deberes propiamente religiosos, y, sin pensárselo dos veces, decide cambiar su estilo de vida. A continuación empieza a experimentar de repente numerosas suspensiones y visiones, lo que contribuirá, como veremos, a asentar la imagen que de sí misma quiere difundir.

Podemos preguntarnos, en efecto, en qué medida la decisión de Estefanía de la Encarnación de centrarse en asuntos estrictamente espirituales, habrá fomentado sus experiencias místicas. Se sabe que una determinada forma de santidad cumple una importante función social en las hagiografías barrocas, hasta tal punto que incluso llega a constituir una especie de «moda»[4]. De hecho, son numerosas las mujeres conocidas por sus supuestos prodigios. Estimadas por el pueblo, sus hazañas se comentan y en no pocas ocasiones llegan a tener una gran audiencia extramuros. En el prólogo de su *Vida,* Estefanía estipula su intento como sigue. Su empeño consistirá en escribir un «libro de quentas [...] que espante al mundo» (f. 5r). Trasluce aquí un deseo de sorprender al lector que también existió en el caso, citado anteriormente, de las pinturas. Como ocurrirá con otras correligionarias, intuye que se le presenta una ocasión inesperada para desligarse de una herencia pesada. Vía de afirmación personal, la autobiografía le permite explayarse a su antojo sobre sus preocupaciones actuales y pasadas. Unido a la imprescindibilidad de obedecer al superior-mandatario, interesado, sobre todo, en sus vaivenes espirituales, aflora también un sentimiento radicalmente nuevo. A sabiendas de que ha de someterse a unas leyes y tradiciones[5], la religiosa se desvía por momentos de los caminos trillados para destacar aspectos particulares.

Aunque relativamente joven –en 1631, Estefanía cumple 34 años escasos–, ya tiene detrás de sí un largo itinerario de escritora. Si bien los escritores barrocos suelen hablar abiertamente de su producción literaria, no ocurre así en la autobiografía espíritual feme-

[4] Véase al respecto José Luis Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca* (Madrid: Fundación Universitaria Española), 332-351.

[5] De entrada, insiste en que sus padres «fueron christianíssimos y temerosos de Dios, y en quanto a calificaçión de sangre, limpios» (f. 6r), lo cual no deja de plantear preguntas en un relato cuyo primer objetivo consiste en dejar constancia de una renuncia a las vanidades del mundo.

nina. Pero, descuidándose de la regla ímplicita de que no se insiste sobre las propias obras sino mediante vagas o alusivas referencias, aquí la narradora trae a la memoria del destinatario un *Libro de las Crónicas* y una obra titulada *Prados de Jerusalén,* escrita, ésta última, con el único objetivo de divertirse, incluso cuando el manuscrito haya ido a parar a manos del director de conciencia que tenía a la sazón. Alude, además, a un texto en curso de elaboración[6].

La religiosa se cree inspirada por dos ilustres ejemplos, a saber San Agustín e, inevitablemente, la santa de Avila. Así, le nace su inclinación por la escritura al término de una visión simbólica durante la cual Santa Teresa le regala su pluma, Del comentario que sigue se desprende su deseo de parecerse a ella al máximo: está persuadida de que esto ocurre «para que yo escriuiesse como la sancta escriuió» (f. 142r). Por otro lado, Estefanía tiene bien asimilada la imagen que de la santa por excelencia solían difundir tanto las artes plásticas como la oratoria sagrada. Ya en el primer tercio del siglo XVII estaba bien arraigada la idea de que, además de reformadora, ésta era también escritora. Sabe la narradora que su «ascensión fulminante» encontró «uno de sus más firmes sustentos»[7] en los textos que dejó. Cuando Estefanía se autorretrata, recurre a la representación tópica; la vemos por lo tanto, en trance de escribir ante una imagen de Jesús en la Cruz, como si fuera la mismísima Fundadora[8]. La reproducción iconográfica de la imagen teresiana en el centro de la *Vida* de Estefanía no deja de ser significativa y eso por más de un concepto. En primer lugar porque sitúa su escrito en la prolongación del *Libro de la Vida,* pero también porque así hace hincapié en una faceta que distingue a la Santa –y, por reflejo, a la aprendiz de émula– de la gran mayoría de sus co-hermanas.

En el dominio de las vivencias místicas, Estefanía no parece del todo inhibida a la hora de contar sus experiencias. Pero sí conoce los vaivenes de una Inquisición que, alarmada por la enorme cantidad de prácticas discordantes, está al acecho de cualquier indicio de herejía. A finales del siglo XVI, la carmelita descalza María de San José atacó ya a aquellos que se valen de supuestas experiencias espirituales: «piensan que no son contemplativos ni tienen oración si no se arrebatan a cada paso y tienen visiones»[9].

Consciente de los riesgos que entrañaría una exposición detallada de cuantas visiones haya tenido, la franciscana toma sus precauciones. De entrada declara su incapacidad para reconstruirlas de modo totalmente objetivo, ya «que entre tanto algo abría (y mucho) de imaginación» (f. 65r). Confesión extraordinaria en este siglo religioso. ¿Intuye que «la

[6] Esta obra, terminada en 1632, bajo el título *Siete hojas,* es probablemente la más ambiciosa, ya que propone una visión globalizadora que abarca desde la creación del mundo hasta el juicio final. Siguen sin localizar las hojas cuarta y séptima. MARÍA ISABEL BARBEITO CARNEIRO, *op. cit.,* t. I, 244 y 247.

[7] FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, «Cohetes para Teresa. La relación de 1627 sobre las Fiestas de Madrid por el Patronato de España de Santa Teresa de Jesús y la polémica sobre el mismo», en *Actas del Congreso Internacional Teresiano,* 4-7 octubre, 1982, edición dirigida por Teófanes Egido Martín, Victor García de la Concha, Olegario González de Cardedal (Salamanca, 1983), vol. II, 655.

[8] Folio 143 v: «[veía] a mí misma sentada con vna pluma en la mano y vn libro que estaua escriuiendo enfrente de vna imagen del Cruçificado [...]».

[9] MARÍA DE SAN JOSÉ (SALAZAR), *Escritos espirituales,* ed. y notas de Simeón de la Sagrada Familia (Roma, Postulación O.C.D., 1979), 134. En el segundo tercio del siglo XVII, el éxito de cierta hermana Lorenza inspira a un jesuita el comentario siguiente, que denota claramente una plaga social: «Venía todo el lugar a pendón caído a ver a la santa arrobada. Con su buen ejemplo otras muchas mujercillas también se metían "al arte y oficio de arrobos y arrobadas"» (*apud* JOSÉ LUIS SÁNCHEZ LORA, *op. cit.,* 342).

'visión' barroca es la culminación de la teatralidad hagiográfica»[10]? Antes de iniciar un recuento tentativo de sus aventuras místicas, prevendrá de nuevo al lector: «todas las cosas particulares que contaré de sobrenatural no las cuento por çiertas; digo en ellas lo que siento» (f. 66v).

Por haberlo experimentado, sabe que muchas veces es el discurso el que impone las reglas del juego. Fervor y entusiasmo por comunicar, sin faltar un punto a la verdad, las comprobaciones durante los éxtasis y arrobamientos no provocan generalmente sino una exagerada prolijidad, que mezcla alegremente verdad y fantasía. La escritura se convierte entonces en una especie de laberinto en el que la narradora se adentra sin saber a ciencia cierta adónde será llevada: la interpretación personal acarrea inevitablemente unos peligros. Pero, en cambio, es dueña absoluta del espacio imaginario así creado por ella y puede ofrecerse el lujo clandestino de un mundo sin límites. Incapaz de sustraerse al encanto sutil de la imaginación creadora, la escritora es igualmente reacia a olvidarse de la existencia de esta otra realidad, para ella no menos tangible que la diaria. Como muchas correligionarias ha descubierto el placer de la escritura, que tan difícilmente se concilia con una confesión en toda regla, y lo asume abiertamente. Aunque el presente desde donde cuenta haya aportado la serenidad mental –«ni lo próspero me da motiuo de asimiento, ni lo aduerso me turba» (f. 155v)–, teme no tener el desapasionamiento requerido a la hora de apuntar los efectos de sus éxtasis. Por toda disculpa, basta una referencia a acontecimientos cercanos: «en agudeza de discurso ya saue Vuestra Paternidad el peligro que ay de esso y se mezcla en espíritus más aventajados que el mío y pocos desto se escapan [...] (f. 65r.)»

Dicho de otra forma, se necesita un carácter fuerte para huir de la tentación de los adornos superfluos, para evitar las disgresiones amenas. Bien lo sabe Estefanía: las numerosas copias de cuadros que ha hecho a lo largo del tiempo, le han enseñado las dificultades de una imitación sin más. Acostumbrada como está al lenguaje expresivo del pincel, conoce la importancia del detalle y el efecto que ciertos matices pueden provocar en el lector/espectador. Para transmitir una sensación a los demás –cualquiera que sea el ámbito concernido– es imprescindible que la persona a la cual incumbe tal tarea, esté conmovida primero. Es muy probable que, a la hora de escribir, la religiosa tenga presentes las técnicas pictóricas aprendidas en el taller de su tío. Deseosa de convencer, no quiere y no puede contentarse con la descripción desnuda. Valiéndose de ciertos predecesores, reclama el derecho a visualizar aún mejor sus visiones. Pese a sus reticencias iniciales y como si temiera dejarse algo en el tintero, emprende a continuación la descripción circunstanciada de buen número de ellas, echando mano de cuantos recursos tiene a su alcance. Dejando que el lenguaje piense por ella, se prepara a sumergirse en un baño de palabras, en el que conceptos e ideas se encadenan a un ritmo alucinante. En adelante, todo es posible y nada está seguro. Borrados los contornos, los acontecimientos diarios se hacen escurridizos, pero, en cambio, lo inalcanzable se vuelve realidad. O, por decirlo con Calderón, una vez más la vida es sueño.

Relata la narradora las mercedes celestiales bajo el lema «aquellos más faboreçidos son más atormentados» (f. 94r). Cuando en un principio había sido famosa por sus pinturas, lo será después mucho más, si cabe, por una conducta discordante. Los «extremos de

[10] José Luis Sánchez Lora, *op. cit.*, 427.

voçes i otros mouimientos» (f. 123r) que hace durante los frecuentes arrebatos inducen a la comunidad a calificarla de posesa. Con mal disimulado orgullo, Estefanía comenta los efectos de su «enfermedad». Como era de esperar, tampoco en esta ocasión la noticia tarda en llegar a oídos del pueblo. Lo comprueba la misma autobiógrafa durante una visita a Burgos: al enterarse de su lugar de residencia, varias personas la cuestionana allí sobre «la endemoniada de Lerma» (f. 123v), ignorando que la tienen delante.

También el mundo eclesiástico se interesa por el caso, lo cual se evidencia cuando los confesores luchan por tenerla a cargo. En alguna ocasión, cansada del acoso contínuo, se niega a recibir a un padre dominico de paso por la región. Ofendido, éste amenaza en Madrid a la madre de Estefanía con una investigación inquisitorial de la conducta de su hija. Esta y otras anécdotas por el estilo han de demostrar hasta qué límites llegaba por entonces su reputación. Siempre con el mismo motivo, destaca, entre otros, la correspondencia mantenida durante años acerca de sus problemasespirituales con varias mujeres consideradas como «santas» en la opinión pública. La aconsejaron en sus «trabajos», aunque tampoco faltaron las recriminaciones. Cuando Mariana de Jesús en un momento dado no sólo no la aprueba, sino más bien la acusa de andar «engañada» (f. 78r), Estefanía asume la acusación sin dar particulares muestras de desagrado.

* * *

> «Acabada de goçar, padezco como si no gozara y acabada de padeçer, gozo como si no padeçiera [...]» (f. 93v).

Víctima de una época en la que las imágenes de la mujer divina y de su vertiente demoníaca se codean alegremente, la narradora aspira a ser tenida en cuenta. Al volver la vista atrás, entrevé el éxito de su empresa. Aprovechándose del sistema ideológico, se autoatribuye una función bien determinada, que, por encima, cuenta con el beneplácito de la sociedad. A tal efecto, ha invertido los términos: a Felipe IV lo sustituye un Rey celeste y la lanza de los conquistadores se trueca en pluma al servicio del Señor. Parecida transformación del tópico de las «armas y letras» corre pareja con otro fenómeno, a saber la transposición del icono de Santa Teresa, que aplica a la propia situación.

Al mismo tiempo, la franciscana cumple otro cometido. Como lo recordó hace tiempo J. Caro Baroja, «hasta cierto punto, creer en Dios es una forma de creer en España»[11]. Mediante la escritura, la monja demuestra su lealtad al rey y a la patria. En la tradición del tiempo y conforme a las expectaciones de las autoridades, se instaura a sí misma como defensora incondicional de la religión católica, y esto incluso cuando sus visiones pueden tacharse, según su propia confesión, de imaginarias. Si de la pintura, este «lenguaje apto para los que no saben leer»[12] pasa a la descripción de sus aventuras místicas, ¿será, acaso, porque al cambiar el lienzo por el manuscrito espera obtener una audiencia posiblemente mayor, a condición, por lo menos, de que la Iglesia autorice su texto?

[11] Julio Caro Baroja, *Formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de lossiglos XVI y XVII)* (Madrid: Akal, 1978), 85.

[12] José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Ariel, 1975), 502.

La oratoria sagrada en el siglo XVII: tradición e innovaciones

Félix Herrero Salgado
Universidad de Salamanca

En 1598 muere Felipe II. El Lic. Íñiguez de Lequerica[1] tuvo el acierto de recoger en un volumen quince panegíricos fúnebres predicados por los oradores más notabes en las honras que hicieron al rey las ciudades importantes de España. La ocasión, la personalidad del difunto, el tema, la concurrencia, los oradores se prestaban a convertir esta colección en antología, paradigma de la predicación que iba a inaugurar el siglo XVII. Y así es: porque, aun cuando se da en ella como forma natural el *sermón clásico,* tradicional, sin embargo, se apuntan ya los gérmenes de las *innovaciones* que habían de desarrollarse a lo largo del seiscientos: puntos y argumentos delicados e ingeniosos, exhibición inmoderada de Sagrada Escritura, comparaciones y metáforas sutiles y frases «subidas de tono»

De esta tradición y de estas innovaciones voy a hablar. En un primer apartado, trataré de los predicadores que mantienen en el siglo XVII las formas tradicionales de la predicación, y en el segundo, de los predicadores que aportan o siguen las innovaciones.

Mis fuentes son directas: los textos de las oraciones, las retóricas sagradas y los prólogos, censuras y aprobaciones que llevan todos los sermones sueltos y los sermonarios publicados en esta época.

1. Los predicadores tradicionales

El *sermón clásico* había sido elaborado a lo largo del siglo XVI consciente y trabajosamente hasta constituir un entramado perfecto: la exposición del Evangelio de cada día, fraseado, desentrañado, y concordado por El Antiguo y Nuevo Testamento, Santos Padres, Comentaristas, Teólogos y Filósofos, y aclarado con ejemplos, símiles y comparaciones, había incorporado la retórica clásica, la dialéctica escolástica y, hasta lo posible,

[1] *Sermones funerales en las honras del Rey N. S. don Felipe II...* Recogidos por Juan Íñiguez de Lequerica. Madrid. Imp. Lic. Varez de Castro. MDXCIX. 14+14+332+20 f.

el pensamiento humanista. El ideal de esta predicación, equilibrio de Sabiduría y Elocuencia, se mantiene en muchos predicadores hasta finales del siglo XVII. Algunos testimonios:

Fr. Diego Murillo (1611):

> Las cosas de Dios es razón se traten con llaneza, mas no sin ingenio, y que se digan sin una / malsana / curiosidad, mas no con grosería, para que de esta suerte ni el ingenioso se enfade, y el ignorante dexe de entenderlas. Por acudir a entrambas cosas, he procurado en los conceptos, manera ingeniosa; en las palabras, elocuencia sin bizarrías; en la invención, utilidad; con dulzura en la exposición; variedad en la contextura ordenada y en los afectos, instancia, con oportunidad inoportuna[2].

P. Antonio Vieira (1615):

> Así ha de ser el estilo del sermón: muy distinto y muy claro; y no temais por eso que parezca estilo bajo. El estilo puede ser muy claro y muy alto; tan claro que lo entiendan los que no saben y tan alto que tengan mucho que entender de él los que saben.

El estilo debe ser como las estrellas: «El rústico halla /en ellas / documentos para su alabanza, y el marinero para su navegación, y el matemático para sus observaciones y juicios»[3].

La oratoria sagrada tradicional ofrece, además, otros dos tipos de predicación, que solamente señalo: la predicación rural y popular y la predicación de los «varones apostólicos». De la *predicación rural y popular* quedan pocos textos; representa la oratoria sin retórica y con una sabiduría muy limitada: los mandamientos y los novísimos; usa un lenguaje pobre y un estilo directo. Sabedor el predicador popular de que es un representante a lo divino, aprovecha profusamente los recursos de la acción, voz y gesto, del canto y recitación de versos y de las imágenes. He aquí dos saetas tomadas de *El Predicador Apostólico* de Fr. Gabriel de Santa María, que el orador debía intercalar en el momento oportuno de su sermón:

> Abofetearé mi cara (Daráse un par de golpes)
> y pues te he ofendido tanto,
> eterno será mi llanto.
> Mira en esta cruz pendiente (Sacará una cruz)
> este Cordero Sagrado
> cuál le ha puesto tu pecado[4]

La predicación de los «varones apostólicos» ha ofrecido modelos en todas las épocas: S. Vicente Ferrer, S. Juan de Avila. Aún en el siglo XVII quedan ejemplos de estos predicadores, insignes en la virtud, que con una oratoria desnuda de galas retóricas, con pocos libros y mucho fuego en el espíritu inflamaban las almas de los oyentes. Como el capuchino Fr. Alonso Lobo, de quien cuenta el P. Jarque que «con solo cruzar los brazos

[2] *Discursos predicables... desde Septuagéssima hasta la Resurreción del Señor* (Zaragoza: Lucas Sánchez,1611), Prólogo.

[3] *Sermón de la Domínica de Sexagéssima* [En ANDRÉS SORIA ORTEGA, *El Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera...* (Granada: Universidad. MCML, 36)].

[4] *El predicador Apostólico* (Sevilla: Tomás López de Haro, 1694), 273.

sobre el pecho y clavar en el cielo los llorosos ojos, clavaba los corazones de los oyentes y les desataba los suyos en corrientes de lágrimas»[5].

2. Los predicadores innovadores

Pero la mayoría de los predicadores del XVII se decanta por las innovaciones. Las razones son varias. *La primera es de época:* desde principio de siglo irrumpen las formas literarias barrocas, y la oratoria no podía ser ajena a ellas. *La segunda razón es psicológica:* la predicación, que es producto de inmediatez, como el teatro, y, a pesar de su carácter sagrado, presta a la vanidad y al aplauso, tenía forzosamente que contagiarse de los gustos y modas del público oyente y plegarse a ellos. Compárense dos textos. De Lope de Vega: «...porque como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto»[6]. De Fr. Pedro de Miranda:

> Se han adelantado ya tanto los ingenios, están tan vivos y sutiles, que si predicaran los sermones tan bastos y broncos quanto en los siglos pasados, no habría quien los esperara, y así para no desazonar y ahuyentar los oyentes, conviene sazonar los sermones con algunos conceptos y realces de puntos predicables y lenguaje[7].

Finalmente, *la tercera razón es profesional:* el puesto de predicador era, con frecuencia, la culminación de una vida dedicada a la docencia; no es, pues, de extrañar, que estos predicadores llevasen al púlpito la erudición y la dialéctica propias de la cátedra.

Como consecuencia de estas tres razones apuntadas, se abriría ante el predicador una doble tentación: la sutileza del concepto y los realces del lenguaje.

¿Hay predicadores culteranos y predicadores conceptistas? Químicamente puros, no. Los preceptistas de la época unas veces los distinguen y otras los engloban en la misma crítica. Por razones de procedimiento los trato en apartados diferentes.

2.1. *Predicadores culteranos*

Desde 1616, en sermones y en dedicatorias de sermones, Fr. Hortensio Félix Paravicino, se confiesa *innovador perseguido* «...que este / mi estilo / –dice al P. Aliaga–, aunque no fue elección mía, sino favor o enojo del cielo, natural a la pluma como a la lengua, ya sé quán pesadas censuras lleva»[8]. En 1625 agradece a la reina, Isabel de Borbón, que le «aya defendido de mi achacada obscuridad», «de la infelicidad de mi estilo» y de la «temeridad nueva» de haber inventado una nueva oración que no había sufrido nuestra lengua hasta oy, no por incapaz, sino por medrosa»[9]. Y en 1628 al Cardenal Infante:

> En este siglo, mas en nuestra nación, no ay tranquilidad de letras; la calma es borrasca, el puerto se ha hecho escollo y naufragio el muelle. Alguna singularidad de mis estudios comenzó a hacer no envidias, odios: gran culpa es desear saber más[10].

5 *El orador christiano.* Zaragoza. Miguel de Luna, 1657, 21.
6 *Arte nuevo...* Ed. Luis Guarner. Vol. I. M. 1935, 150.
7 *Apología de la predicación* (M.: Imprenta de S. Martín. 1665), 86.
8 *Oraciones evangélicas y panegyricos funerales.* M.: María de Quiñones, 1641. Fol. 11.
9 *Ibídem.* Fol. 74.
10 *Ibídem.* Fol. 42.

¿Cuál era la causa de la persecución? La hemos oído: *la novedad de estilo.* Paravicino había roto la jerarquía agustino-ciceroniana de los fines de la predicación: «Docere necessitatis est; delectare, suavitatis, flectere, victoriae»[11]. El *delectare* había abandonado su carácter de auxiliar para erigirse en motor y objeto del discurso. Con ingenio, agudeza, letras divinas y humanas y una forma elegante, había creado él un tipo de oración evangélica, agradable, deleitosa, sorpresiva, pero poco provechosa: una amable «charla» cortesana. Me gustaría que escuchasen este breve texto:

> Dios mismo, quando dio a Moisés la doctrina que había de predicar, desde una zarza le habló; que las doctrinas de dios poca flor, muchas espinas han menester; que siempre al remedio de los pecados asistieron las espinas, las rosas a la ocasión. Rosas fingió la Antigüedad que hablaban los predicadores, espinas quiere Dios hablen los suyos. No se ofendan los que se punzasen, ni las den de pie, que allí lastiman más; pónganlas, como Jesucristo, sobre su cabeza, hagan de ellas cerca a su obligación, que las espinas, que en la viña ahogan las cepas, en la cerca guardan el fruto[12].

El texto, como ven, es muy significativo: Tema: lección de penitencia, pero entre las flores de la elocuencia; recursos: alegoría, metáforas, antítesis, simetrías, sentencias... Todo un recital de las maneras barrocas.

Sus incondicionales le defendieron con pasión; sus detractores le atacaron con saña. Fr. Cristóbal Núñez, su editor de 1641, resume las dos posturas:

> Algunos... –dice– quisieron calumniarle de ininteligible, juzgando obscuridad lo que era erudición, y tinieblas lo que era elocuencia; mas como dixo San Lucas, esta calidad de gentes blasfeman de lo que ignoran..., y juzgan por sospechosa la verdad cuando la curiosidad la asea y la elocuencia la adorna[13].

Gracián, en *Agudeza y Arte de Ingenio* (recuerdo, 1642 y 1648), hizo el mayor elogio del fraile trinitario: «En la prosa –escribe– fue igual suyo / de Góngora / el agradable Hortensio; juntó lo ingenioso del pensar con lo bizarro del dezir». Y sentencia «Es más admirable que imitable»[14]. Y así fue,en efecto.Lo confirma Pérez de Ledesma, probable pseudónimo del jesuita P. José Ormaza, en su libro *Censura de la elocuencia.* Z. 1648: «Los que blasonan de seguidores suyos dexan lo bueno sin imitación y corren desalados tras lo vicioso y lozano; que siempre fue fortuna de lo peor tener gran séquito»[15].

Paravicino no fue todo el culteranismo en la predicación, como no lo fue Góngora en la poesía; pero sí su paradigma.

Imitadores suyos o independientes, los cultivadores de lo «vicioso y lozano», de lo culto, fueron legión. La Corte fue su cuna y centro de irradiación, según afirma Fr. Pedro de Miranda: «Los trages de ordinario se traman en la Corte... Los varios usos en los ser-

11 San Agustín, *De Doctrina Christiana.* Lib. IV, 12, 27.

12 Paravicino, Fr. H. F., *Oraciones Evangélicas o Discursos políticos y morales.* M. Joachín Ibarra. I, 25.

13 Paravicino, Fr. H. F., *O. e.y p.f.* 1641. Dedictoria al lector.

14 *A. y A. de i.* Ed. de E. Correa Calderón (M.: Clásicos Castalia. 1969). T. II, 252.

15 Gonzalo Pérez de Ledesma, *Censura de la elocuencia.* Ed. de Giuseppina Ledda (M.: El Crotalón. 1985), 92.

mones tienen el mismo principio y poco a poco se van introduciendo en los pueblos»[16]. Fr. Martín de Velasco ahonda en la crítica:

> En las Cortes de los Reyes hasta los sermones se visten a lo cortesano: muchas galas, bizarrías, ceremonias, ostentaciones, agrado, aplausos. Dezir lo que alegra, callar lo que aprovecha; por no causar tristeza encubrir las verdades, porque es cortesía no dezirlas; con que hacen los sermones más de gala de la Corte que de arte de sermones[17].

Los predicadores cultos atrajeron pronto las aceradas pullas de los preceptistas y de otros oradores. Causas más aducidas:

– *Pimera causa: Los sermones cultos no son comprendidos por el pueblo:*

– Ya sea *por el léxico:* «Algunos predicando en romance –dice Fr. Jerónimo de Florencia– parece que predican en latín o en otra lengua que ni es latín ni romance; esto llaman predicar a lo culto, y yo llamo predicar a lo oculto»[18].

– Tampoco son comprendidos *por su estilo:* Dice el P. Vieira: «Este desventurado estilo que hoy se usa los que / le / quieren honrar le llaman culto, los que le condenan le llaman oscuro, y aún le honrar, porque es negro y negro bozal»[19].

– *Segunda causa: Los sermones cultos son contrarios a la predicación.*

> Muchos –son palabras de Fr. Diego de Escalante– se glorían de que predican con estilo culto, crítico, brillante, picante, debiendo preciarse el escritor y predicador evangélico de predicar y herir el corazón de sus oyentes y no de agradar y lisonjear sus orejas[20].

– *Tercera causa: «La predicación culta es la mayor persecución que padece la Iglesia de Dios en estos tiempos»*[21]. Es afirmación de Mons. Barcia y Zambrana, obispo de Cádiz.

– *Cuarta: Castigos a predicadores que predican a lo culto.* El mismo Dr. Barcia y Zambrana asegura que Dios ha mostrado claramente y de diferentes maneras su desagrado y enojo por el estilo culto de predicar. Recoge varios casos: «a uno le dio cáncer en los labios..., porque había predicado pulido»[22]; el P. Laredo se le apareció a un amigo y le confesó: «por aver atendido más al adorno florido y culto de mis sermones que al fruto de mis oyentes he estado unos días en el purgatorio»[23]. Peor fortuna le cupo «a un predicador de nuestros tiempos de los que llaman cultos y galantes», porque éste se condenó[24]. Y hasta el mismo demonio entregó en persona al Guardián de los Descalzos del convento de la Villa de Auñón, Arzobispado de Toledo, una carta alegato contra los predicadores culteranos[25].

16 *Op. cit.*, 197.

17 *Arte de sermones* (Cádiz: Bartolomé Nuñez de Castro, 1667), 81.

18 *Marial de sermones.* /1624/. Prólogo.

19 *Op. cit.*, 36.

20 Aprobación de *Quaresma de sermones doctrinales.* T. I. Su autor D. José Barcia y Zambrana (Granada: Francisco Guillén, 1685).

21 *Despertador christiano divino y eucharistico* (Madrid: Juan García Infanzón, 1695), 32.

22 *Ibídem.*, 47.

23 *Ibídem.*, 48.

24 *Ibídem.*, 50.

25 *Ibídem.*, 51.

2.2. *Los predicadores conceptistas*

Si bien concitaron censuras, no hay testimonios de que provocasen la ira divina. La predicación conceptista se acercaba más a la predicación tradicional, contaba con una tradición. Los juegos de palabras, las antítesis, las paradojas se encuentran en los exegetas medievales, verdaderos catadores de la palabra,y, aún apurando un poco, en la misma esencia del dogma cristiano: Dios, uno y trino; Jesús, Dios y hombre; María, Virgen y madre...

Con la apoyatura en mis fuentes puedo distinguir tres tipos de predicadores conceptistas, según que tengan del concepto una noción lógica, o lógico-estética o escrituraria. Diré algo de cada uno de estos grupos.

2.2.1. Los predicadores conceptistas más o menos puros o «picados de agudos», en denominación del P. Ormaza, llevan su sermón «a punta de concepto, como de lanza»[26]. «No se contentan, dice el P. Rodríguez Coronel, con que las claúsulas sean conceptuosas, cada voz dice y cada letra significa y lo vario de las alusisones da a entender más de lo que dice»[27]. El conceptismo puro es inviable en la predicación por razones múltiples:

– *Por su oscuridad:* «Es felicidad de pocos –escribe el P. Ormaza– explicar mucho en pocas palabras... Y los que no tienen tanta felicidad, aunque de grandes ingenios, hablan escrúpulos y son bocas de noche, quando menos tenebrosas. Vemos con este achaque a ingenios príncipes, pero desdichado es ser príncipe de las tinieblas»[28].

– Es inviable, *porque exige atención y reflexión,* «llevar colgada la mente de la boca del predicador»; lo que no puede hacer una gente, por lo común, ignorante y distraída.

– Y, finalmente, es inviable este tipo de sermón conceptista puro, porque el estilo agudo, preñado, falto de las expansiones de la oratoria, *convierte la oración en círculos cerrados,* o, como diría Fr. Agustín Núñez Delgadillo, «en claúsulas de estamento: Item mando, item mando»[29].

2.2.2. *El segundo grupo de predicadores conceptistas,* los que unen la noción lógica y estética del concepto, a tenor del aluvión de críticas quesuscitó, fue muy notable. Cultivaron esta clase de sermón los buenos predicadores, que lo mismo sentían el placer de una sentencia que la sensualidad de una claúsula, aun cuando se preciasen más de ingeniosos que estilistas. Como Fr. Manuel Guerra y Ribera, trinitario como Fr. Hortensio, y unido, significativamente, a Calderón, como aquél lo estuvo a Góngora.

Permítaseme traer dos breves fragmentos de sus sermones: «¿Qué es la vida? Un curso inquieto..., unos minutos robados..., un soplo incierto... Una respiración, que, si corre, es aire; si calma, es muerte»[30]. Y el segundo, del Miércoles de Ceniza, predicado a Carlos II: «¿Qué son los Pontífices? Tierra adorada. ¿Qué son los Reyes? Tierra temida. ¿Qué son los poderosos? Tierra lustrosa. ¿Qué son los sabios? Tierra de mejor perspectiva. ¿Y que fueron antes de ser tierra? Nada»[31].

26 *Op. cit.,* 61.

27 *Sermones exornatorios.* M. 1964. Prólogo.

28 *Op. cit.,* 113.

29 *Minas celestiales descubiertas en los evangelios de Quaresma.* M. Viuda de Luis Sánchez. 1629. Prólogo.

30 En Soria Ortega, *op. cit.,* 117-118.

31 *Ibídem,* 162.

Se podrían englobar en este grupo a los predicadores que siguen el estilo llamado por el P. Ormaza «breve con agudeza»[32], y que él expone en sugerente teoría, de la que selecciono algunas frases definidoras:

– Raíz del estilo breve con agudeza: «Hablar bien supone entender mucho»[33]. «Para decir bien, sentir bien es la más exacta regla»[34].

– Elementos: «No consiste la hermosura del estilo en afeite de frases, sino en facciones de conceptos adornados de retóricos colores»[35].

– Jerarquización de estos elementos: «Más estimo el genio en el pensar que la dicha en el hablar»[36].

– Integración de los dos elementos: «De modo –dice– que hablar bien supone entender mucho, y añade trasladar a la voz los conceptos»[37]. Y más categóricamente: «Esto es, pues, lo que yo llamo buen estilo: una viva copia de los conceptos»[38].

Como se ha señalado, estos oradores entreverados de culteranos y conceptistas, fueron también blanco de las censuras. Algún testimonio. De Fr. Agustín de Jesús María: «Espada ha de ser –dice– la palabra de Dios, delgados y sutiles deben ser los filos, pero no ha de apurarse tanto la delgadez que de espada venga a hacerse aguja... más para lo afeminado de hazer vainica que para lo varonil de la enseñanza»[39]. Pero el ataque más feroz lo recibieron estos predicadores y, en especial, su teorizador el P. Ormaza, de un correligionario de éste, el P. Valentín Céspedes, quien ironiza sobre los «sermoncicos de media hora de los modernos», poblados de «punticos de mucho garbo, adornados de unos concepticos picados y picantes»[40]. Pero, sobre todo, les acusa de despreciar la autoridad de la Sagrada Escritura o de utilizarla «disuelta como polvos purgativos en el caldito de su estilo conceptuoso y brillante»[41].

2.2.3. *El tercer grupo de predicadores conceptistas* igualan concepto con lugar de la Sagrada Escritura. El uso de la cita o lugar de la Escritura fue obligado en el sermón desde los Padres de la Iglesia más antiguos, como explicación de la oración y como aval de la propia opinión. En momentos de crisis doctrinal, el recurso a los lugares se hizo más frecuente por temor a desviaciones punibles y como defensa de la palabra personal. Pero lo que siempre fue necesidad, se convirtió, no pocas veces, en exhibición vanidosa de erudición e ingenio, y, ya en el siglo XVII, en instrumento peculiar del estilo barroco: se elige laboriosamente el lugar que pueda admirar y sorprender por lo insólito y sutil. En esto iban estos predicadores de la mano de Gracián:

> Con la erudición –dice– adorna el varón sabio lo que enseña, porque sirve al gusto, como el provecho. Pero no le siguieron en lo que añade: Mas no basta con esto, se requiere lo más ingenioso y necesario, que es la acertada aplicación de ella[42].

32 *Op. cit.*, 112.
33 *Ibídem*, 82.
34 *Ibídem*, 86.
35 *Ibídem*, 86.
36 *Ibídem*, 82.
37 *Ibídem*, 82.
38 *Ibídem*, 85.
39 *Arte de orar evangélicamente* (Cuenca: Salvador de Viader, 1648), 6.
40 Luis López Santos, *La Oratoria Sagrada en el Seiscientos. Un libro inédito del P. Valentín Céspedes* (RFE, XXX, 1946), 359.
41 *Ibídem*, 360.
42 *Op. cit.*, 218-221.

Y así, los lugares, traídos con cualquier pretexto, se multiplicaron en los sermones e hicieron su audición incomprensible y su lectura insoportable, sobre todo, cuando los celosos del sortilegio de las divinas palabras no daban «un buen romance», como manda Fr. Luis de Granada, al texto latino.

El sermón de estos escriturarios giraba en torno a uno o varios lugares del evangelio del día, a los que se les iba oponiendo reparos, dudas y porqués, que debían ser solucionados con lugares de Escritura, Padres, Comentaristas y Teólogos. Ciertamente era el instrumento apto para desarrollar un tipo de sermón a medio camino entre la dialéctica de la cátedra y la explicación evangélica. El P. Céspedes lo defiende como el medio más apto para mostrar la verdad con el asedio de preguntas y respuestas ingeniosas y misteriosas, que, a su vez, engendran otras dudas y cuestiones. «Esto mismo –dice– se hace en lo profano. Al punto que los pastores y pastoras entablan conversación... no saben abrir la boca sin echar al corro una cuestión de si es mayor la ausencia o los celos, y luego entra el «porque sí» y el «porque no», y se apuran las razones y salen ingeniosísimos discursos»[43].

No era de esta opinión, lógicamente, el P. Ormaza, quien bautiza a estos predicadores escriturarios con los nombres de «ancianos» y «cínicos de la virtud»[44], y los descalifica por su prurito de querer probarlo todo; por su desprecio de la razón al querer fiarlo todo de la autoridad[45]; por traer forzados los lugares de la Escritura como «si fuera gente ruin para probar lo que se antoje al predicador»; para convertir con tanta cita el sermón «en linda capa de pobre» y en yuxtaposición mal zurcida de «consideraciones remendadas»[46]. Y lo triste es –se lamenta– de que éstos, con el «embuste chímico» de los lugares, consiguen la admiración del pueblo, «que viendo desparramar Escritura y espolvorear Padres los tienen por eruditos y agudos»[47].

Termino. ¿Cómo llegaron al final del siglo tantas innovaciones? El afán de mostrar ingenio y novedad parecía no tener límites; pero sus fuentes, inteligencia e imaginación, se agostaron en la predicación como en los demás géneros. Y lo que quedó fue producto de desecho, salvo raras excepciones, que alumbraban ya una nueva época, la de la Ilustración.

43 *Op. cit.*, 366.
44 *Op. cit.*, 61.
45 *Op. cit.*, 74, *passim.*
46 *Op. cit.*, 68.
47 *Op. cit.*, 76.

ESTUDIOS FILOLÓGICOS, 252

Ediciones Universidad
Salamanca

I S B N: 84-7481-739-0