

MANUEL GARCÍA MARTÍN (Ed.)

ESTADO ACTUAL
DE LOS ESTUDIOS SOBRE
EL SIGLO DE ORO

VIGILI LABORE



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 II

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.: 84-7481-741-2 (Vol. II)

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)

La figura etimológica en la paremiología clásica

Ángel Iglesias Ovejero
Universidad de Orléans

El refranero constituye un corpus heterogéneo de expresiones fijas, lexicalizadas, cuya motivación, en distinta medida, ya constituía un enigma para los hablantes de la época clásica. Los paremiólogos de los siglos XVI y XVII pretende devolverles la transparencia a esas expresiones en una operación similar a la que efectúan los filólogos con respecto al léxico ordinario, pero esa actividad viene a constituir un ejercicio de estilo en las glosas paremiológicas: una variante de la *figura etimológica*.

1. LA ETIMOLOGÍA

Curtius ha señalado cómo durante mucho tiempo la etimología correspondía, en cierto modo, a una forma de pensamiento. No otra cosa debía de significar el neologismo latino *etymologia*, cuando se atestigua en la Edad Media (Dauzat, 1964), a partir del griego *etymos*, «verdadero», y *logos*, «razón», «palabra»: tratado que permite conocer el verdadero sentido de las palabras. El procedimiento etimológico, bien analizado por Genette (1972), se emplea por primera vez en el *Crátilo* de Platón, cuando al discutirse acerca del carácter natural o convencional de los signos lingüísticos, se recurre a la atomización de los elementos integrantes para comprobar la justedad significativa de la designación. En lo que atañe al aspecto discutido, de dudosa interpretación ya en Platón, las opiniones se dividen luego entre los filósofos partidarios del convencionalismo lingüístico, con Aristóteles y los Escépticos, frente a los que admiten que las palabras son representativas por naturaleza de las cosas, como los Estoicos. Para éstos la etimología es una especulación adecuada para el conocimiento de la palabra y el ser, y que aportan al método de análisis el principio del contraste en la imposición del nombre, además del de la armonía (Arens, 1969).

En realidad, no sólo la Antigüedad, sino también la filosofía medieval y aún posterior echa mano de la especulación etimológica. En ella se inspira la exégesis textual de los filólogos alejandrinos, de ella se sirven poetas y oradores latinos. La idea de que el sentido originario puede revelar verdades latentes gana la Patrística, como se comprueba en san

Jerónimo, para la interpretación de los nombres bíblicos, o en san Agustín, quien tiene en cuenta la semejanza, la contigüidad y el contraste para la evolución semántica. Posteriormente fueron referencia obligada las *Etimologías* de san Isidoro, donde se recogen los aspectos claves de la tradición judeo-cristiana y platónica en materia lingüística: la idea del hebreo como lengua originaria, con Adán como inspirado onomatúrgo, y la utilidad de la etimología para penetrar en el conocimiento de los seres a través del conocimiento del sentido de las palabras. En el capítulo 29 del primer libro se especifican los principios de la especulación isidoriana en lo tocante a la motivación de las palabras: por lo que la cosa es (*ex causa*) y según de donde viene (*ex origine*), o bien por los contrarios (*ex contrariis*), a lo que se puede añadir la derivación (*ex nomine derivatione*) y el préstamo (*ex diversarum gentium sermone*).

En la práctica, el procedimiento de análisis se basa en la idea de que a una semejanza en el significante de los signos le corresponde un acercamiento, o un contraste, en sus significados. Se recuperan así las distintas formas de analogía combinatoria (morfología), correlativa (sinonimia, calcos) y fonética (etimología popular), que, según Guiraud (1955), pueden motivar el cambio semántico. Pero, por otro lado, con más frecuencia, se ofrece, el instrumento de lo que, por extensión, puede llamarse variantes de la *figura etimológica*. Ésta se instaura, en efecto, a partir de los distintos grados de homonimia total o parcial, para formar lo que Fontanier (1977) considera «figuras de elocución por consonancia»: la *paronomasia*, o *annominatio*, consistente en el empleo de palabras de sonidos parecidos, dentro del enunciado, incluídos los casos de complemento interno, o figura etimológica en sentido estricto; la *antanáclasis*, o juego de palabras, a base de combinar signos de sonido semejante y significado diferente; el *poliptoton* o *polipote*, empleo de la misma palabra en el enunciado con distintas funciones (Kayser, 1968; Marchese y Forradella, 1978).

Tal como se practicaba esta etimología, ¿era ciencia o arte? La pregunta no tendría mucho sentido para quienes, siendo exégetas y poetas a la vez, pensarán como fray Luis de León en la necesidad de «que el nombre contenga en su significación algo de lo mismo que la cosa nombrada contiene en su esencia» («De los nombres en general», 34, en: *De los nombres de Cristo*, vol. 1). De hecho, los hagiógrafos y poetas medievales y renacentistas, con Gracián y Calderón como epígonos mayores, cultivaron la etimología poética. Seguramente algunos distinguían bien entre el ornato etimológico y la etimología histórica. Sin embargo, todavía en pleno siglo XVIII, el P. Isla cree oportuno burlarse de las etimologías isidorianas para poner en solfa la oratoria sagrada de su tiempo. Y no debía de faltarle razón para ello, si se piensa que el erudito Mayans, en sus *Orígenes de la lengua*, sigue considerando la etimología como medio del conocimiento del ser: «Si supiéramos la propia significación de los nombres primitivos, apenas avría cosa, que presentándose la primera vez a nuestra vista, no la conociésemos luego, i nombrásemos con su propio nombre» (vol. 1, 62).

2. EL REFRANERO

La cuestión de si la etimología es ciencia o arte interesa también para la interpretación del Refranero. En efecto, la estimativa de los refranes y frases proverbiales, rastrea-

da por Yndurain (1954), se constata una trayectoria similar a la de la consideración de la etimología como forma de pensamiento. Así como esta especulación se basa en la creencia del origen divino del lenguaje, así también en el Renacimiento los refranes se consideran emanación del saber universal, legado por Dios a Adán y transmitido a todos los pueblos. Castro (1967) ha señalado los antecedentes, sobre todo erasmistas, de la doctrina expuesta por Mal Lara en los «Preámbulos» de su *Philosophía vulgar* (1568). Según el humanista sevillano la sabiduría divina se transmite a quienes son elegidos para ello, los sabios, y luego en general a todos los pueblos:

Nasciendo en los hombre hechos por la mano de Dios, una manera de profesión de sabios, de tal suerte, que no hubo nasción que no consociesse los suyos (...). En fin, no hubo nasción tan bárbara (...), que no pudiesse hacer catálogo de los que entre sí havían professado, si no letras, algún saber que le quedasse como herencia spirital.

En consecuencia se esfuerza por mostrar la dignidad de los refranes populares, poniendo la filosofía vulgar al lado de la filosofía misteriosa, por su común origen. Esto le permite, al tiempo que justifica el título, insistir en la novedad de su obra con respecto a Erasmo, puesto éste recopilaba y glosaba adagios grecolatinos, mientras que él se detiene en las expresiones de la sabiduría popular española. Era una faceta, la del nacionalismo del Refranero, en la que ya había hecho hincapié Juan de Valdés y sobre todo Vallés (1549).

Mal Lara heredaba una opinión extendida sobre la fuerza probatoria de los refranes, recogida por León de Castro en su «Prólogo» de los *Refranes* de Núñez (1555) y luego plasmada en las exageradas afirmaciones de que «los refranes son evangelios pequeños» o de que «todos los refranes son verdaderos», criticadas en las *Cartas* de Feijoo (1742), pero repetidas y encomiadas en exceso, según Combet (1971), por algunos paremiólogos de finales del siglo XIX y principios del s. XX. De hecho, esta exagerada opinión, ya algo combatida en el siglo XVI, progresivamente fue objeto de críticas, sin contar las reelaboraciones paródicas de expresiones fijas al modo de Quevedo y otros ingenios de la lengua. En esta línea se sitúa la «Crítica reforma de los comunes refranes» en *El Criticón* de Gracián (1651-1657), donde se expone el carácter contradictorio de los refranes o su falsedad, aspecto igualmente criticado por el susodicho Feijoo en la carta sobre la «Falibilidad de los adagios» (1742), ya en una época en que, si no desaparecida, era menor también la estima de la etimología como procedimiento para alcanzar el conocimiento de las cosas.

Por la misma razón, sin duda, ya León de Castro se creía obligado a pedir excusas —y señalar distancias al mismo tiempo— para los humanistas que, como Núñez, se dedicaban a recoger y recopilar refranes populares. El mismo Mal Lara tampoco podía ignorar que en un Refranero como el recopilado por su maestro en 1555, no solamente existían enunciados falsos, sino que algunos era abiertamente inmorales, anticlericales o licenciosos:

Assí miré yo, que ay refranes suzios y limpios, honestos y deshonestos. Los quales se devían escoger, porque diferencia ay de hablar a escrevir, y también, que ay refranes que no osarán salir del aposento, y algunos se quedan en casa perpetuamente (...). Lo qual hallo muchos en los Refranes impressos en Salamanca (...). Dexando también todos aquellos que muerden a frayles, a clérigos y a monjas, por ser escandalosos.

Y eso que ya, al decir de León de Castro, el maestro Núñez «limó y enmendó refranes». Pero será Mal Lara quien, en nombre de la moral o por miedo a la censura, acentúe el proceso de «moralización» del Refranero oficial, cuya versión casi definitiva será la que ofrezca la Academia en el siglo XVIII y que después irá hallando eco en la escuela, de la que se excluyen las fórmulas paremiológicas crudas en la expresión o inmorales en el contenido.

Sólo Correas, más tarde, parece que acertó a ver con cierta claridad el carácter convencional, y hasta meramente lúdico, de los refranes y expresiones paremiológicas afines. Conviene, en efecto, recordar que el Refranero recopilado en el siglo XVI, y el de todas las épocas, constituye un corpus heterogéneo por el origen, los registros, la expresión y el contenido de las unidades fraseológicas que lo integran, en las que la única característica verdaderamente común es la fijación lexical (Zuloaga, 1980). Para los lingüistas, las expresiones paremiológicas son «discurso repetido» (Coseriu, 1964), «lexías textuales» (Pottier, 1969), «lenguaje literal» (Lázaro, 1976-1980). En el Refranero, por tanto, no solamente hay refranes propiamente dichos, sino también frases proverbiales, dialogismos, e incluso modismos y locuciones. Con algunas diferencias, todo este tipo de expresiones del Refranero reúne características, de brevedad, ritmo, aliteración, rima, paralelismo, contrastes o redundancias, que han favorecido su memorización como textos cerrados y su aptitud para la inserción en el discurso abierto.

Las paremias constituyen unidades lexicales, aunque Coseriu estima que no se integran en la estructura lexical y su estudio, que debería situarse en la frontera de la semántica del enunciado y de la semántica textual, pertenece más bien a la Literatura. En todo caso, las expresiones fijas del Refranero forman parte de la competencia lingüística y su carácter unitario se define por la *idiomaticidad* (Zuloaga, 1980): su significado global no se establece a partir del significado de sus elementos componentes ni del de su combinación. Esto es quizá lo que sugería Mal Lara al decir:

En los refranes ay figuras (...). Porque ay dos maneras de concertar la oración; la una, según el hablar común, llana legítima, sin hazer alguna novedad en las palabras o en el sentido. La otra, es figurada, con cierta manera nueva en las razones, fuera de su propiedad y común uso.

Podría haber añadido que esta condición anormal del enunciado paremiológico se debe también al arcaísmo que le es inherente, de tal modo que, en su estado resultativo, fosilizado, las expresiones idiomáticas son arbitrarias. Y es esta «idiomaticidad», y no la pretendida infalibilidad de los enunciados proverbiales, lo que en definitiva hace necesaria la exégesis del paremiólogo.

3. LA GLOSA

Desde la perspectiva del hablante actual, los refranes y expresiones afines pueden resultar totalmente opacos o bien admitir cierta interpretación literal. En el primer caso es de suponer un proceso de desmotivación, desde la expresión originaria, motivada, en la que se articula el sentido del enunciado a partir del de los componentes, hasta el estado de arbitrariedad en que esa transparencia se ha perdido y sólo cabe la interpretación figu-

rada. A primera vista podría creerse que en la época clásica la motivación de los refranes estaría viva, si no por coincidir con el estado inicial de la fijación lexical de la expresión, al menos por conocerse el motivo originario. En realidad no era así siempre, pues los paremiólogos de esa época insisten en la antigüedad de los refranes tanto como en su «oscuridad». Vallés (1549) asegura que «Refrán ay que dura mil años, y dos mil años», y sin duda considera esa antigüedad, o arcaísmo, causa de una oscuridad que, en definitiva, le exime de ofrecer un origen, desconocido en muchos casos, y deja la tarea para otros: «Tan poco declaro la origen, porque ay algunos tan oscuros que pocos alcançan el principio por que se dixeron. Es verdad que son pocos, y no faltará quien los glose». Y ya antes, Espinosa (1527-1547), al comentar un dialogismo, admite que nunca hasta entonces lo había entendido «bien»:

«¿Quién os hizo alcalde? Mengua de onbres buenos». Este es grand proverbio, el qual yo nunca ententí bien hasta en este punto, que en verdad quiere dezir que por eso ay alcaldes, que son menester ellos y todos los otros magistrados porque los onbres no son lo que devían ser.

Lo cual, dicho sea de paso, deja suponer que hasta entonces lo había entendido «mal», a mala parte, con una elipsis final probablemente: «(Por) mengua (o falta) de hombre buenos (me hicieron a mí alcalde)».

Los paremiólogos de aquella época, incluido el mismo Vallés al final de su recopilación, suelen tratar de descifrar los refranes. La idiomaticidad, con la pérdida total o parcial del sentido literal, constituye una especie de cambio semántico que justifica la labor del humanista: una operación de exégesis comparable al de la restitución del sentido originario mediante la etimología. Por otro lado, es normal que la opacidad de muchos refranes haya constituido un estímulo para la curiosidad del usuario de la lengua: «Porque naturalmente el hombre desea saber» (León de Castro); y el humanista le satisface esa aspiración, mediante una ocupación legitimada por la recomendación bíblica del Eclesiástico: «Buscar y inquirir lo más oscuro de los proverbios o refranes» (Mal Lara). Sin embargo, las glosas rara vez explican el valor etimológico. Más bien, siguiendo la retórica antigua, como recuerda León de Castro, razonan según el principio de autoridad, sea del sabio reconocido o de la opinión general, y aplican el refrán a un caso concreto que decoran con ejemplos y desarrollan mediante comentarios personales.

En las glosas se tienen en cuenta los comentarios anteriores. Así los paremiólogos de la 2ª mitad del siglo XVI aluden a la *glosilla* de la colección atribuida a Santillana, glosada en 1541, y a la *glosa antigua* de los *Refranes glosados* (1509), y ellos a su vez son aludidos y criticados por los paremiólogos de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. De ese modo se va estableciendo una glosa «autorizada», aunque también existen divergencias en la concepción y el desarrollo del comentario, aparte las variantes formales que pueden presentarse en el enunciado refranístico. Es lo que puede comprobarse en el refrán «Al buen callar llaman Sancho», registrado en todas las grandes colecciones consultadas y desglosado en muchas de ellas:

– *Refranes que recopiló Iñigo López de Mendoza... nuevamente glosados* (1541): «Al buen callar llaman Sancho». Al que refrena su lengua quando deue, por sabio o manso se tiene.

- *Refranes glosados* (1509-1541): Aquesto es que el calla no yerra. Cosa enojosa es a los oyentes oyr cosas mal concertadas, por esto se dize «Al buen callar llaman Sancho».
- Núñez (1555): «A buen callar llaman Sancho; al bueno, bueno Sancho Martínez». Este refrán, se entiende, a mi ver, de esta manera: que al que calla basta llamarle por su nombre; si mucho calla, llámanle también por el sobrenombre.
- Mal Lara (1568): La moderación del callar diremos en el refrán, «Al buen callar llaman Sancho».
- Horozco, *Teatro universal de proverbios* (2ª mital del siglo XVI): (...) Mira tu mal no el ageno / avisa y mira por tanto / si quieres ser justo y bueno / a tu lengua pondrás freno / que «a buen callar llaman sancho».
- Rosal, *La razón de algunos refranes* (ms. 1601): «A buen callar llaman Sancho, y al bueno bueno Sancho Martínez». Muy por la corteza entendió este Refrán el Comendador Hernán Núñez. Quiere pues decir: el Hombre callado será respetado y si más callare, más.
- Correas (ms. 1627): «Al buen kallar, llaman Sancho; al bueno bueno, Sancho Martínez» (...). Algunos nonbres los tienen rrezibidos i kalifikados el vulgo en buena o mala parte i signifikaziön por alguna semezanza ke tiene kon otros, por los kuales se toman. Sancho, por Santo, sano, i bueno; Martín, por firme i entero komo Mártir (...). «Al buen kallar llaman Sancho», lo usamos mucho para alabar el kallar i sekreto (...), i para enkarzererlo más se añade: «i al bueno bueno, Sancho Martínez» (...). En la lengua española, usamos mucho de la figura «paronomasia», ke es semexanza de un nonbre kon otro (...).

Desde las primeras glosas se acepta como una constante el valor idiomático adquirido, el sentido figurado de «la virtud del silencio», que el refrán predica, conforme a la retórica aristotélica, en una especie de metáfora global, como insinúa Mal Lara. El consenso de la opinión colectiva acerca de ese sentido se utiliza como prueba concluyente para mostrar la conveniencia de una forma concreta de comportamiento: la discreción, la prudencia, la justicia en el hablar. Así en los *Glosados*, este refrán va inserto en una serie de parasinónimos destinados a mostrar «que no deues hablar mucho». Este mismo motivo se desarrolla, por vía de paráfrasis versificada, en los *Nuevamente glosados* y en Horozco. El mecanismo, no explicado hasta Correas, cuya glosa se ofrece muy recortada, constituye una variante de figura etimológica, pues en todas las glosas se echa mano de la *paronomasia*, que, a partir del valor etimológico (*Sancho/santo*), permite jugar con la homonimia parcial y desencadenar la *polietimología*, mediante la derivación o la equivalencia sinonímica (*Sancho / santo / sano / manso...*, por un lado; *Sancho / sabio / sagaz / cauto / prudente...*, por otro).

En la aplicación figurada del refrán parece comprobarse, en las sucesivas glosas, una moralización menos marcada, para llegar a Correas, que no habla de virtud, sino de respeto para el hombre callado. El valor moralizador termina siendo uno de los múltiples efectos de sentido. Por otro lado, solamente Núñez se aparta de los demás en tomar el refrán citado en sentido literal, «por la corteza» según la furibunda crítica de Rosal. Con todo, es posible que la suya sea la única verdaderamente etimológica, pues sólo en ella

parece aludirse a lo que debió ser, en teoría al menos, el acto originario del nombrar. En efecto, los paremiólogos tendrían que haber explicado en qué contexto situacional y verbal se «nominalizó» *callar* en *el callar*, si *el buen callar* se opone al *mal callar*, quién es el sujeto de *llamar* y por qué se llama *Sancho* y no de otra manera. Correas responde a las dos últimas preguntas: es el pueblo quien asume ese *llamar* y la elección de *Sancho* también se justifica por las connotaciones adquiridas en la lengua colectiva, al hallarse integrado en una relación de paronimia que, como se acaba de indicar, implícitamente motiva todas las glosas como variantes de figura etimológica. La respuesta a las otras preguntas conllevaría la «desautomización» o remotivación del enunciado fosilizado, actualizándolo mediante un discurso etimológico dinámico: un relato en figura etimológica.

4. EL RELATO ORIGINARIO

La ingenua explicación de Núñez sobre la motivación del refrán glosado manifiesta solamente una utopía lingüística de la que otros muchos participaban todavía en su tiempo. Conforme al cratilismo antiguo, el lenguaje es reflejo y prolongación de la conveniencia natural entre el universo y sus partes, la cual se realiza esencialmente en el acto primigenio del nombrar. Por consiguiente, toda exigencia de motivación acerca del «nombre recibido» o del enunciado transmitido constituye una demanda analógica de la génesis del lenguaje. En esta circularidad se genera el comentario como una constelación de paráfrasis destinadas a mostrar la adecuación entre la designación y el referente, pues cada comentario a su vez requiere nuevas glosas: «ello es glosa, y tiene cada uno facultad de glosar y enriquecer con sus trabajos la lengua castellana», afirma Mal Lara. De ello se sigue una espiral cuyo fin sólo se intuye en el espejismo que esas glosas: el de ser piezas de un mosaico correspondiente al texto ideal primitivo.

El glosador, por tanto, se instala en la glosa como transmisor y exégeta de un enunciado transmitido. Para León de Castro su labor consistirá en discernir si «el refrán será dicho en algún sabio» o bien «aquello que todos dicen». En el primer caso, el humanista dará por buena su tarea al recordar el dictor y el texto originario en que se inscribe el dicho: proverbios bíblicos, adagios grecolatinos, frases literarias, apotegmas, dialogismos, dichos autorizados por la historia o la leyenda. Pero ante los bienes mostrencos de aquellos refranes «que todos dicen», la erudición resulta insuficiente. En efecto, como se vio más arriba, la paráfrasis analítica constituye una figura etimológica por vía derivativa, pero no explica el motivo último / primero del refrán. Para esto el narrador necesita transformarse en narrador y la glosa cobra la forma de un relato que pretende ser explicativo y reproducir la enunciación, con el enunciado gnómico o dialogístico en un contexto preciso.

Este es el procedimiento empleado en la paremiología para explicar los refranes y frases proverbiales, según modelo conceptual de tipo causativo: DICHOTIVO-MOTIVO-RE-LATO. Tal relato se dilata en figura etimológica de la expresión proverbial, cuya introducción causativa modélica puede ser la de serie *por qué se dijo* en *El sobremesa* de Timoneda (1563, 1576). He aquí un ejemplo:

Por qué se dijo: «Buenos días, Pero Díaz, mas querría mis dineros». Era un zapatero de flaca memoria, llamado Pero Díaz, el cual había prestado un ducado, y no se acordaba a quién, y dábale tanta pena esta imaginación, que lo dijo a su mujer, y ella dióle por con-

sejo, que a cualquiera que le dijera buenos días, Pero Díaz, que le responda: «mas querría mis dineros»; porque cuando lo dijese a quien no le debía nada, pasaría adelante, y cuando encontró con quien le debía el ducado, dijo: «Yo os lo daré, sin que me lo pidáis desamano», y así cobró el ducado.

Por supuesto, nada garantiza que tal motivación sea «histórica». En lugar del cuentecillo citado, la explicación podría haber sido la de un dialogismo de tipo lúdico, a base de añadidos estrambóticos al saludo ordinario, como los que efectivamente se oyen en hablas rurales: «-buenos días-. Buenos palos merecías. -En las tus costillas, pero no en las mías-» (Robleda, Salamanca). Pero en este caso la explicación sería menos satisfactoria que la del relato, cuya credibilidad no reposa en ninguna autoridad histórica, sino en la coherencia semántica que el narrador le confiere. Mal Lara, oportunamente, recuerda que en estos relatos no se trata de la verdad histórica, sino de la verosimilitud que dimana de la calidad del relato: «Dirán algunos que los más son inventados de mi cabeça. Lo qual, dado que fuesse verdad quando falta el verdadero origen, también el quiento no es tan malo, ni tan falso, que no tenga partes con que se haga verosímil». Y el humanista prosigue declarando lo que era de suponer, que la explicación es en realidad una buena paliación: el dialogismo o el refrán ofrecen el motivo para el relato, quizá con tanta frecuencia como el cuentecillo genera la expresión breve. Esto, naturalmente, es muy difícil de dilucidar, pero la eficacia del procedimiento parece comprobada en la gran cantidad de refranes explicados mediante anécdotas en *Correas* (Combet, 1971) o en la estrecha relación entre refranes y cuentecillos (Chevalier, 1975, 1983), de los que está empedrada la literatura clásica.

5. CONCLUSIÓN

Las glosas paremiológicas guardan analogía con las funciones que se le suelen asignar al Refranero. Ilustran con relativa facilidad y fidelidad las paremias de carácter moralizador y sapiencial, vulgarizadas a partir de fuentes más o menos comprobadas. Son glosas de carácter magistral. En cambio, a los humanistas les resulta poco menos que imposible satisfacer la motivación de los bienes mostrencos que son los refranes, frases y modismos que tienen su anclaje en la oralidad de otras épocas: en el trabajo, la fiesta, la vida ordinaria. En este caso la función moralizadora y la sapiencial alternan con la función lúdica, de la que también las glosas vienen a ser prolongación. Estas se instalan como un juego de figura etimológica y se abren a un tipo de texto literario, desarrollándose a veces en breves relatos supuestamente originarios que, si no ofrecen la verdadera motivación de la expresión fija, presentan sin duda un interés digno de que alguien se tome el trabajo de inventariarlos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENS, H.: *La lingüística*, trad. del alemán por J. M. Díez (Madrid: Gredos, 1976).
- CASTRO, A.: *Hacia Cervantes* (Madrid: Taurus, 3ª, 1967).
- COMBET, L.: *Recherches sur le "refranero" castillan* (París: Belles Lettres, 1971).
- CORREAS, G.: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) (Bordeaux: Inst. Etudes Ibériques et Ibéroaméricaines, 1967).
- ESPINOSA, F. DE: *Refranero* (1527-1547) (Madrid: Aguirre, 1968).
- FEIJÓO, B. J.: «Falibilidad de los adagios», en J. M. SBARBI, *El refranero general* (Madrid: Gómez Fuentenebro, 1874-1878), vol. 9, 107-109.
- FONTANIER, P.: *Les figures du discours* (París: Flammarion, 1977).
- GENETTE, G.: «L'éponymie du nom ou le cratylisme du Cratyle», *Critique* (1972), 1019-44.
- GRACIÁN, B.: «Crítica reforma sobre los comunes refranes», en J. M. SBARBI: *El refranero general* (Madrid: Fuentenebro, 1874-1878), vol. 9, 93-103.
- HOROZCO, S. DE: *Teatro universal de proverbios* (Salamanca: Universidad, 1986).
- IGLESIAS, A.: *Onomantique: motivation et typification du nom propre (proverbial et populaire) en espagnol* (Paris IV-Sorbonne: Université de Lille, 87/PA04/0251).
- ISIDORO, SAN: *Etimologías*, trad. del latín por J. Oroz, M. Marcos (Madrid, Ed. Católica, 1982-1983).
- LEÓN, Luis de: *De los nombres de Cristo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1966-1969).
- MAL LARA, J. DE: *Filosofía vulgar* (1568) (Barcelona: Sel. Bibliófilas, 1958-1959).
- MAYANS, G.: *Origenes de la lengua española* (1737) (Madrid: Atlas, 1981).
- NÚÑEZ, H.: *Refranes o proverbios en romance* (1555) (Lérida: Luys Manescal, 1621). *Refranes glosados* (1509, 1541), en J. M. SBARBI, *El refranero general* (Madrid: A. G. Fuentenebro, 1874-1878), vol. 7, 1-54. *Los refranes que recopiló Iñigo López de Mendoza... nuevamente glosados* (1541), en J. M. SBARBI, *El refranero general*, vol. 1, 69-153.
- ROSAL, F. DEL: *La razón de algunos refranes* (London: Tamesis Book, 1976).
- TIMONEDA, J. DE: «El sobremesa y alivio de caminantes», en *Novelistas anteriores a Cervantes*, BAE, 3 (Madrid: Atlas, 1975), 169-183.
- VALLES, P.: *Libro de refranes* (1549) (Madrid: Melchor García, 1917).
- YNDURAIN, F.: «Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del s. XXII», *Arch. Fil. Aragonesa*, 6 (1954), 103-130.
- ZULUAGA: *Introducción al estudio de las expresiones fijas* (Frankfurt; Lang, 1980).

Eugenio de Salazar y su *Suma del arte de poesía*: Una poética desconocida del s. XVI

Víctor Infantes
Universidad Complutense

Pocos escritores cumplieron tan bien con su siglo como el madrileño Eugenio de Salazar; con su pluma y con su *ingenio* rindió merecido tributo al horizonte cultural y literario que le tocó vivir y a pesar de que su escasa y mal conocida producción espera una paciente mano editorial, su obra dibuja buena parte de los modos y las modas de la España del siglo XVI. Aunque sea como exponente de un *sentir* literario compartido con otros muchos escritores, su recuerdo y su (mejor) conocimiento merece romper una lanza en su favor y traerle ahora, aquí, en las coordenadas de un congreso áureo, es hermanarle con otros muchos *sentires* literarios que verán estos días expuesta su razón de ser. Unos breves apuntes biográficos nos servirán para situar sus avatares más significativos por las Españas renacentistas.

Nació en Madrid hacia 1530¹, hijo de Pedro Salazar y de Aldonza Vázquez de Carrión; su padre pasa por ser un conocido historiador sobre el que todavía pesa alguna dudosa y confusa atribución literaria². Estudió en Alcalá de Henares y en Salamanca según cuenta el mismo en un sentido soneto-autobiográfico («Nací y casé en Madrid; crióme

¹ El dato viene refrendado desde hace dos siglos por J. A. ÁLVAREZ DE BAENA, *Hijos de Madrid...*, Madrid, B. Cano, 1789 (Madrid: Atlas, 1963), I, 403-411 y de ahí la repetición constante sin más comprobaciones de fecha, que el escritor parece corroborar en su testamento (*vid.* C. PÉREZ PASTOR, *Bibliografía madrileña...*, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos» (1907), III, 470); es documento ya localizado que analizaremos para la edición y que escapa a los límites ahora impuestos. El mejor resumen de su biografía está esbozado en A. CIORANESCU, «Introducción» a la edición de sus *Obras festivas* (Santa Cruz de Tenerife: Romerman, 1968), 9-29; es la edición de las *Cartas* que, por completa y útil, citaremos habitualmente.

² Es asunto que (ahora) no nos interesa, el mejor resumen de la cuestión (Pedro de Salazar granadino y madrileño con *historiae* y *Carta del Bachi-Arcadia al capitán Salazar* al fondo) está en A. CIORANESCU, *op. cit.* 10-14; se puede añadir en la polémica más leña literaria con *cuentos* por medio: J. M. BLECUA PERDICES, «Notas para la historia de la *novela* en España» en *Serta Philologica de F. Lázaro Carreter* (Madrid: Cátedra, 1983), II, 91-95.

estudiando / la Escuela Complutense y Salmantina...»³) y se licenció en Leyes en la Universidad de Sigüenza («La licencia me dio la Seguntina..., *idem*) y si como jurista es recordado por Nicolás Antonio⁴, como Licenciado va a ser conocido a lo largo de todo el siglo.

Vivió algún tiempo entre Toledo y la Corte y en 1557 se casó con Catalina Carrillo, la *Carilia* de sus encendidos poemas, con quien tuvo dos hijos, Fernando y Pedro y, posteriormente, una hija, Eugenia. Son años en que anduvo de «pretendiente de varas» por los aldeaños de la Corte y que refleja con enorme gracejo en su conocida «Carta de los Catarriberas»⁵, desempeñando diferentes cargos y comisiones por España⁶, que traslada a sus aceradas epístolas dando cuenta de situaciones y cargos: Juez Pesquisidor en Tormaleo (Asturias)⁷, en la Audiencia de Galicia⁸ y en las Salinas Reales⁹, siempre con los ojos de un avisado espectador que desentraña el mundo y la sociedad en la que vive. Por fin, en 1567 es nombrado Gobernador de Tenerife y La Palma, tomando posesión a finales del mismo año y asentándose algún tiempo en Canarias¹⁰. En 1573 obtuvo el cargo de Oidor de la Audiencia de Santo Domingo y hacia allí embarcó en 1574 para no regresar a España hasta comienzos del nuevo siglo; los pormenores del viaje son motivo de otra de sus más conocidas cartas¹¹. Dos años más tarde es nombrado con el mismo cargo para la Audiencia de Guatemala, llegando a ocupar el de Fiscal, título con el que pasó con posterioridad a México¹². Aquí permanecerá como Fiscal casi veinte años y se conserva abun-

³ El soneto, abundantemente citado como *verdad* biográfica a pesar de su *envoltura* literaria, está al fol. 302r de su *Silva*, que luego comentaremos y se encabeza con esta titulación: «Soneto en que declara el autor donde nació, donde se casó, donde estudió, donde se hizo Licenciado, donde Doctor, y todos los oficios que tuvo», no hay porque no creer a un Juez; puede leerse en J. GARCÍA ICAZBALCETA, *Bibliografía mexicana del siglo XVI...* (1886) (México: FCE, 1954), 320.

⁴ En *Bibliotheca Hispana Nova* (Madrid: J. Ibarra, 1783), I, 362.

⁵ Citamos por la edición de A. CIORANESCU, *op. cit.*, n. 4 de su numeración, que mantenemos, aunque indiquemos alguna que otra historia general y particular; cf. además, *idem*, cartas n. 1 y n. 8 (y su «Sátira por símiles y comparaciones contra abusos de la Corte», fols. 232r-246r de su *Silva*, seleccionada por B. J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca...*, Madrid, M. Tello, 1889 (Madrid: Gredos, 1968), IV, 374-386).

⁶ Por ejemplo, la «Comisión que da don Luis Hurtado de Mendoza, marqués de Mondéjar, a Eugenio de Salazar, para tomar residencia al justicia mayor de Mondéjar, en Mondéjar a 18 de abril de 1564», que concluyó en juicio harto curioso resumido por A. CIORANESCU, *op. cit.*, 15-16, del voluminoso legajo de Simancas, Consejo Real 142, n. 3; Salazar reconocido por el nombramiento de Juez de Residencia, sin duda a través de la intervención del Marqués, le encomia en una epístola en tercetos de la *Silva*: «Temiendo quedo no haya sospechado...», fols. 251v-255 r.

⁷ Es la conocida carta n. 5, *ed. cit.*, *vid.* el análisis de J. M. ROCA FRANQUESA, «Un Juez pesquisidor de Felipe II en la ciudad de Tormaleo», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XXXIII (1979), 257-268.

⁸ *Idem*, carta n. 5.

⁹ *Idem*, carta n. 5.

¹⁰ *Vid.* cartas n. 2, n. 9, n. 10, n. 11, etc.; A. Cioranescu cita documentación del Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife sobre los avatares de esta etapa isleña, a él nos remitimos, 16-18.

¹¹ *Vid.* la famosa carta (titulada) «Requisitoria sobre Santo Domingo», n. 16, publicada antes (exenta) en *Clio*, XV (1948), 143-144; cf. Archivo de Indias (Sevilla), Audiencia de Santo Domingo, Legajo 899, fol. 284r; *Colección de documentos inéditos referentes a América*, XVIII (1925), 17 y E. H. SCHAEFER, *El Consejo Real y Supremo de Indias...* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1947), II, 455 y ss.

¹² *Vid.* Archivo de Indias (Sevilla), Audiencia de Guatemala, Legajo 10, donde se conservan nueve cartas fechadas entre 1577 y 1582, y *Colección...*, *op. cit.*, 183-184.

dante documentación de sus actuaciones administrativas: tres *Relaciones* dirigidas al Rey y dos a Juan de Ledesma, Secretario de Su Majestad, junto a un *Memorial* sobre «el beneficio de las minas de oro y plata y protección que debía prestar a los mineros» y la noticia de tratado *De los negocios incidentes en las Audiencias de las Indias*¹³, junto a la constancia de su intervención en la vida literaria y cultural de su entorno iniciada (tal vez) en Guatemala con el conocimiento del Dean Pedro de Liébana; Álvarez de Baena cita sus «Geroglíficos y Letras» a la muerte de la Reina, Doña Ana de Austria y su «Emblemas y versos» al fallecimiento de Felipe II, frutos poéticos de la más canónica literatura áulica, tan a tono con su época¹⁴.

Parece que consiguió el grado de Doctor en México en 1591, según él mismo confiesa en el citado soneto («La Mexicana de doctor el mando...», *idem*) y que sirve para fechar su producción cuando firma todavía como «Licenciado» y ocupó el Rectorado de

¹³ Las del rey son del 1 de mayo y dos del 15 de diciembre de 1585 y las de Ledesma del 15 de enero y del 5 de mayo del mismo año, contenidas en el Archivo de Indias (Sevilla), Audiencia de México, Legajo 1964 (*vid.*, además, *idem*, Audiencia de México, C. 13, fols. 8r-10v); el *Memorial* se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms/1151, n. 96, fols. 482r-487r, con firma autógrafa que nos ha servido, junto a otras, a la hora de adjudicar nuestra poética. La existencia de *De los negocios...*, grueso volumen en latín y «romance», procede de A. DE LEÓN PINELO, *Epitome de la Bibliotheca orientalis...* (Madrid: F. Martínez Abad, 1737) (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1982), I, 788, de donde pasa a N. Antonio, *Bibliotheca... Nova, op. cit.*, I, 362 y que luego recoge J. M. BERISTÁIN DE SOUZA en su *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional...* (México: Edcs.Fuente Cultural, 1883), IV, 284... Pero el propio autor habla (ya) de ella con este nombre en una carta dirigida a Felipe II el 20 de mayo de 1594 (en Archivo de Indias (Sevilla), Audiencia de México, Legajo 58-3-11), reproducida por J. T. MEDINA en su *Biblioteca hispano-americana (1493-1810)* Santiago de Chile, Ed. Autor, 1911 (Santiago de Chile: Patronato José Toribio Medina, 1962), VI, 547-548; aunque debe ser la misma obra que vuelve a mencionar en el prólogo de la *Silva*: «Y si Dios es servido que yo dejé acabados y impresos mis *puntos* en *Derecho*, o en estado de que vosotros (se dirige a sus hijos) los podáis acabar de imprimir en mi nombre, primero que esta *Silva...*».

¹⁴ Los que Álvarez de Baena cita, *op. cit.*, I, 405 en la *Silva* («Hieroglíficas a la muerte de la Reina Doña Ana», fols. 277r-282v, más una «Canción lamentable», fols. 283r-286r y «Hieroglíficas para las exequias que hizo la Real Audiencia de México en la muerte de Felipe II», fols. 305r-311r, con «aquí se continúan las Hieroglíficas», fols. 203v-204r) y no parece que pasara a una impresión, si es que existió [no aparece en *Siglos de Oro: Índice de Justas Poéticas* de J. SIMÓN y L. CALVO (Madrid: CSIC, 1962), aunque faltan algunas... y sumar J. DELGADO, «Bibliografía sobre justas poéticas» en *Edad de Oro*, VII (1988), 197-207]; la confusión retórica de Álvarez de Baena (emblemas = jeroglíficos = letras) no merece ni una cita [pero, citamos la última: M. M^a GÓMEZ SACRISTÁN, *Enigmas y jeroglíficos del Siglo de Oro*, Tesis Doctoral de la Universidad Complutense (Madrid, 1989), 2 ts.]. Salazar nombra, elogia y dedica textos a poetas de entonces que recoge en su *Silva* (Leonor de Ovando, Elvira de Mendoza, Hernando de Herrera, etc.) y de este Deán incluye algunos poemas en su cancionero, que, con otros dispersos, A. RODRÍGUEZ MOÑO publico, «Don Pedro de Liévana primer poeta de Guatemala (siete composiciones inéditas del siglo XVI)», *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, VII (1933), 165-175. Este contexto literario puede verse retratado en P. HENRÍQUEZ HUREÑA, *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1936), en particular, 76-77 y MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la poesía hispano-americana* (Madrid: CSIC (edición nacional), 1948), I, 22-27 y N. BALLESTEROS GAIBROIS, «La vida cultural en la América española en los siglos XVI y XVII» en *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (Barcelona: Vergara, 1953), III, 967-974 y A. ANTELO, «Literatura y sociedad en la América española del siglo XVI», *Thesaurus*, XXVIII (1973), 279-330 y, muy directamente, en el *Memorial de Gonzalo Gómez de Cervantes para el oidor Eugenio de Salazar*, editado por A. M^a CARREÑO en *La vida económica y social de Nueva España al finalizar el siglo XVI* (México: Biblioteca Histórica Mexicana, 1942), 190-208. [Hoy se rechaza su intervención antológica en las *Flores de baria poesía* por la editora M. Peña (México: UNAM, 1980), 13].

esta universidad durante los años 1592 y 1593; en 1600 Felipe III le nombre Consejero de Indias y regresa anciano a España para dirigirse a Valladolid, sede de la nueva capitalidad; debió encontrarse ya enfermo, pues en esta ciudad redacta su testamento en 1601 y en ella muere al año siguiente¹⁵.

Su producción literaria, descontando las *Relaciones* y el *Memorial*, inscritos en la «prosa burocrática» de la época¹⁶ y las escasas poesías laudatorias en los «Preliminares» de obras de amigos y únicas impresas que vio en vida¹⁷, se reduce a sus *Cartas*, a un extenso y voluminoso *cancinero* a modo de *ópera omnia* poética titulado *Silva de Poesía* y a una *Navegación del Alma*, curioso poema alegórico sobre las edades del hombre.

Quizá sean (alguna de) sus «cartas» las que más han dado a conocer el nombre de nuestro autor, tanto las que en su día abrieron la colección de la Sociedad de Bibliófilos Españoles¹⁸ («Carta en que se trata de la corte», «Carta en que se describe la milicia de una isla», «Carta en que se pinta un navío», «Carta de los Catarriberas» y «Carta en que

¹⁵ Vid E. H. SCHAEFER, *El Consejo...*, op. cit., I, 356; el rey le concede una ayuda de 4.000 ducados para su traslado a España (vid. Archivo de Indias (Sevilla), Consejo de Indias, Legajo 527, Mercedes 1585-1603). Otorga testamento ante Pedro Duarte (vid. C. PÉREZ PASTOR, *Bibliografía...*, op. cit., III, 470) y muere el 16 de octubre de 1602 (vid. E. H. SCHAEFER, op. cit., I, 356).

¹⁶ Vid. la aproximación crítica de A. REDONDO, «Les "relations de sucesos" dans l'Espagne du Siècle d'Or: un moyen privilégié de transmission culturelle», *Cahiers de l'UFR d'Etudes Ibériques et Latino-Américaines*, 7 (1989), 55-67 [y J. L. GOTOR, «Formas de comunicación en el siglo XVI (Relación y carta)» en *El libro antiguo español* (Salamanca: Universidad de Salamanca, etc., 1988), 175-188].

¹⁷ El temprano soneto («En las empresas del fiero Marte...») en los «Preliminares» del *Diálogo entre Pedro Barrantes y un caullero extranjero que cuenta el saco que los turnos hicieron en Gibraltar...*, Alcalá, S. Martínez, 1566 [vid. G. ANDRÉS RENALES, *Diálogos literarios en el siglo XVI*, Tesis de Licenciatura de la Universidad Complutense (Madrid, 1986), n. 43 y J. GÓMEZ, *El diálogo en el Renacimiento español* (Madrid: Cátedra, 1988), n. 13, 218]; otro «Soneto a la Villa de Madrid», también incluido al comienzo de la *Hispania victrix* de su padre, Medina del Campo, G. de Millis, 1570 (vid. A. MAS, *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or...* (París: Centre de Recherches Hispaniques, 1967), II, 41-42] y, fuera de los turcos, un «Argumento y recomendación» en 34 octavas reales a los *Diálogos militares* del Doctor Diego García de Palacio, México, P. Ocharte, 1583 (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1944), fols. 1r-6r (vid. G. ANDRÉS RENALES, op. cit., n. 189-190 y J. GÓMEZ op. cit., n. 61, 221) publicado por J. T. MEDINA en *La imprenta en México (1539-1821)*, Santiago de Chile, Ed. Autor, 1907, I, 254-257 y recogido por Salazar en su *Silva*, fols. 223v-229r.

¹⁸ Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles (=SBE), 1866, preparadas por P. Gayangos sobre los textos incluidos en la «cuarta parte» de la *Silva*, fols. 506r-533v; la dificultad del facsímil en la época (vid. M. GROTA, «Historia menuda del primer facsímil español: *El bastardo Mudarra*, de Lope de Vega, editado por Salustiano de Olázaga (Madrid, 1864)», *Revista de Librería Antiquària*, 7, 1984, 3-7) se remedió en la edición conmemorativa del centenario de la Sociedad, pues reproduce el códice —sin el «Prólogo» de Gayangos— con cuidada transcripción de F. MALDONADO (Madrid: SBE, 1966) [cf. A. ALONSO MIGUEL, «Acerca de las cartas de Eugenio de Salazar», *Revista de Filología Española*, LXIV (1984), 147-160]; de la bella edición decimonónica pasaron al vol. LXII de la Biblioteca de Autores Españoles, al cuidado de E. DE OCHOA en su *Epistolario español* (Madrid, 1870), 283-310. La de los *catarriberas* (A. CIORANESCU, op. cit., n. 4), con atribuciones a Diego Hurtado de Mendoza, comienza su andadura de la mano de A. VALLADARES en el *Semanario Erudito*, XVIII (1789), 238-249; de ahí pasa al gracioso n. 3 de *El Crítico gallardino* (Madrid, 1835), que reproducirá P. SÁINZ RODRÍGUEZ en las *Obras escogidas* del extremeño (Madrid: Los Clásicos Olvidados, 1928), I, 223-240 (Hay códices de sobre: Palacio, M/199, Biblioteca Nacional de París, Ms/421, The Hispanic Society of America, LV, etc., para pensar en una buena (y definitiva edición.) La de la «Navegación a las Indias» (A. CIORANESCU, op. cit., n. 3) la publicó por sus curiosidades marinas C. FERNÁNDEZ DURO en sus *Disquisiciones náuticas* (Madrid: Susc. de Rivadeneyra, 1878), II, 258-260. Vid. A. PRIETO, *La prosa española del siglo XVI* (Madrid: Cátedra, 1986), I, 87-98.

se describe la villa de Tormaleo»), como las que allí se eludieron y fueron más tarde recogidas por Paz y Méliá en sus graciosas *Sales españolas*¹⁹ («Carta a una dama», «Carta a una mulata», «Carta para una vieja tripera y partera», «Carta en la que el autor glosa una canción antigua», etc.). Quizá las primeras, más a tono con los acontecimientos históricos y sociales, eran más *digeribles* y menos comprometidas que las restantes, amén de respetar la voluntad del autor al incluirlas en su *Silva*, mientras que las segundas, denominadas por el propio Salazar como llenas de «donaire», encubrieran con su jocosidad e ironía una visión más satírica de la sociedad y las costumbres españolas. En ambas²⁰, Salazar revela el escritor agudo, perspicaz y crítico que lleva dentro y su lectura nos depara (todavía) el buen sabor de su juicio y de su ingenio.

Su *Silva*, tan cuidadosamente recopilada, ordenada y dispuesta para su (posible) impresión, merecería algo más que la diligente *antología* que extractara en su día Gallardo²¹ y tanto las valiosísimas «indicaciones» preliminares destinadas a «cuidar» el texto en la impresión²², como algunas piezas allí refugiadas, bien podrían competir con otros vates de la época menos lucidos. Organizada en cuatro grandes apartados con sus correspondientes subdivisiones («Obras pastoriles»: Églogas (1-27) y «Otras»: Sonetos, Canciones, Epístolas (73-139 y las «Reglas de la Buena casada», 140-146) y Canciones castellanas (146-180); Ocasionales, aúlicas (181-312); Devoción: Pastoriles (313-338), Metro castellano (339-412) y Sonetos, Salmos, etc. (413-504) y las «Cartas» (505-553), sólo las cinco editadas por Gayangos) es un buen reflejo del universo poético de la segunda mitad de la centuria y propone, al menos, una cuidada (y premeditada) organización poética y vital perfectamente programada²³.

¹⁹ Allí da cuenta el toledano de los avatares del códice del Duque de San Lorenzo, luego de Gayangos, que contiene las X restantes y que a pesar de las intenciones de la Sociedad para reimprimirlas a cargo de M. Menéndez y Pelayo, éstas no llegaron a ver los tórculos; PAZ Y MELIÁ las rotula «Cartas inéditas de Eugenio de Salazar (1570)» y las incluye en la 2ª serie de las *Sales* (Madrid: Escritores Castellanos, 1902), II, 211-276, hoy andan por el t. CLXXVI de la BAE (Madrid, 1964).

²⁰ Ya *completas* en la edición citada de A. CIORANESCU, 31-196, con valiosas «Notas», 209-255.

²¹ Es el códice C/56 de la Real Academia de la Historia, voluminoso infolio de 553 hs. preparado para su impresión y que comienza su despertar bibliográfico de la pluma de B. J. GALLARDO, *Ensayo...*, *op. cit.*, IV, 326-354, quien describió minuciosamente el manuscrito, que antes perteneciera al bibliófilo Francisco París; Gallardo añadió –como solía– una breve selección, 352-395; que ha sido lo único difundido de los pesares poéticos de Salazar. Ya en *El Criticón*, nº 3 (1835), junto a los *catarriberas*, incluyó la «Epístola al insigne Hernando de Herrera» (en P. Sáinz Rodríguez, *Obras...*, *op. cit.*, I, 241-249), el «Canto del Cisne a una despedida de su Catalina» (*idem*, 250-254) y una «Canción» (*idem*, 255-257). A MÉNDEZ PLANCARTE en sus *Poetas novohispanos (1521-1621)*, (México: Biblioteca del Estudiante Universitario, 1942), 53-62, reprodujo la «Epístola» y la «Descripción de la laguna de México»; otra breve *antología* para justificar el «petrarquismo pasajero» del madrileño ofrece J. G. FUCILLA en sus *Estudios sobre el petrarquismo en España*, (Madrid: CSIC, 1960), 73-77.

²² De algunas de ellas nos valimos para nuestra comunicación del anterior Congreso y, junto a otras (Vázquez del Mármol, Paredes, etc.), pronto acabaremos un trabajo sobre los hábitos impresores de la poesía de la época o cómo un autor debe cuidar de sus obras en tales trances.

²³ Lo ha estudiado A. PRIETO, *La poesía española del siglo XVI* (Madrid: Cátedra, 1987), II, 655-667, quien cita, 655, un «estudio y edición de José Manuel Blecua Perdices que creo, está sin editar y no he podido consultar...», igual nos sucede e igualmente sentimos su desconocimiento. Nuestro autor rotula su *cancionero* con un tópico de la época (*Silva*) ya utilizado desde hacía decenios a raíz del éxito de la miscelánea de P. Mexía [*vid.* A. RALLO, «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, III (1984), 159-180], aunque la noción de *antología* (poética) *ordenada* o –al me-

Completa su producción el poema alegórico antes mencionado, escrito probablemente en sus últimos años²⁴ y cuya comparación metafórica con los términos náuticos demuestra un acusado conocimiento de los mismos, a la vez que propone un juego poético de hondas raíces literarias²⁵ y que tal vez por razones retóricas y de autonomía argumental el autor excluyó de su *Silva*.

Estos son a grandes rasgos los datos y los textos de un escritor que, como otros muchos, espera un cabal conocimiento y difusión entre la falange de nuestras letras áureas.

Añadimos ahora con cierto rigor una *Poética* de su pluma absolutamente desconocida dentro de su obra y nunca citada —que sepamos— en los balances bibliográficos y críticos sobre poéticas y retóricas españolas del siglo XVI, desde J. de J. Prades²⁶ hasta el más reciente de E. Artaza²⁷, pasando por E. Díez Echarri²⁸, A. Martí²⁹, K. Kohut³⁰, J. Rico Verdú³¹, J. Murphy³², L. López Grigera³³ o el colectivo del Rhetorical Seminar de la Universidad de Michigan, entre otros³⁴.

Se trata de un «cuaderno» en folio, encuadernado con otros «papeles» de (72 páginas), en letra clara de finales del siglo XVI, con anotaciones marginales que hemos identificado como autógrafas de Salazar y donde nuestro autor firma todavía como «licenciado»³⁵. Reúne buena parte del *sentir* estético (y poético) del madrileño, con citas abundantes de

nos—estructurada, choque con el *desorden* y la falta de *perseverancia* de Mexía [cf. «Prohemio» a la *Silva de varia lección* (1540) en la excelente edición de A. CASTRO (Madrid: Cátedra, 1989), I, 161-162; y luego Medrano o Zapata]; Salazar mantiene más la línea de la *Poética Silva* (cf. B. J. GALLARDO, *Ensayo...*, *op. cit.*, I, n.º 1.051, sobre la que seguimos trabajando...) y recopilaciones parecidas.

²⁴ En la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms/3669, fol., 80 hs., sólo descrito y resumido por GALLARDO, *Ensayo...*, *op. cit.*, IV, 395-397; merecería alguna nota crítica.

²⁵ Podríamos recordar con amorosas intenciones a Dueñas y a Escrivá [vid. G. CARAVAGGI, «La *Nao de amor* del Comendador Juan Ram de Escrivá» en *Literatura Hispánica Reyes Católicos y Descubrimiento* (Barcelona: PPU, 1989), 248-258], su interés parece venirle desde la famosa carta n. 3.

²⁶ *La Teoría Literaria (Retóricas, Poéticas, Preceptivas, etc.)* (Madrid: CSIC, 1954), 9-12.

²⁷ El ars narrandi en el siglo XVI español. *Teoría y práctica* (Bilbao: Universidad de Deusto, 1989), 21-30 y 345-347.

²⁸ *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español* (Madrid: CSIC, 1970), 96-100.

²⁹ *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1972), 309-332.

³⁰ *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI* (Madrid: CSIC, 1973), 16-19.

³¹ *La retórica española de los siglos XVI y XVII* (Madrid: CSIC, 1973), 73-245.

³² *Renaissance Rhetoric* (Nueva York: Garland, 1981), y T. CONLEY, «Some Significant Contributions to the History of Rhetoric: 1970-1982», *Rhetorica*, I (1983), 93-108.

³³ «Introduction to the Study of Rhetoric in Sixteenth-Century in Spain», *Dispositio*, VIII (1983), 1-18.

³⁴ «Bibliography» of V. Arizpe, I. Corfís and six more, *Dispositio*, VIII (1983), 19-64 y las *antologías* de E. CASAS, *La retórica en España* (Madrid: Editora Nacional, 1980) o A. PORQUERAS MAYO, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles* (Barcelona: Puvill, 1986) y *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles* (idem, 1989).

³⁵ Se conserva en The British Library, sgnt. 1322, K. 13 (n. 17) y agradecemos a Geoffrey West alguna que otra gestión en la biblioteca. La comparación la hemos establecido con cuanto autógrafo (más o menos) seguro ha caído en nuestra manos, sobre todo en los documentos oficiales conservados; no obstante, la similitud con la *Navegación del Alma*, ambos obvios apógrafos, nos ha decidido claramente: disposición, letra (similar) de los textos, anotaciones autógrafas como sistema de *scholiae*, etc.; pruebas gráficas que ofreceremos en la edición, baste ahora nuestro juicio.

lecturas de todo orden y que tal vez sirva para comparar la distancia y las diferencias entre la teoría y la práctica, dado que aquí poseemos el *librillo del maestro*. Damos como muestra un resumen de su contenido y dejamos para un estudio más extenso su edición, sus dudas –que son algunas– y sus novedades –que son unas pocas–; tal empeño emprendemos con Blanca Perinián y en su nombre y con el mío adelanto ahora su noticia y su conocimiento efectivo.

Perdida su mención en una miscelánea de *Papeles varios* descrita hace más de un siglo por Gayangos³⁶ y compartiendo viaje libresco con memoriales, cartas, premáticas, profecías, sonetos y relaciones se esconde un tratado poético que ha merecido de nuevo nuestra atención y que colma (en parte) la satisfacción que en ocasiones le produce la (in)grata tarea de la investigación.

APÉNDICE

Suma del arte de Poesía colegida de la Theórica expresa de diversos autores y de la Práctica y lección de los más excellentes poetas latinos, Proenzales (*sic*), ytalianos y españoles, para instrucción de los que quisieren componer en nuestra Poesía y Metro castellano.

- | | |
|-------------|--|
| Capítulo 1º | En que se trata qué cosa es poesía e qual es su sujeto e yntento (1-2). |
| Capítulo 2º | De los caminos de la Poesía y de las diferencias que ay de fábulas. Mithológicas, Apológicas, Milesias (3-5). |
| Capítulo 3º | De las especies de la(s) poesías. Sátira, Elegía, Epigrama, Lyríco, Heróyco, Tragedia, Comedia, Diálogo, Pastoril (vocabulario de árboles, frutas, hierbas y flores, lugares, animales y aves), Macarrónica (5-11). |
| Capítulo 4º | Del estilo de la poesía y de sus partes. Henchimiento y magestad, gracia, gala y flor, dulçura y donayre, agudeza, sentencioso, eleuación, clareza, soltura ygualdad, blandura, decoro, compostura, correspondencia del sonido y trauaçón de los vocablos (11-14). |
| Capítulo 5º | De algunos auisos y aduertencias para el poeta (14-17). |
| Capítulo 6º | De algunas cosas que conuiene guardar en la buena poesía y de algunas que se han de huyr (17-21). |
| Capítulo 7º | En que se ponen otros auisos para lo tocante al buen sonido y compostura del verso (21-25). |
| Capítulo 8º | De la medida de los versos que usamos en la Poesía española diuido en quatro partes (Primera parte). Sila y pie, Segunda parte de la |

³⁶ En su *Catalogue of the manuscript in the Spanish Language in the British Museum* (Londres: The British Museum, 1881) (= *idem*, The British Library, 1976), III, 300-303; se encuentra acompañada de 62 «piezas». Gayangos, que ya editó en 1866 las *Cartas*, conocía bien los rasgos caligráficos de Eugenio de Salazar; es más, en las páginas 93-94 de la edición (Madrid: SBE, 1866) al analizar como añadido la *Navegación* afirma que la letra en los márgenes del manuscrito es de «propia mano del autor» –recordemos su identidad con la *Suma*– y al describir nuestra pieza, *Catalogue...*, *op. cit.*, 301, indica: «Oírg.», a pesar de ello hemos comprobado las pocas dudas que nos asaltaron para una correcta (y documentada) atribución. Sea, pues nuestra *poética* anterior a 1591, que al menos en un año gana a J. Díaz Rengifo (Salamanca: M. Serrano de Vargas, 1592) y su *Arte poética española*.

- medida en que se declara a que versos latinos o griegos corresponden e ymitan los que usamos en nuestra lengua española, Tercera parte de la medida en que se trata de la sinalepha e sinéresis y diéresis, Quarta parte de la medida en que se trata de las çesuras (25-41).
- Capítulo 9º En que se trata del consontante (41-46).
- Capítulo 10º En que se trata particularmente de las maneras de compostura que usamos en la Poesía española. Villançicos, cançiones, lamentaçiones, glosas, epístolas, coplas de ocho, de diez y de doze pies, coplas de pie quebrado, coplas de arte mayor enteras y de pie quebrado (46-51).
- Capítulo 11º En que se trata particularmente de las maneras de compostura que tratamos en la poesía castellana a imitaçion de los italianos. Soneto, cançión, terceto, estancia, ballata, distessa, sestina, madrial (*sic*), verso suelto (51-66).
- Capítulo 12º En que se trata particularmente de las maneras de compostura que tratamos en la poesía castellana a ymitación de trobas françesas (66-67).
- [Vocabulario por orden alfabético] (68-72).

Geografía y folklore: En torno a tres etapas del itinerario de Guzmán de Alfarache

Monique Joly
Université de Lille III

Son dos los momentos de la vida de Guzmán en que éste realiza unas poco afortunadas incursiones en el terreno del galanteo. Con esto, o no consigue nada, o termina escarmentado, burlado e incluso costosamente humillado. Esto le sucede por primera vez en Toledo y en Malagón, donde se encuentra de paso tras el primer hurto sonado de su carrera, en el viaje que tiene emprendido para pasar a Italia, conforme tiene intención de hacer desde que salió de su casa. La mala experiencia se le repite cuando se detiene años más tarde en Zaragoza, luego de haber vuelto a España tras otro hurto sonado que le deja vengado de su familia paterna. Uno de los aspectos curiosos de los episodios situados respectivamente en Toledo, Malagón y Zaragoza es que en cada caso no podemos preguntar si su localización es o no tributaria de la existencia de una corriente festiva de dichos y anécdotas sobre estos tres lugares. Me propongo defender aquí la idea de que este interrogante ha de recibir una respuesta afirmativa.

El orden que voy a seguir para hablar de los episodios de Toledo, Malagón y Zaragoza corresponde al orden inverso de su aparición en la obra. Esto se debe al deseo de examinar en primer lugar los dos casos que se me antojan más claros, dejando para el final el caso que me va a obligar a adoptar un trayecto más sinuoso. La prioridad dada al episodio zaragozano también se explica por el deseo de ganar tiempo, en la medida en que me puedo apoyar para examinarlo en los resultados de una investigación ya realizada por mí en otro lugar¹.

Me voy a limitar, en este nuevo examen de lo que significa la etapa zaragozana del viaje de Guzmán, a lo esencial. Comenzaré recordando las razones aducidas por Guzmán

¹ Véase mi trabajo «Du remariage des veuves: à propos d'un étrange épisode du *Guzmán*», *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, Publications de la Sorbonne (1985), 327-339. Terminada la redacción de este ensayo, veo que JOSÉ MARÍA MICÓ da por sentado que la primera noche que Guzmán pasa en Toledo corresponde a una auténtica noche toledana. Véase su contribución al 1º Congreso de la AISO en *La edición de textos* (Tamesis: London, 1990), 322.

para explicar por qué se le ocurre detenerse en la capital aragonesa: «Como la mocedad instimulaba y el dinero sobraba y las damas della incitaban, me fui deteniendo allí algunos días»². No es posible dudar, tras una declaración tan inequívoca, de lo cargado de sentimiento que resulta que la primera mujer en que acierta a poner los ojos el entonces eróticamente alerta pícaro sea una viuda y, por encima, una viuda aragonesa. Sobre las viudas de Aragón existe en efecto, en la época de la redacción del *Guzmán*, una bien arraigada tradición de dichos punzantes, con refranes que recomiendan en particular que se huya de su trato³. Aunque estas pullas se insertan en una corriente festiva que toma de un modo general al personaje teóricamente desvalido de la viuda por blando de sus ataques, existen razones que explican la multiplicación de estos ataques en el caso de las viudas de Aragón. El hecho se ha de relacionar con una bien conocida particularidad de la legislación aragonesa en materia de viudedad y con la disposición conforme a la cual la viuda que se vuelve a casar pierde el usufructo de la fortuna de su marido. Es altamente significativo que el episodio zaragozano del *Guzmán* se inicie prácticamente con una acalorada discusión sobre el tema. Ocurre esto al enterarse el indignado Guzmán de las razones que tiene la joven y hermosa viuda, admirada por él en su balcón, para no volverse a casar, pese a su juventud, a su hermosura y a sus demás perfecciones. La reacción de Guzmán culmina en un virulento alegato contra unas leyes que le parecen opuestas al buen sentido y a la moral, y en contraste con las cuales ensalza la sana costumbre italiana de dotar a la viuda que se vuelve a casar. El mesonero que le ha ido informando de esa particularidad de los fueros no encuentra, por su parte, más razón que oponerle que la del comodín conforme al cual «en cada tierra su uso».

Es llamativo el sesgo antijocoso del tratamiento dado por Alemán al tema de la viuda, usualmente convertida en blanco de ataques que remiten de un modo ritual a sus costumbres supuestamente relajadas y al excesivo regalo del que está también supuestamente rodeada. Al hacer, en cambio, de la viuda que le ha llamado la atención a Guzmán un auténtico dechado de perfecciones, Alemán está renunciando a sacar partido de las posibilidades festivas que ofrece el tema, por poco que esté tratado conforme a esta viejísima tradición satírica. A consecuencia de lo cual, según resulta fácil advertir, el tema de los amores de Guzmán con la viuda es algo que está condenado a quedarse en un estado prácticamente embrionario. El personaje de la viuda, de cuya condición y de cuyas perfecciones nos enteramos, como el propio Guzmán, gracias a lo dicho por el complaciente mesonero, no se ve atribuir más papel que el de estar tranquilamente en su casa y de salir de vez en cuando al balcón, para mirar desde allí a Guzmán y ser mirada por él. Basta que, al final, se vislumbren a lo lejos los temibles escuadrones de otros posibles aspirantes a sus favores para que Guzmán abandone toda veleidad de conquistarla y salga huyendo de Zaragoza. Para rellenar el vacío narrativo así creado, vemos que Alemán acude, sobre todo en el momento de precipitar la acción, a un material tomado de otra tradición festiva, la de las bromas «sucias» que con tanta frecuencia encontramos en la *novella* italiana⁴.

² *G. de A.*, 2^a, III, 1; ed. de FRANCISCO RICO (Planeta, 1967), 736.

³ «De moza navarra, y de viuda aragonesa, y de monja catalana y de casada valenciana». Para más detalles sobre esta tradición jocosa, véase el *art. cit.* en la n. 1, 332-333.

⁴ EDMOND CROS presenta dos ejemplos de confusiones igualmente degradantes, sacadas de novelas francesas de corte italianizante, en *Contribution à l'étude des sources du G. de A.*, Montpellier, s.f., 106-107. Pero insiste paralelamente sobre el carácter tradicional de dicho motivo.

Algunas de las observaciones que acabo de hacer se pueden extender al episodio de Malagón. también en este caso observamos que, paralelamente a motivos que, como las bromas escatológicas de Zaragoza, recuerdan los chistes tradicionales recuperados por los cuentistas italianos, está aprovechado el filón de una paremiología de fuerte arraigo local o regional. La primera de estas dos tradiciones está representada por la humillante confusión nocturna que padece Guzmán en el mesón⁵, es decir por el núcleo narrativo que es indudablemente central en todo el episodio aquí examinado. Pero no es, por otra parte, desdeñable el partido que en la conclusión del mismo consigue Alemán sacar del dicho injurioso que trata de ladrones a todos los habitantes de Malagón. Recordaré tan sucintamente como me sea posible en qué circunstancias aparece mencionado este famoso refrán. Se ha de advertir, en primer lugar, que de la mala fama de Malagón no se habla mientras Guzmán se encuentra allí hospedado, sino después de que ha salido del pueblo y cuando, a «dos largas leguas» de aquél, descubre el sediento mozo de mulas que le acompaña que se les ha desaparecido la bota. El mozo que, como el paje que Guzmán también lleva consigo en su viaje, ha sabido de los infelices sucesos de la noche anterior por habérselos contado con ingenuidad la propia víctima de la burla, no vacila en interpretar la desaparición de la bota como puntilla asestada a distancia por la misma moza que fue causa de todas las desgracias anteriores. El paje es entonces quien, para llevarle festivamente la contra, sugiere que la desaparición de la bota se explica más bien por el deseo de sustentar dignamente la mala fama de Malagón. Puede observarse que el paje no cita expresamente el refrán: muy propiamente, dado el contexto festivo en que se inserta su réplica, se limita a mencionar la mala fama de Malagón remitiendo a ella por medio de una alusión punzante⁶. Esta alusión es la que le despierta a Guzmán el deseo de averiguar de dónde salió esa mala fama proverbial. Pero, al estar integrado en las palabras que Guzmán pronuncia, cuando pide que le expliquen el porqué del dicho, el refrán pierde la carga de agresividad que antes tenía. Incluso cabe decir que no aparece citado más que cuando, con significativo cambio de rumbo, se está en realidad dando comienzo a una reivindicación de un pueblo injustamente infamado por la voz popular. El detalle es revelador, en la medida en que da a entender con qué íntimas reservas está Mateo Alemán reaccionando, como buen humanista, frente a la aparente arbitrariedad con que puede un pueblo entero estar puesto en la picota⁷.

De todas las observaciones hechas en lo que precede se desprende que el momento de la malévola intervención del paje es, narrativamente hablando, un momento decisivo. A lo que con él se pone punto final no es únicamente al breve intercambio de réplicas festivas que prolongan el efecto de las humillaciones de Guzmán mucho más allá de Malagón y de su mesón, sino al ciclo completo de las frustraciones que se le han ido acumulando desde el día en que llegó a Toledo. Aunque, al mismo tiempo, es preciso reconocer

⁵ El mismo Cros sugiere que la fuente de Alemán es en este caso una *notte* de Straparola, *Ibid.*, 78. El motivo de la confusión nocturna entre mula y mujer se encuentra en una farsa de Sánchez de Badajoz. Véase *Recopilación en metro*, facsímil (Madrid, 1929), fol. LXXII vº.

⁶ «—Antes me parece que nos la hurtaron por sacar adelante la fama deste pueblo», *G. de A.*, 1ª, II, 9, *ed. cit.*, 333.

⁷ Digo esto pensando, por ejemplo, en el comentario de Juan de Mal Lara sobre el refrán *Si fueres a Hervás, mira por dó vas*, *Filosofía vulgar*, ed. de ANTONIO VILANOVA (Barcelona, 1958), t. I, 90.

que no sirve más que para lo que acabo de señalar, quiero decir para aportar una culminación brillante a una serie de episodios que, para sustentarse, se tienen que apoyar en otras fuentes, más cargadas de posibilidades narrativas fáciles de encajar en cualquier enredo. Nos encontramos, en el fondo, frente a un fenómeno bastante trivial, sobre el que vemos que llama por ejemplo la atención Cotarelo, cuando observa a propósito de *La noche toledana*, de Lope, que «el dicho popular de ser "una noche toledana" debía de existir ya de antiguo» y que «Lope no hizo más que fraguar un argumento para justificarlo»⁸.

No ha estado desprovista de segundas intenciones la alusión que acabo de hacer a *La noche toledana* de Lope. Dos indicios al menos dan en efecto a entender que, para las «desgracias encadenadas» con que tropieza en dicha comedia el galán, Lope se está acordando de una manera muy concreta de las que se le presentaron sucesivamente a Guzmán en Toledo y en Malagón, siendo así el que primero se encarga de resaltar que el conjunto de estas dos etapas se ha de leer como una ilustración del dicho tradicional al que él mismo da relieve en su propia comedia⁹.

Antes de proseguir, no estará de más señalar que en la primera colección en que aparece repertoriado este famoso dicho, a saber la de Espinosa, está curiosamente acompañado de un comentario que declara que «hacer noche toledana» es «acostarse temprano»¹⁰. Esto, que es altamente desconcertante para quien sabe del uso posterior de las referencias a la *noche toledana*, ¿se tendrá que achacar a un caso extrañísimo de mala información del paremiólogo¹¹, o se habrá de interpretar como indicio de que el dicho no había alcanzado aún a tener en tiempos del Emperador la popularidad que justamente le atribuye Cotarelo? Creo que de todos es sabido que los lexicógrafos y paremiólogos posteriores coinciden en cambio en cuanto a afirmar que, para decirlo aquí con palabras de Covarrubias, *noche toledana* es «la que se pasa de claro en claro, sin dormir». En lo que se siguen advirtiendo discrepancias es, como se resalta en obra tan poco confidencial como *El porqué de los dichos*, en lo que se refiere a lo que puedo haber dado ocasión para esa designación de una noche de insomnio. Mientras Correas remite a este propósito a las bien conocidas prácticas supersticiosas que solían mantener despiertas a las muchachas casaderas en la noche de San Juan¹², Covarrubias afirma por su parte que el dicho se explica por la verdadera plaga de mosquitos que había en Toledo, cosa que solía coger de sorpresa a los forasteros, que no iban prevenidos de remedios contra ellos, a diferencia de los naturales. José María Iribarren, que menciona esta divergencia de opiniones, da por

⁸ Véase su prólogo a las *Obras de Lope de Vega*, R.A.E. (n. ed.) (Madrid, 1930), t. XIII, xii. Para cuando sigue es importante tener presente que, según señala por otra parte COTARELO, *La noche toledana* se representó en 1605 en Toledo, con motivo de las fiestas celebradas para solemnizar el nacimiento del futuro Felipe IV.

⁹ Las referencias a la *noche toledana* se convierten en un estribillo, según es tan frecuente en las comedias de Lope, a partir del final del Acto 1º. Véanse las referencias humorísticas hechas en las pags. 118b, 123b, 124b, 127a, 128b.

¹⁰ FRANCISCO DE ESPINOSA, *Refranero*, ed. de Eleanor S. O'Kane, Anejos de Boletín de la Real Academia Española (Madrid, 1967), 168.

¹¹ Los comentarios de Espinosa sobre dichos de origen local suelen al revés llamar la atención por su valor y por su pertinencia. Véase a este propósito lo dicho por B. BUSSELL THOMPSON, en el prólogo a su valiosa edición de Francisco del Rosal, *La razón de algunos refranes* (Tamesis: London, 1975), 9.

¹² GONZALO CORREAS, ed. de LOUIS COMBET (Bordeaux, 1967), 264b.

cierto que, siendo Covarrubias natural de Toledo, sabe perfectamente de lo que está hablando¹³. No sé hasta qué punto es el argumento tan decisivo como a primera vista parece. Observo en efecto que el testimonio de Francisco del Rosal, durante mucho tiempo inédito y por consiguiente poco tomado en cuenta, es de una convergencia total con el de Correas¹⁴. Creo que no está desprovisto de interés que ambos coincidan, además de señalar que sobre el dicho existen anécdotas o historietas que lo explican. Rosal da comienzo a su comentario indicando que va a dejar de lado «varias historias fabulosas, que los naturales cuentan», aseveración que encuentra en cierto sentido una confirmación de lo narrado por Correas, a modo de solución de recambio y luego de haber hablado de las prácticas supersticiosas a las que me he referido: «Algunos dicen que a un asturiano le tuvieron encerrado tres días en parte oscura, haciéndole creer que no amanecía, y enfadado de tan larga noche, se volvió; y que fue embuste de un su hijo, privado del Rey»¹⁵.

Volviendo ahora a la comedia de Lope, y a sus posibles puntos de contacto con el *Guzmán*, lo esencial de su argumento es el que sigue: llegan a Toledo, huyendo de Granada, Florencio y Beltrán, En Granada, por celos de Lisena, Florencio ha dejado herido a un caballero. Beltrán se insta a que olvide definitivamente a la dama causante de tales desgracias. Una ocasión favorable se les presenta, con la llegada al mesón en el que ellos mismos están aposentados de Lucrecia y Gerarda, quienes los están mirando con buenos ojos. Paralelamente, al mismo mesón ha llegado la abandonada Lisena. Ésta consigue entrar a servir al mesonero y pretende llamarse Inés. La *noche toledana* va a ser la que da ella, por un lado, a los varios galanes que se le han presentado entre los huéspedes del mesón y, por otro, a su rival, Lucrecia, y al olvidadizo Florencio. De todos asegura la fingida fregona que «/.../ se han de acordar/de la noche toledana»¹⁶.

Los momentos en que parecen advertirse reminiscencias del *Guzmán* son dos. Esto sucede por un lado cuando, al haber tenido que salir del mesón huyendo por los tejados, por creerse perseguidos por la justicia, Florencio y Beltrán dan una serie de tropiezos y caídas, una de las cuales les lleva a dar consigo a una pocilga. De esto nos vamos enterando progresivamente, luego que Florencio le haya preguntado a Beltrán «¿Estoy muy sucio?», y de haberle oído contestar: «Estás como un estiércol». El detalle del baño ignominioso que se da un galán que tropieza en sus amores con una serie de obstáculos que le llevan a desistir de la empresa no representa, por cierto, una novedad. Lo novedoso, en el caso que aquí interesa, consiste en integrar ese degradante detalle en el desarrollo de una noche toledana, como ocurría ya en el *Guzmán*, por tener el protagonista que buscar refugio en una nada limpia tinaja. Y la confirmación de que esta coincidencia no es fortuita, la encontramos en otro momento de la odisea de Florencio por los tejados, cuando éste informa a Beltrán de que, al querer salir del mesón, tropezó con una mula y de que la cox que ésta le ha soltado ha sido tal que cree que tiene rota una pierna¹⁷. Fueraya de todo

¹³ JOSÉ MARÍA IRIBARREN, *El porqué de los dichos*, 2ª ed. (Madrid, 1956), 140-141.

¹⁴ En los dos encontramos en particular la misma actitud crítica frente a la necia credulidad supersticiosa de las mujeres. En ambos figura también el detalle de que la *noche toledana* se ha de considerar como un equivalente del *alfil toledano* repertoriado por Nebrija. Véase ROSAL, *ed. cit.*, 76.

¹⁵ Véase CORREAS, *loc. cit.*

¹⁶ Con esta promesa, hecha en son de amenaza, termina en particular el Acto 1º.

¹⁷ *Loc. cit.*, 127b. Igualmente cargado de intención me parece el fragmento de diálogo que sigue: «Florencio. ¡Enamoraos en Toledo/de las mozas del mesón! / Beltrán. ¡Noches toledanas son!», *Ibíd.*, 127a.

contacto con el *Guzmán*, pero en singular concordancia con el comentario de Covarrubias, Florencio y Beltrán insisten, además, en el escozor que a ambos les producen las picaduras de varios insectos¹⁸. Este añadido que en Lope figura junto a varios otros incluso lleva a preguntarse si lo que he presentado como reminiscencias del *Guzmán*, en la medida en que la hipótesis me parece plausible, no remite en el fondo a un conjunto de vejaciones asociadas a partir de determinado momento con el desarrollo previsto de antemano de cualquier noche toledana digna de ser considerada como tal y a una tradición en la que se estarían inspirando tanto Alemán para la escenificación de las burlas de Toledo y Malagón, como Lope para su comedia. Éste es un problema que, a falta de bases más sólidas en que apoyarme, prefiero dejar abierto. Me limitaré a agregar que, en el caso de la *noche toledana* del *Guzmán*, tiene Alemán el refinamiento de indicar en el momento de la revelación de toda la estafa que ésta ha sido urdida por una pareja de cordobeses, consiguiendo de este modo que el desenlace del episodio toledano se presente como una auténtica encrucijada de motivos tomados del folklore. Pero, si esto es cierto, también lo es que, exactamente como hemos visto que ocurre con el episodio de Zaragoza o con el de Malagón, el material tomado del folklore no da el suficiente apoyo para que sobre él se construya íntegramente un enredo. De ahí que, exactamente, repito, como en los casos anteriores, nos encontremos confrontados por otra parte con el uso de motivos que parecen proceder del viejo fondo puesto de moda y actualizado por los cuentistas italianos¹⁹.

Ha llegado el momento de concluir. Lo haré diciendo que, como creo que se echa de ver fácilmente, mi intención no sólo ha sido resaltar cuán profunda es en Alemán la huella del folklore, sino cuán complejamente se encuentra entrelazada en la trama narrativa. De ahí que resulte a mi entender arriesgada la tarea de emprender un análisis narratológico del *Guzmán* sin haber reconocido previamente lo que capítulos enteros de la obra deben al folklore. De ahí también que a lo que quisiera haber contribuido con las presentes reflexiones es a suscitar un debate acerca de las razones por las que la deuda de Alemán con el folklore no ha sido examinada con la misma minuciosidad ni analizada con el mismo apasionado interés que las de otras figuras destacadas de las letras áureas.

¹⁸ El hecho de que anden entonces huyendo por los tejados explica sin duda que los insectos mencionados en su caso no sean los mosquitos a los que se refiere Covarrubias, sino unas pulgas que Beltrán afirma traer encima desde que cayó en la pocilga y unas irritadas avispas con cuya colmena han tropezado en la oscuridad.

¹⁹ Sobre el motivo del banquete que ha de servir de prelude a una noche de amor, y que se ve interrumpido por la llegada de un rival, del marido o del «hermano», véanse los interesantes comentarios de DONALD MC GRADY, «Further notes on the sources of Lope de Vega's *La prueba de los amigos*», *HR*, 48 (1980), 307-317.

De los nombres de Rampín (I)

Jacques Joset
Université de Liège

Con las investigaciones de Claude Allaigre y Tatiana Bubnova, la crítica sobre *La Lozana andaluza* ha dado un paso decisivo¹. La obra de Francisco Delicado ha dejado de medirse al compás de un realismo fotográfico tan denostado en los tiempos de Menéndez Pelayo, más apreciado por los estudiosos menos pudibundos de nuestro siglo. Con todo, el pretendido «realismo» de *La Lozana* era una trampa: se había olvidado su condición de obra de lenguaje. Situamos el trabajo que sigue en esta perspectiva sin compartir —ni mucho menos— todos los presupuestos metodológicos de los investigadores mencionados.

En su análisis del personaje de Rampín y en las notas explicativas a su edición, Claude Allaigre ha llamado la atención sobre los múltiples apodos o vocativos más o menos injuriosos con los cuales los demás locutores de la novela dialogada designan al criado-amante-marido de Lozana. Sin embargo, como no todas las descodificaciones me satisfacen y en vista de que, al parecer, los nombres de Rampín se distribuyen en sistemas semánticos relativamente coherentes que pueden ayudar a la interpretación del personaje, me pareció útil retomar el tema desde un principio.

Un primer sistema semántico viene constituido por el léxico relacionado con la parentela. Una y otra vez, Lozana interpela a Rampín con un afectuoso *hijo*, «expresión de cariño entre las personas que se quieren bien», como dice el DRAE:

¿Quién era, por mi vida, hijo? (XII, 215)².

¡Ay, hijo! ¿Y aquí os echastes? Pues dormí y cobijaos, que harta ropa hay. ¿Qué hacéis?

¡Mira que tengo marido! (XIV, 230).

¹ CLAUDE ALLAIGRE. *Sémantique et littérature: le «Retrato de la Lozana andaluza»* de Francisco Delicado, Néron à Echirolles (Grenoble, 1980); del mismo, la introducción y notas a su edición de FRANCISCO DELICADO, *La Lozana andaluza* (Madrid: Cátedra, 1985); TATIANA BUBNOVA, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de «La Lozana andaluza»* (México: UNAM, 1987).

² Cito por la ed. de C. ALLAIGRE (véase n. 1), con referencia directa en el texto al mamotreto y número de página.

Ya esta cita nos lleva al camino deslizante de las relaciones sexuales de Rampín con Lozana y a la ambigüedad del personaje, hijo y marido, criado y señor de la meretriz andaluza. La resemantización de *hijo* en boca de Lozana no excluye el matiz incestuoso de una palabra que, por otra parte, remite al estatuto del criado como miembro de la familia del amo: «Quiero que vos seáis mi hijo, y dormiréis conmigo. Y mirá no me lo hagáis que este bozo d' encima demuestra que vos sois capón (XII, 212)»³.

A la misma complejidad relacional alude el juego de palabras «mi hijo lozano» (XXXII, 327) que significa tanto 'hijo hermoso' como 'perteneciente a Lozana', según el famoso «Melibeo só»⁴ celestinesco, aquí parodiado: el hijo es, al mismo tiempo, amante. El vocativo afectuoso, pues, es una trampa⁵ armada por el «contrato de trabajo» de Rampín donde, según veremos en otra ocasión, se enuncian las reglas del juego social entre los dos personajes. De ahí que, cuando lo permite el contexto narrativo, se desvele su calidad de «novio» o «marido» de Lozana, a veces irrisoriamente pero siempre con un fondo de verdad («este mi novio», XL, 368) que se hace público al final de la novela. Para Ovidio, uno de los tantos personajes, no cabe duda de que Rampín es el «fosco marido» de Lozana (LVI, 440) y para Cristina, es «su marido, o criado pretérito, o amigo secreto, o esposo futuro» (LXI, 441).

Desde este momento, Lozana ya no tiene motivo para ocultar su estado de «casada» (LVIII, 447). Clarina, una cliente, habla abiertamente de «vuestro nuevo marido» (LXIX, 456) —*nuevo* por ser reciente la revelación pública del matrimonio de Lozana— o de «vuestro marido, micer Rampín» (*id.*).

Pero los últimos mamotretos conservan huellas del contrato inicial: pese al respeto o miedo de Lozana para con su «marido» (LXII, 465), sigue tratándolo como criado (LXIII, 466).

También el vocativo recurrente «hermano», empleado por Lozana al dirigirse a Rampín, remite al concepto integrador de familia (la «mesnada» medieval) o, más ampliamente, al vínculo de afección que une una persona a otra. Pero en vista de que jamás Rampín llama a su «esposa», «hermana» (ni «hija»), deducimos que su empleo no es necesariamente un signo de igualdad entre los locutores, sino más bien que denota una leve superioridad de parte de quien lo utiliza⁶:

Hermano, hermosura en puta y fuerza en bastajo (XII, 214).

Poco sabéis, hermano; al hombre braga de hierro, a la mujer de carne (XIII, 225).

Hermano, ¿qué le diremos primero? (XVI, 245).

³ Sobre *capón* como antífrasis, véase la nota correspondiente a C. ALLAIGRE.

⁴ F. DE ROJAS, *La Celestina*, ed. D. SEVERIN (Madrid: Cátedra, 1988), auto I, 93. En la nota correspondiente de su ed. de *La Lozana* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1975), 249, n. 10, BRUNO DAMIANI y GIOVANNI ALLEGRA, empobrecen el texto al rechazar el significado normal del adj. Cf. la nota de C. ALLAIGRE, 327-328, n. 8.

⁵ Incluso fuera del personaje de Rampín. Así Lozana llama «hijo mío» al criado de la cortesana Imperial, Nicolette, quien quiere «cabalgarla» (LX, 458).

⁶ También puede ser un modismo para entablar relaciones con los demás: Lozana interpela a un estufero (XIII, 224) y a Silvano, amigo del autor (XLIV, 387) con este vocativo, así como llama «hermanos» a unos rufianes (LVIII, 447). Varias aproximaciones al vocabulario de la parentela en la España de los siglos de oro en A. REDONDO (ed.), *Les parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)* (París: Publications de la Sorbonne, 1988).

Como «hijo», el vocativo «hermano» en boca de Lozana es privativo de los primeros mamotretos, pero reaparece en la de otros interlocutores de Rampín. El «mastresala» lo usa a modo de fórmula de cortesía, cuando quiere que se aleje el criado: «Tomá, hermano, veis ahí un ducado» (XIX, 263).

El macero y el valijero lo tratan igualmente con este modismo protector («paternalista» diríamos, si no habláramos de un caso de «hermandad»):

¡A vos, hermano! ¡Hola! ¿Mora aquí una señora que se llama la Lozana? (XIX, 264).

¿Por qué, por tu vida, hermano? (XIX, 265).

Vení vos, hermano, que lo manda su merced (XIX, 266).

Decíme, hermano, ¿esta señora tiene ninguno que haga por ella? (XIX, 267).

Mirá, hermano, abríme y guardá bien a vuestra ama, que duerme (XXII, 279).

El mismo autor, personaje de su obra, como se sabe, emplea el vocativo para suavizar una orden: «anda, hermano, que bien hecistes traer siempre de lo mejor. Toma, tráeme un poco de papel y tinta, que quiero notar aquí una cosa que se me recordó agora» (XLII, 380).

La voz «sobrino», empleada por la tía de Rampín (XIII, 226-8, XIV, 237), no pide comentarios. Si el genérico «pariente» que se ha aducido como indicio del judaísmo del mozo. En efecto así lo llama dos veces el judío Trigo (XVI, 246; XVIII, 260). Según C. Allaire, «quizás haya que tomar el parentesco que expresa la palabra al pie de la letra»⁷. B. Damiani y G. Allegra la registran como un sencillo «tratamiento entre amigos y conocidos»⁸. De hecho, tal parece ser el sentido del vocativo utilizado por el guardarropa para llamar a Rampín (XVIII, 309)⁹, con referencia al misterioso «pariente de Algecira»¹⁰, mencionado por Lozana en una réplica anterior (308).

Por otra parte, es controvertible el estatuto converso de Rampín. Pese a la crítica actual, al parecer unánime sobre este punto¹¹, la cuestión no es ni clara ni sencilla, ni son indiscutibles los argumentos sacados del texto en pro del judaísmo del personaje. Así, no veo que a Rampín le inspire repulsión el pan con levadura de los cristianos y prefiera el pan ázimo de los judíos¹²; da la receta del pan cenceño que se vende en las calles de Roma a Lozana, pero no lo come. Tampoco respeta las tradiciones judías, como la Pascua, cuya práctica era abierta y sin peligro mayor en la Roma de Francisco Delicado. Desprecia más bien a los judíos del relato que, de todas formas, no lo reconocen como uno de los suyos de ninguna manera¹³. ¿Ha de tomarse al pie de la letra la injuria que le dirige

⁷ *Ed. cit.*, 246, n. 16.

⁸ *Ed. cit.*, 160, n. 16.

⁹ Sin embargo, C. ALLAIGRE, *ed. cit.*, 309, n. 10, cree que otra vez se alude al judaísmo de Rampín: me parece un tanto abusiva la asimilación étnica del «guardarropa» por evocación del Roperero de Córdoba, conocido poeta judío.

¹⁰ Según C. ALLAIGRE, *loc. cit.*, significaría «borracho». Ha de tomarse con mucha precaución esta conjetura sacada de la etimología («apartarse de tierra firme») propuesta por Covarubias (*Tesoro*, s.v.) para el topónimo.

¹¹ Como botón de muestra, véase JOSÉ A. HERNÁNDEZ ORTIZ, *La génesis artística de «la lozana andaluza»*. *El realismo literario de Francisco Delicado* (Madrid: Ed. Ricardo Aguilera, 1974), 113-114; T. BUBNOVA, *op. cit.*, 146.

¹² Así lo afirma C. ALLAIGRE, *ed. cit.*, 224, n. 69, donde se comenta una frase del mam. XII.

¹³ Léase el mam. XVI, 244-250.

Ulixes («Pese a tal con el judío...!», XXX, 320)? ¿No será más bien la marca de una infamia extrema? La famosa escena donde Rampín vomita un bocado de tocino, aunque sugestiva, puede interpretarse en un segundo grado: el criado, borracho lamentable, actúa como un judío sin serlo. El sentido literal del mote que en esta oportunidad le suelta Falillo, otro criado («cara de repelón trasnochado», XXXIV, 341) es bastante fuerte y transparente¹⁴, mientras los eventuales alusivos son meras conjeturas ingeniosas¹⁵.

En conclusión sobre este punto, pienso que si la investigación moderna desconfía con razón del sentido literal en el *Retrato de la Lozana andaluza*, este principio no es de aplicación sistemática pero ha de admitirse también en los casos de transparencia semántica aparente, como el vocativo «pariente» y demás alusiones al hipotético judaísmo de Rampín cuya evidencia parece tan meridiana que se vuelve sospechosa¹⁶. Que yo sepa nadie ha tildado a Rampín de moro a base del apodo Abenámbar con que le moteja Falillo.

Un segundo sistema semántico de los nombres de Rampín agrupa el vocabulario de las relaciones sociales supeditadas a la ambivalencia y complejidad del personaje. Según los términos del contrato al que ya aludimos, Rampín es a la vez el compañero de juerga, cama y conversación de Lozana quien no deja de considerarlo como «criado». De ahí que el «mozo» no ahorre sus «señora» cuando habla con Lozana (XIII, 228; XIV, 230, 234,...). A ésta, se le escapa un *Señor* dirigido a Rampín dos veces en un contexto de relaciones sexuales. Después de la célebre y estruendosa noche de amor del mamotreto XIV, exclama: «¡Ay, señor! ¿es de día?» (XIV, 235). Con contar a Silvano otra experiencia de la misma clase, reproduce su discurso a Rampín:

Toma, vé; cómprame una libra de lino, que yo me los hilaré, y así no la habré menester (de una vecina suya). Señor, yo lo dije, y él lo oyó: no fue menester más. Como él ha tiempo, cuando yo no pensaba en ello, me contrahizo, que queé espantada (XLVI, 395)¹⁷.

Aquí, pues, nos las habemos con una desviación típica del vocabulario de la cortesía que ilustra la sumisión de Lozana a la maestría sexual de Rampín.

¹⁴ «REPELAR. Sacar el pelo y particularmente de la cabeza, castigo que se suele dar a los muchachos. Repelón, el tal castigo» (Covarrubias) *Trasnochado* «Se refiere a la tez de Rampín, quien, después del lance, tuvo que perder sus colores» (C. ALLAIGRE, *ed. cit.*, 341, n. 25). En mi opinión, evoca también su tez de borracho.

¹⁵ Según C. ALLAIGRE, *loc. cit.*, *repelón* aludiría al «hereje» que repele al Cristianismo y sus costumbres», mientras que *trasnochado*, además del sentimiento registrado en la nota 14, evocaría los «pespuntos morunos» de Rampín, «judío probado».

¹⁶ No es ésta la oportunidad de hablar del judaísmo más probable de Lozana, ni aún menos del de Francisco Delicado que de conjetura ha pasado ahora al estatuto de verdad comprobada [véanse, por ejemplo, B. DAMIANI, *introd.*, a su ed. de *La lozana andaluza* (Madrid: Castalia, 1969), 11]; J. A. HERNÁNDEZ ORTIZ, *op. cit.*, 113-114; PAMELA S. BRAKHAGE, *The Theology of «La Lozana Andaluza»*, Potomac, Scripta Humanística, 22 (1986), 52-53. En realidad, se basa en el hecho de que el autor del *Retrato de la Lozana Andaluza* ha dejado España en 1492, como si todos los que salieron aquel año fueran judíos o de familia conversa.

¹⁷ Sobre el contenido erótico de «hilar» y otras palabras relacionadas con la ropa (*tejer, urdir, trammar*,...). Véanse C. ALLAIGRE, *Introd. cit.*, 87-88, *passim*, y MANUEL CRIADO DE VAL, «Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en la *Lozana andaluza*», *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1960), I, 431-457. Este trabajo es un glosario desgraciadamente sin comentario ni equivalencias. En él, no figura el verbo *contrahazer* (aunque sí *hazer*) que remite indudablemente al acto sexual.

La tercera ocurrencia del vocablo es menos clara:

LOZANA: Algo tengo yo aquí, que el otro día cuando vine, por no tener favor, con seis ducadillo me fui, de un resto que hizo el faraute, mi señor, mas agora que el campo es mío, restos y resto mío serán (XXXVIII, 358).

Este *señor* debe de ser Rampín, tahúr empedernido. En aposición con *faraute*¹⁸, remite por antífrasis a una serie de actividades principales de Rampín: la alcahuetería¹⁹. Otra vez, la expresión «el faraute, mi señor» desplaza irónicamente el trato respetuoso hacia una zona semántica que lo es mucho menos.

Fuera de esto, Lozana y los demás personajes consideran a Rampín como criado y emplean para con él un vocabulario y modales apropiados. Hasta en la intimidad, en circunstancias en que el contrato de asociación prevé un trato de marido-amante, Lozana se comporta como «señora»:

Señor, mi criado es (XIX, 267).

(...) voy corriendo porque mi negro criado se enoja (XXVII, 311).

Allí esperaré al señor mi criado (XXXV, 346)²⁰.

(...) comeré yo y mi criado (XLI, 377)²¹.

Asentaos, y haremos colación con esto que ha traído mi criado (XLII, 380).

Hasta cuando ha dejado de ser secreto el «matrimonio», Lozana sigue tratándolo de «criado» delante de los clientes (cf. *supra*, 3). «¿Por qué no confiesa que es su marido? ¿o será la fuerza de la costumbre?», pregunta Claude Allaire²². ¿No sería más bien por que la cronología diegética carece de importancia en el relato de Francisco Delicado?

(...) me prometió (...) que me daría un sayo para mi criado (LVII, 446).

(...) luego me matará mi criado, que le prometió ella misma una capa (LVIII, 450).

(...) y porque la señora sé que me ha de vestir a mí y mi criado, callo (LXI, 461).

Lozana rectifica el «vuestro nuevo marido» que le suelta Clarina (cf. *supra*, 3) mediante un «poltrón de mi preterido criado» que rebaja a Rampín a la categoría de mozo grotesco, delante de los demás, aunque sea marido querido. Esta estrategia psicológica podría también explicar las incoherencias cronológicas mencionadas.

¹⁸ «El que lleva y trae mensajes de una parte a otra entre personas que no se han visto ni careado, fiándose ambas las parte dél, y si son de malos propósitos le dan sobre éste otros nombres infames» (COBARRUBAS, *Tesoro*, s.v.).

¹⁹ C. ALLAIGRE, *ed. cit.*, 358 n. 3, glosa, sin dar referencias, por el germanesco «criado de mujer pública, o de rufián». Así también en el glosario de la ed. de B. Damiani (1969), 271, pero en la nota correspondiente de su ed. «mayor» con G. Allegra (283), se remite a la definición del *DRAE* («El principal en la disposición de alguna cosa, y más comúnmente el bullicioso y entremetido que quiere dar a entender que lo dispone todo») que, en mi opinión, no conviene aquí.

²⁰ La fórmula es, por supuesto, irónica. Lozana está contestando con el mismo tono al sustituto quien acaba de comparar a Rampín con el «superbio de Perusa que a nadie estima».

²¹ Es de notar que aquí Lozana habla a solas.

²² *Ed. cit.*, 450, n. 16, a propósito de la segunda cita que viene a continuación. Pero ya antes el secreto era público.

A *fortiori*, para los clientes masculinos y femeninos de Lozana, Rampín no es nada más que un mozo. De este modo se relacionan con él el judío Trigo –a pesar de que lo llama «pariente»– (XVIII, 260), el mastresala (XIX, 263), el macero (XIX, 266), un «compañero» (XXXII, 326), la Salamanquina (XXXIII, 334), el sustituto (XXXV, 346), un «galán» (LVI, 440) y una jerezana (LVII, 446).

Por fin, para el autor, responsable de los subtítulos de los mamotretos, no cabe duda de que Rampín es antes que nada criado de Lozana:

Cómo la Lozana va a su casa, y encuentra a su criado (...) (XXVI, 303).

Cómo torna su criado (...) (XXIX, 316).

Cómo la Lozana soñó que su criado caía en el río, y otro día lo llevaron en prisión (XXXI, 323).

Cómo la Lozana vido venir a su criado, y fueron a casa, y cayó él en una privada por más señas (XXXIII, 330).

En vilo entre las categorías semánticas de edad y estatuto social (pues, casi sinónimo de «criado») está el vocativo *mancebo*²³ mediante el cual varios personajes interpelan a Rampín, entre otros el «mastresala» (XIX, 261-263)²⁴, un tal Olivero (XXXI, 325) y la misma Lozana (XLII, 380).

El espacio reservado a esta comunicación no me permite agotar hoy el tema, ni mucho menos. En otra oportunidad, analizaré con detalle el sistema semántico de las injurias y palabras afines que, a su vez, se divide en subsistemas (léxico animal, onomástica, folklórico-literaria, epítetos afectivos/despectivos). Así como los sistemas de parentesco y de las relaciones sociales, lo que nos quedan por examinar tienen su fundamento en el contrato de asociación entre Lozana y Rampín que merecería un estudio aparte. *Last but not least*, tendremos que dedicar un apartado sustancial al mismo nombre de Rampín que completará la clave interpretativa del personaje.

Por supuesto, del examen de tan sólo dos sistemas semánticos –no necesariamente los más importantes–, no se sacará ninguna conclusión definitiva. Sin embargo, creo que ya se puede adelantar que los léxicos del parentesco y de las relaciones sociales utilizados para designar a Rampín revelan facetas de un personaje un tanto más complejo de lo que se ha dicho. Es un poco más que el pelele grotesco, converso, cobarde e inútil que se ha descrito. Las raíces folklórico-literarias del personaje son indudables, pero Francisco Delicado supo modularlas, retallarlas y configurarlas para crear una personalidad que ya se aleja del arquetipo. Después de todo, no son numerosos en la literatura los criados-amantes-maridos, hijos algo incestuosos de sus esposas, putas-alcahuetas.

Por fin, este brevísimo análisis confirma lo que ya sabíamos todos: a la hora de entender la descodificación semántica del *Retrato de la Lozana andaluza*, se requiere a la vez prudencia e ingeniosidad, sagacidad y metodología.

²³ Véanse COVARRUBIAS, *Tesoro*, s.v.; *DRAE*, s.v.; *DCECH*, III, 818.

²⁴ Prueba palmaria de la casi sinonimia de las voces es que el mastresala utiliza *mancebo* como vocativo pero, al hablar con Lozana, tilda a Rampín de «su criado» (cf. *supra*).

El discurso sexual como subversión del amor idealizado en el teatro histórico-nacional de Lope de Vega

Teresa J. Kirschner
Simon Fraser University

INTRODUCCIÓN

Si bien es cierto que Lope de Vega en gran parte de su producción dramática aparece como proponente del concepto del amor neoplatónico sancionado por el código social dominante de su época, es igualmente cierto que en un buen número de sus comedias plantea la visión contraria en la cual el goce del amor prohibido se explicita e inclusive se celebra. Esta segunda visión, sin embargo, ha sido prácticamente negada porque demasiado a menudo la crítica (y en particular la de habla inglesa) ha juzgado la comedia española con una óptica moralista que ha creado un «pre-juicio» ideológico de índole conservador (Rubio; Smith, *Writing in the Margin*, 2).

Así Alexander Parker en *The Philosophy of Love in Spanish Literature* hace de Lope el exponente del amor idealizado¹ en el que el peso de la tradición literaria rebasa el de la experiencia vital (Parker, 127). Y Everett Hesse en *Theology, Sex, the «Comedia» and Other Essays* aunque supuestamente explora la ética sexual en la Comedia lo hace a partir de una comparación con los textos bíblicos. En su conclusión, llega a admitir la imposibilidad de considerar la Comedia como repositorio moralizador (Hesse, 34-37).

Some may argue that the *Comedia* reflects the moral decay of seventeenth century culture. Others might counter that at other times it points to a direction away from a stern theological ethic toward a more humanizing view of man's condition (Hesse, 37).

¹ «Although love was the dominant theme in nearly every play, it had to be presented in the social context of contemporary life. Love,... had to be love with marriage as its end, love inside marriage or outside it; and if inside marriage it had to be put into the context of what religion demanded and society expected of husbands and wives» (PARKER, 136).

A nosotros lo que nos interesa precisamente es investigar esa visión más humanizada de la condición humana tal como ha sido recuperada, por ejemplo, en el renovador artículo de Frida Weber de Kurlat, «La expresión de la erótica en el teatro de Lope de Vega».

Por medio del análisis de un *corpus* representativo (mas obviamente no exhaustivo) compuesto por 22 comedias provenientes todas ellas del teatro histórico-nacional de Lope de Vega², examinaremos cómo nuestro dramaturgo infringe los límites del amor canónico al representar situaciones que van mucho más allá de la ambigüedad o de la farsa para penetrar en el mundo erótico del tabú sexual. Para ello centraremos nuestra atención en las transgresiones situacionales explícitas de la pasión amorosa prohibida; la teatralización de la sexualidad por medio del montaje (decorado, vestuario); y la política de la enunciación del tabú determinada por lo indecible. En efecto, según Michel Foucault,

Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada (Foucault, 13).

LAS TRANSGRESIONES SITUACIONALES

En el teatro histórico de Lope de Vega las instancias explícitas de transgresión del código del amor idealista por medio de la representación de la pasión erótica son numerosas. Significativa y contrariamente a lo que se podría esperar dada la función social del teatro, a menudo estas infracciones no reciben castigo a pesar de ser ilícitas y de llevarse a cabo abiertamente. Además, y como constataremos seguidamente, cubren una variada

² Analizaremos las siguientes comedias según los textos indicados:

TÍTULO	EDICIÓN
<i>El aldegüela.</i>	Biblioteca Nacional, Madrid, MS. 16910
<i>Las almenas de Toro.</i>	Ed. Thomas E. CASE, (Chapel Hill, 1971).
<i>El bastardo Mudarra.</i>	Ed. S. G. MORLEY (Madrid, 1935).
<i>El caballero de Olmedo.</i>	Ed. María PROFETI (Madrid, 1981).
<i>La campaña de Aragón.</i>	Parte XVIII
<i>Carlos V en Francia.</i>	Ed. Arnold G. REICHENBERG (Philadelphia, 1962).
<i>Los comendadores de Córdoba.</i>	Parte II
<i>La contienda de Diego G. de Paredes y el Capitán Juan de Urbina.</i>	Bibl. Nac., Madrid. MS. 16061
<i>La corona merecida.</i>	Ed. José F. MONTESINOS (T.A.E.V) (Madrid, 1923).
<i>Los españoles en Flandes.</i>	Parte XIII
<i>Las famosas asturianas.</i>	Ed. A. ZAMORA VICENTE (Salinas, Asturias, 1982).
<i>Fuenteovejuna.</i>	Ed. María Grazia PROFETI, (Madrid, 1978).
<i>El más galán portugués.</i>	Parte VIII
<i>El mejor alcalde, el rey.</i>	Ed. J. GÓMEZ OCERÍN y R. TENREIRO (Madrid, 1960).
<i>La niña de plata.</i>	Parte IX
<i>La n... victoria del... de Santa Cruz.</i>	Parte XXV
<i>Los Porceles de Murcia.</i>	Parte VII
<i>El primer rey de Castilla.</i>	Parte XVII
<i>El primero Benavides.</i>	Ed. A. G. REICHENBERG y A. ESPANTOSO FOLEY, (Philadelphia, 1973).
<i>El príncipe despeñado.</i>	Ed. Henry W. HOGE, (Bloomington, 1955).
<i>El remedio en la desdicha.</i>	Ed. J. W. BARKER (Cambridge, England, 1971).
<i>El sol parado.</i>	Parte XVII

gama de relaciones sexuales, tanto dentro como fuera del matrimonio, por miembros de todas las clases sociales, por fuerza o a gusto de los participantes. Sin embargo, importa recordar que un gesto, una mirada, un pensamiento, de ser lascivos, son pecaminosos y equiparables en su condenación al acto en sí en la codificación de los pecados contra la lujuria (Ariès..., 39).

En *El Primero Benavides* tenemos una situación extrema de relación incestuosa fraternal³ en la que Sancho y Sol, sin saber que ella ni diga ni haga nada para impedirlo, a sabiendas de su madre natural y sin que ella ni diga ni haga nada para impedirlo. Lo que es más, desde la mitad del primer acto hasta el final del segundo (Reichenberger, vv. 726-2180) el público comparte el equívoco del amor prohibido pues no es hasta ese punto que Lope hace que se entere Sol de la imposibilidad de su amor. Tras una escena altamente desgarradora («¿Que no he de ser tu muger? / ¿Que en fin no te he de gozar?», vv. 2264-65), la pareja se despide con las palabras: «¡Adios, imposible esposa! / ¡Ynposible esposo, adios!» (vv. 2284-85).

El remedio en la desdicha se abre en el marco tradicional del jardín del amor. Allí tanto Jarifa como su hermano Abindarráez se desean a pesar de saber que son hermanos (Barker, vv. 68-69; 77-78). Su atormentada pasión, tras larguísimos requiebros, les lleva a juntar en escena sus manos y sus dedos, gesto tantalizador y un tanto significativo ya que el estrecharse las manos entre la pareja significa el compromiso mutuo (Ariès..., 210). Aunque se casan en el primer acto en cuanto descubren que no son hermanos de sangre, al final de la comedia el recuerdo del lazo incestuoso subyacente en sus amores aún aflora:

Jarifa. Di, esposo, hermano.
 Abind. ¿Tu hermano soy todavía?
 Jarifa. Fuése la lengua, perdona.
 Abind. El trato antiguo la abona (vv. 2585-88).

Uno de los casos más famosos de adulterio consumado en el teatro de Lope es el que ocurre en *Los comendadores de Córdoba*. Doña Beatriz, esposa del Veinticuatro, no solamente quiere a su primo Jorge sino que lo goza (*Parte III*, Fol. 223r) en el tálamo matrimonial. De esta forma, el adulterio profana el recinto sacrosanto sancionado como espacio privilegiado para el acoplamiento legítimo del esposo y de la esposa, en este caso Beatriz y el Veinticuatro. La importancia de esta transgresión se magnifica en el parlamento de Beatriz en el que queda claro que el marido ha sido desplazado por el amante del espacio físico, espiritual y sentimental que antes le pertenecía:

¡Ay, don Jorge! Enxuga presto cuatro sábanas de Holanda. Saca pastillas, pues sabes, del escritorio pequeño, haz fiestas al nuevo dueño. ¿Qué aguardas? Toma las llaves,	Perfuma esta cuadra toda, echa aquella colcha indiana. Hoy es, amiga doña Ana, nuestro desposorio y boda. Ya parece que anochece. ¿Está eso limpio? ¿Está bien? (Fol. 225v)
---	--

³ Otro caso sería el de *Las almenas de Toro*. Sancho ve de lejos en lo alto de la muralla a una mujer de la cual se prende. Cuando se entera de que es su hermana Elvira pide que la maten para que no la pueda gozar ningún otro hombre (Case, vv. 655-656; 850-855). Importa notar que Lope elabora el romance embrionario de esta escena desarrollando precisamente aquellos aspectos que exponen con más claridad la fuerza del apetito sexual de Sancho.

Así mediante la transformación del dormitorio conyugal en el lecho pasional, Lope transmite las sensaciones que acompañan el goce de los amantes (impaciencia, alegría, deseo, sensualidad, comodidad) sin ensombrecerlas con el menor vislumbre de sentimientos como el miedo, la duda o la culpabilidad aunque, como es sabido, la comedia eventualmente terminará con la exterminación de cuanto está vivo en la casa.

El adulterio carnal se presenta muy distintamente en *El príncipe despeñado*. El rey Don Sancho desea a Doña Blanca, esposa de su mayordomo Don Martín. Mas ella no corresponde al rey con sus favores. De esta suerte el acto sexual se convierte en una violación. El marido lleva a cabo la venganza limpiando su honor con el despeñamiento del rey Sancho. A pesar de que sabe que su esposa ha sido violada, pues ella se lo cuenta, se vuelve en su campeón debido a que cree en su entereza e inocencia y la perdona ante la corte entera:

Blanca, çesen los enojos;
buelbe a serenar tus ojos
en la esfera de mis brazos;
yo conozco tu virtud (Hoge, vv. 2950-53).

La comedia *La corona merecida* se destaca por la libertad con que Lope expresa el deseo carnal. Se distingue también de las dos anteriores porque el acto sexual no llega a consumarse. El rey Alfonso abandona literalmente el lecho de la reina Leonor a los seis días de casado para perseguir a Doña Sol, también recién desposada. La joven reina se queja de su goce truncado: «Quiero aprisa, doña Elvira, / y quiéreme el rey despaçio» (Montesinos, vv. 1.423-24). Cuando Alfonso llega de madrugada a palacio después de una escapada, su esposa, que lo está esperando muerta de celos, se vuelve más explícita:

Alfonso	¿Qué es esto, señora mía? ...¿Que no os habéis acostado?
Leonor	¿Sin vos, cómo? ...Noche soy, que me tenéys con tan larga ausencia oscura. ...pues en venir a estas oras tenéys condición del sol (vv. 1510-22).

Luego, hablando con su confidente, la reina habla claramente de su frustración sexual:

Tibieza en Alfonso, Elvira,
tan al principio, no es bueno:
o vino a mi pecho ageno,
u otra causa le retira.
Ya se duerme si le hablo,
y tan elado se junta,
que mil veces me pregunta
una razón y un vocablo.
Pues quien no escucha en la cama,
donde ay tal silencio, Elvira,
o tiene amor con mentira,
o en otra parte la dama.
(vv. 855-66).

En una magnífica escena llena de connotaciones eróticas canalizadas en los sobreen-tendidos entre sol (astro) y Sol (nombre femenino) (vv. 2245-88), el rey Alfonso se escuda irónicamente en un dolor de cabeza para eludir el cumplimiento de su deber conyugal (vv. 2245-52):

Leonor	¿Cómo se halla vuestra alteza?
Alfonso	Mexor, mi bien, me he sentido.
Leonor	¿Durmió bien?
Alfonso	Bien he dormido; duéleme algo la cabeza y entretenerme querría.
Leonor	Como tanto al sol andáis, ¿qué mucho que la tengáis yndispuesta cada día?

La comedia concluye con una referencia atrevida. Para librarse de los avances del rey, Doña Sol pretende tener «mal de fuego», equívoco que remite a los múltiples juegos de palabras a lo largo de la obra sobre el sol que calienta y abrasa, el fuego de la pasión, la enfermedad del amor, las brasas con que D^a Sol ha llagado su cuerpo y una erisipela maligna que causó enormes estragos durante el Siglo XVII. El apetito sexual del rey se corta de raíz ante el horror de la visión del cuerpo mutilado por los supuestos efectos de la enfermedad.

Dado el gran número de relaciones ilícitas es normal que haya también un número elevado de preñeces secretas y nacimientos de hijos ilegítimos⁴. Si bien la bastardía implica la ruindad de la madre tal como se nos recuerda en *El sol parado* (Parte XVII, Fol. 228r), no siempre se presenta de forma negativa. En *El Aldegüela* el duque de Alba, Don Fadrique, tiene amores con la bella y joven María, hija de un pobre molinero. Cuando se entera de que María espera un hijo suyo, regala a su padre casas y tierras y arregla su boda con un campesino acomodado. El casamiento tiene lugar sin que nadie sepa de la preñez salvo el duque y la molinera. Mas tarde Don Fadrique, que está ya casado con una mujer noble, reconoce a su hijo natural y lo nombra Gran Prior de Castilla (MS. 16910, Jornada 3^a, Fol. 20). La comedia termina sin recriminaciones y con contento general.

El bastardo Mudarra, como lo indica el título, proclama la ilegitimidad del famoso hijo de Bustos al hacerse eco de toda una tradición romanceril. En la misma obra Clara, sobrina de Mudarra, también es fruto del lazo secreto entre su madre y Gonzalo, el más joven de los Infantes de Lara. Mas ello no implica mancha, según se nos dice, ya «que amor, que haze legítimos bastardos, / las sangres junta y matrimonio yntenta» (Morley, vv. 2550-51).

Cuando la mujer es virgen, de no poderla seducir, el hombre se acerca a la que le apetece comprándola como en el caso de *La niña de plata*⁵, o bien raptándola como en *El*

⁴ En *Los Porceles de Murcia* D^a Ángela, preñada de Don Luis, da luz en un bosque. Lucrecia de Meneses da luz a siete niños y quiere matar a seis de ellos para que no se la acuse de ser adúltera (Parte VII, Folios 133 r y v).

⁵ Don Enrique de Trastámara se enamora perdidamente de Dorotea. Después de un largo periodo obsesivo, la compra a su celestinesca tía por 6000 ducados. Al final, Don Enrique opta por no gozarla (de ahí la relación del co-título «el Cortés galán» con el título «La niña de plata»).

mejor alcalde, el rey. Del hombre depende si la quiere forzar o no, inclusive dentro del matrimonio, tal como ocurre en *El primer rey de Castilla*. De todas maneras, en el caso de todas las piezas discutidas hasta este punto, la mujer en el fondo, por muy beligerante que sea, no hace más que reaccionar en pro o en contra del apetito activo del hombre. Pero, como veremos seguidamente, esa actitud de sumisión, de ser únicamente el objeto del deseo del hombre, no es la pauta general de comportamiento seguida por todos los personajes femeninos de Lope.

Así, en *Carlos V en Francia*, Leonora ve al Emperador desde la ventana y queda fulminada por el deseo: «¿Ha hecho tal ombre el cielo? / Si me enamoró su fama, / por su talle me desbelo» (Reichenberger, vv. 465-68). A partir de este momento, sólo tiene una intención, «gozarle» (v. 502) como declara ella repetidamente: «Gócele yo, y esta vida / se acabe allí» (vv. 1138-39). Tal como se lo advierte vanamente su amiga Dorotea (vv. 754-74), en esta relación no hay posibilidad de casamiento, sea o no secreto, dado el desnivel social que existe entre ambos. El planteamiento aquí es únicamente el de la búsqueda del deleite.

Quiere ser enperadora,
y está por serlo perdida,
si no por toda la vida,
a lo menos por una ora» (vv. 846-51).

Tras su persecución asidua de Carlos y el rechazo de éste, Leonora se vuelve loca y queda en la corte bajo la protección compasiva del monarca. Igualmente, y para ceñirnos a sólo dos ejemplos, Leonor, en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, desea disfrutar de un hombre, en esta ocasión de Don Pedro. Lo invita y lo disfraz para que pueda llegar hasta ella. «Tengo trazado / que esta noche entres a verme» (*Parte XXV*, Fol. 207r), le dice. Y en efecto, logran su unión según lo planeado.

De creerse que el desenlace es negativo en *Carlos V en Francia* y positivo en *La nueva victoria* debido al prestigio que acompaña la corona y al decoro que hay que guardar a la monarquía, no hay más que consultar *Los españoles en Flandes* para darse cuenta de que no es así. En esa comedia, Rosela, una dama flamenca, desea gozar (*Parte XIII*, Fol. 139v) nada más y nada menos que a Don Juan de Austria al que sigue de una a otra ciudad. Cuando por fin logra llegar a su presencia, éste se la juega con Alejandro, Príncipe de Parme, sobrino suyo y de Felipe II:

Alejandro	Si le agrada a vuestra Alteza.
Juan	Si a vuestra Alteza le agrada.
Alejandro	Tío, yo no quiero nada.
Juan	Sobrino, tocaste pieza; rogalda, por vida mía.
Rosela	Quedo, que no estoy tan rota que me jueguen por pelota; háganme más cortesía (Fol. 143r).

El acto segundo se cierra con la declaración del deseo de Rosela («Amor, si mi amor es justo, / pisa mi honor con tus pies» [Fol. 143 v]) al entrar en el aposento del famoso hermanastro de Felipe II. Las relaciones así establecidas libremente entre los dos (Fol.

145v) duran a lo largo de todo el acto tercero. Cuando la comedia está por concluir, en el despacho final de asuntos pendientes, Don Juan casa a Rosela con otro («Rosela, el tiempo ha venido / que he de volver por tu honor» [Fol. 151v]) y todos se quedan tan contentos. Además, dado el ambiente promiscuo que permea ésta y otras comedias soldadescas⁶, Don Juan previene con «necesario y justo arbitrio» (Fol. 151v) que se proteja un monasterio de monjas con tres compañías de soldados «por si hubiere atrevidos» (Fol. 151v) entre la tropa española.

TEATRALIZACIÓN DE LA SEXUALIDAD

Al estudiar distintas manifestaciones de la sexualidad sancionadas negativamente por el código social del poder, hemos podido comprobar que a nivel del desarrollo de la trama existen numerosos ejemplos en el teatro de Lope en los que se presentan situaciones contrarias a la concepción del amor neoplatónico. Con la representación del sexo fuera de la única situación en que está aprobado (a saber, la unión no pasional entre esposos con el propósito de producir sucesión legítima), Lope articula un discurso del deseo, discurso que, debido a la asociación de sexo y pecado, va en contra del tabú establecido.

El discurso de la sexualidad cae entonces totalmente en el campo no tan sólo de lo ilícito y de lo prohibido sino también en el campo de lo indecible. El problema del dramaturgo consiste en cómo comunicar la fuerza de la pasión, del deseo y del placer erótico, cómo expresar aquello que no puede nombrar. Lope encauza la evocación de la líbido mediante la manipulación de una serie de imágenes visuales recurrentes, manipulación equivalente a una codificación del signo dramático del deseo.

La imagen más frecuente con la que Lope de Vega alude al acto sexual es sin duda alguna la de la caza; imagen que por su importancia ya tanto en el Romancero (Rogers) como en la literatura medieval en general (Thiébaux) llega a tener la categoría de signo dramático privilegiado para codificar la presencia de Eros en su teatro. De todas las escenas lopescas de caza, la más famosa y más estudiada es indudablemente la de *Fuenteovejuna* en la cual el Comendador sale en escena ballesta en mano e intenta cazar a Laurencia (Barbera; Gerli; Weber de Kurlat; Kirschner). Mas, éste no es un caso aislado: como veremos, no hay caza que no presuponga un encuentro amoroso real o latente. Por extensión y ligados a menudo al mundo de Eros son los parajes agrestes, rocosos, montañosos, los densos bosques y las ásperas selvas.

En *Las famosas asturianas*, comedia que según Harriet Boyer dramatiza la antigua lucha entre los sexos (Boyer, 484), sale doña Sancha en escena vestida «con una montera de caza, vaquero y venablo» (Zamora, 56), al poco sale también Laín «con una ballesta» (59). El planteamiento de la caza erótica queda así plasmado visualmente. Sin embargo en esta obra, la imagen del hombre cazador es contrarrestada por la imagen de la mujer libre y fiera que vive en la «sierra fragosa» (v. 243) y que, protegiéndose en la naturale-

⁶ En *La contienda de Diego García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, comedia en la que muchas mujeres también van a la zaga de los soldados españoles, aparece el diálogo siguiente: «Fulvio. ¿Haste casado, Clarinda? / Dama. Yo no. Fulvio. ¿Pues qué? Dama. Españolado, / que es como haberme casado, / pues no hay fuerza que me rinda» (MS. 16061, 1er. Acto, Fol. 25).

za, no se deja alcanzar. «¡Oh amor! ¿Qué ley sofriera / que fuiga una mujer y oiga una fiera?» (vv. 268-69).

En *El primero Benavides* D^a Elena entra en escena «reboçado el rostro», «con un venablo» y «una jabalina» en mano (187). Inmediatamente se la identifica con el topos de Diana cazadora e inmediatamente también llega Sancho siguiéndola, muerto ya por los dardos/flechas del amor: «¡O Amor, en qué desatino / paró el fin de mi camino!» (vv. 2340-41). Los ejemplos podrían ser mucho más numerosos. Lo que queremos establecer aquí, sin embargo, es que automáticamente el signo de la caza va ligado al signo sexual⁷.

Otra imagen que está igualmente codificada es la del despeinado físico de la mujer. El pelo descabellado es signo de la acción desordenada que representa. Por lo tanto, la imagen de una mujer desmelenada en escena se traduce en la imagen de una mujer que acaba de ser gozada. Elvira, «suelos los cabellos» (265) sale al escenario en *El mejor alcalde, el rey*. Cuando cuenta lo que le ha pasado, son sus cabellos los que atestiguan su agravio: «Digan mis cabellos, ... / qué defensas hice / contra sus ofensas» (vv. 2323-28). En *Fuenteovejuna*, el salir Laurencia «desmelenada» (Profeti, 75) en escena hace que los campesinos y el público crean que ha sido violada («Mis cabellos, ¿no lo dicen? [v.1752]). No será hasta el final de la comedia que se aclarará que ella pudo guardarse (v. 2410).

El disfraz es otro de los elementos relacionados con el discurso sexual; connota la propuesta del mundo al revés, la alteración del orden, el carnaval. Con el disfraz entra en juego el que se altere el orden social y la relación entre los sexos. Son muchas las obras en las cuales los nobles (hombres y mujeres) se visten de campesinos y aún más las obras en las cuales las mujeres se visten de hombre, a menudo para continuar sus amores y amoríos. Aunque la relación del disfraz con la transgresión del tabú sexual no es absoluta, tiene una correlación muy alta.

Por ejemplo, en *La corona merecida* el rey Alfonso va disfrazado de labrador cuando por primera vez ve a D^a Sol que a su vez va disfrazada de labradora. La alteración del deseo se debe en parte a haber usurpado ambos un estado social que no les pertenece. Así lo expresa Alfonso al creerse enamorado de una campesina: «¡Qué agüero el ser labrador / y el toscos trage vestir / de lo que me ha sucedido!» (Montesinos, vv. 299-301). La solución es fácil⁸, sin embargo: puesto que es una «pobre labradora», «gozarla y dexarla» (vv. 313-14). El conflicto surgirá al descubrirse que la labradora es una noble, hermana del mayordomo del rey.

Con Lisarda, en la comedia *El más galán portugués, duque de Berganza*, tenemos un ejemplo típico de la mujer que, disfrazada de hombre, anda tras el varón que la ha deshonrado para eventualmente poder recuperar el honor perdido. Vestida de villano y bajo el nombre de Mendoza persigue a Don Pedro por haberla abandonado después de dos años de relaciones (*Parte VIII*, Fol. 71v-74r).

Doña Elvira durante el acto I de *La campana de Aragón* sale al tablado en «hábito de hombre, con capa gascona, espada y pistolette» (*Parte XVIII*, Fol. 213v) en medio de una

⁷ Recuérdese que también en *Los comendadores de Córdoba* el Veinticuatro se va de caza (Fol. 224v-225r) para volver a su casa de noche y efectivamente cazar a la tres parejas de amantes.

⁸ «Mas sí por dicha... / es hija de labrador, / tendréla por mi mançeba,» *Las almenas de Toro* (Case, vv. 614-17).

«áspera montaña» (Fol. 214v). La bandolera/bandolero, al saber que su padre ha sido perdonado por el rey y que ya puede integrarse abiertamente a la sociedad como mujer, reacciona furiosamente en contra de esta nueva situación:

Pero yo, mudando el traje,
 mudaré de libertad,
 perdiendo mi voluntad
 lo que gana mi linage...
 No sé cómo he de sufrir
 dexar tal hábito agora (Fol. 213v).

Después que su compañero de armas le recuerda que «Todo en fin está en su ser / mejor que en ageno está» (Fol. 2113v), Elvira canta las ventajas y el placer de ser hombre y cuenta cuánto pierde si ha de comportarse de nuevo como mujer:

Más me daba gusto aquí
 servir una montañesa
 aunque era gozar la empresa
 imposible para mí,
 que los tesoros del suelo.
 ¡Oh! ¡Aquel salir a rondar,
 hazer señas, requebrar,
 coger un suspiro al buelo,
 ver un muger rendida
 confessar una flaqueza,
 darle con celos tristeza,
 y no querer que los pida.
 Verla llorar y enjugalle
 las lágrimas con la boca,
 volverla a lisonjas loca,
 de su hermosura y su talle.
 ¡Pesia tal! ¡qué linda cosa! (Fol. 214r)

Como puede comprobarse, el que una mujer vaya vestida con hábito de hombre puede acarrear consecuencias un tanto complejas⁹. No es de sorprender que ello haya sido condenado con encono en sermones y decretos y que se convirtiera en foco de innumerables controversias y críticas (Bravo-Villasante, 191; 209-16).

LA ENUNCIACIÓN DEL TABÚ

Michel Foucault, al hablar de la lógica de la censura del sexo, explica así su mecanismo:

liga lo inexistente, lo ilícito y lo informulable de manera que cada uno sea a la vez principio y efecto del otro: de lo que está prohibido no se debe hablar hasta que esté anulado en

⁹ En *El más galán portugués* se repite la misma idea: «que no pueden dos mugeres / ofender ninguna fama» (*Parte VIII*, Fol. 88r). Véase al respecto Mckendrick (en particular 315-23).

la realidad; lo inexistente no tiene derecho a ninguna manifestación, ni siquiera en el orden de la palabra que enuncia su inexistencia; ...se podría enunciar como (ley de) conminación a la inexistencia, la no manifestación y el mutismo (Foucault, 102-3).

En efecto, al intentar analizar la enunciación del sexo en el teatro, específicamente en las comedias de Lope de Vega que aquí nos ocupan, tenemos que enfrentarnos con el problema de la ausencia de su enunciación. Eso es, tenemos que examinar el hueco de la producción en función de lagunas y elisiones.

La descripción del cuerpo de la mujer o del hombre brilla por su ausencia. La elipsis es total. A manera compensatoria y, según los cánones petrarquistas, se describe la cabeza con gran detenimiento empezando por el cabello, y siguiendo por los ojos, la nariz, la tez, las mejillas, la boca, los dientes, las orejas e incluso, a veces, el cuello y por extensión el pecho. Prototipo de retrato puede ser el que hace Don Alonso de su amada en *El caballero de Olmedo* (Profeti, vv. 74-110). Además, como no se nombra el cuerpo en sí salvo bajo eufemismos como donaire, talle o figura, la mención de las manos¹⁰ (con sus sortijas) y de los pies (particularmente los calzados en chinelas) gana una alta significación erótica como lo han demostrado sobradamente Francisco Márquez Villanueva (196) y David Kossoff, entre otros.

Si no se puede describir el cuerpo en sus partes anatómicas, la descripción de la desnudez se vuelve un tanto más conflictiva. En *Las famosas asturianas* D^a Sancha, una de las cien doncellas que se entregan como parias al rey moro, supuestamente va desnuda para así afrentar a los caballeros leoneses que las escoltan al cautiverio. Mas la descripción de esa desnudez como hemos ya aclarado es imposible hacerla. Por lo tanto Lope no pasa más allá de nombrar las partes púdicas (Zamora, vv. 2237-49):

Osorio	Que por todo el camino viene Sancha los brazos y las piernas descubiertas?...
Toribio	Los blancos brazos y los tiernos pechos ...los trae descubiertos por el campo...

Mas luego se dice cuando Sancha entra en escena vestida ya que indudablemente no puede entrar sin ropa: «Pues ¿cómo vestida vienes / tú, que desnuda venías? (v.2325).

Si la descripción de la parte baja del cuerpo está anulada por las reglas de la moralidad y el decoro, el vocabulario reservado para el acto de la cópula es aún más restringido. Hemos encontrado el uso del verbo «conocer» con el significado bíblico únicamente en *El primero Benavides*, cuando Clara le cuenta a su padre cómo concibió a sus nietos:

Bermudo, rey de León,
andando una vez a caza
ése de quien cuenta, muerto,
tan divinas alabanzas,
me vió una noche en el bosque
en una humilde cabaña,
donde vino a irrecogerse
sin gente, huyendo del agua.
Conozíle y conozióme (Reichenberger, vv. 686-694).

¹⁰ «Después del cabello y de los ojos, las manos constituyen un elemento fundamental en la seducción amorosa del siglo XVII,» comentario de Profeti a los versos 87-90.

En cambio el verbo «gozar» se usa reiteradamente con esta significación, tal como lo hemos podido comprobar en citas anteriores, de forma que su uso se particulariza por su connotación erótica. En *Los comendadores de Córdoba* queda clara su acepción de posesión sexual:

Veinticuatro	¿Quiere doña Beatriz su primo?/	Rodrigo	Quiérole.
Veinticuatro	¿Goza a doña Beatriz su primo?/	Rodrigo	Gózala.
Veinticuatro	¿Y Don Fernando?/	Rodrigo	A tu sobrina.
Veinticuatro	Basta (Folio 223r).		

En conclusión, queremos haber demostrado que Lope crea un discurso del deseo sexual a pesar de los límites y prohibiciones impuestos por los moralistas y por los cánones del concepto del amor neoplatónico. Aunque no se puede ni debe aplicar la modalidad de este discurso a la totalidad de su obra dramática, tampoco se puede denegar su existencia como se ha hecho demasiado a menudo. Al contrario, el mero hecho de que exista tal discurso representa un triunfo a la norma de bloqueo propugnada por el código del poder. Con la subversión del amor idealizado, Lope nos incita a penetrar en un mundo apasionado y vital, en el mundo «más humanizado» que conocía personalmente a fondo y que no quiso ni desdeñar ni negar.

OBRAS CITADAS

- ARIES, Ph.; BÉGIN, A.; FOUCAULT, M., y otros: *Sexualidades occidentales* (Barcelona, 1982).
- BARBERA RAYMOND, E.: «An Instance of Medieval Iconography in *Fuenteovejuna*», *Romance Notes*, 10 (1968-69), 160-62.
- BOYER HARRIET, P.: «*Las famosas asturianas* y la mujer heroica», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (Madrid, 1981), 479-84.
- FOUCAULT, MICHEL: *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber* (Madrid, 1978).
- GERLI, E. MICHAEL: «The Hunt of Love: the Liberalization of a Metaphor in *Fuenteovejuna*», *Neophilologus*, 63 (1979), 54-58.
- HESSE, EVERETT, W.: *Theology, Sex, the Comedia and Other Essays* (Madrid, 1982).
- KIRSCHNER, TERESA J.: «Función estructural de la puesta en escena en el teatro nacional –histórico– legendario de Lope de Vega». De próxima aparición en *Varia Editio Rerum Novarum: Studies in «Comedia» Text, Theory and Performance*.
- KOSSOFF, DAVID A.: «El pie desnudo: Cervantes y Lope», en *Homenaje a William L. Fichter* (Madrid, 1971), 381-86.
- MCKENDRICK, MELVEENA: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer Varonil»* (Cambridge, 1974).
- MARQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO: *Lope: Vida y valores* (Puerto Rico, 1988).
- PARKER, ALEXANDER A.: *The philosophy of love in Spanish literature. 1460-1680* (Edimburgh, 1985).
- ROGERS, EDITH: «The hunt in the *Romancero* and Other Traditional Ballads», *Hispanic Review*, 42 (1974), 133-71.
- RUBIO, ISAAC: «El teatro español del Siglo de Oro y los hispanistas de habla inglesa», *Segismundo* 33-34 (1981), 151-72.
- SMITH, PAUL JULIÁN: *Writing in the Margin* (Oxford, 1988).
- THIEBAUX, MARCELLE: *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature* (Ithaca, 1974).
- WEBER DE KURLAT, FRIDA: «La expresión de la erótica en el teatro de Lope de Vega. El caso de *Fuente Ovejuna*», en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid, 1971), 673-87.

El original árabe del «Kama Sutra español» (ms. S-2 BRAH Madrid)

Luce López-Baralt
Universidad de Puerto Rico

La antigua angustia de las letras españolas frente al erotismo humano encuentra la excepción más dramática en el texto que un morisco español, víctima del éxodo de 1609, escribe desde su exilio en Túnez. Se trata de un opúsculo dedicado a «los buenos usos del matrimonio», que queda culminado por la descripción del acto sexual, y que se encuentra inserto en un extenso tratado misceláneo. El exilado lo redacta en un castellano terso en el que entrevera frecuentes plegarias en árabe, y la totalidad de su códice se conoce hoy como el manuscrito S-2 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid (vamos a editar el volumen completo en colaboración con Alvaro Galmés de Fuentes, mientras que al presente nos ocupamos de la edición y estudio del texto erótico que es motivo del presente ensayo). El anónimo autor, movido por un afán docente y, en particular, religioso, describe el coito en todos sus pormenores: el juego erótico previo a la cohabitación; las posiciones más recomendables; la consecución del orgasmo simultáneo; las abluciones posteriores al acto, entre otros aspectos. Estamos nada menos que ante el primer tratado erótico-espiritual de la literatura española de que tengamos noticia. Es emocionante observar cómo el morisco –por primera vez en lengua castellana–, celebra sin ambages el placer sexual, que interpreta, desde un punto de vista estrictamente espiritual, como anticipo de la contemplación misma de Dios. Sus instrucciones amatorias, ajenas a todo sentido de culpabilidad, se encuentran entreveradas de oraciones y de suratas coránicas. Nunca antes lo habíamos oído decir en literatura española: el sexo nos lleva a Dios. Nos desconcierta también a los asiduos de esta literatura –pensemos en el *Don Juan* de Tirso y en los comendadores de Lope– encontrarnos con una reiterada defensa de los derechos de la mujer a sentir placer y a expresar libremente su líbido.

La profunda novedad de nuestro tratado en el contexto de las letras hispánicas radica en que el morisco, buen español pero a la vez buen musulmán, estudia el acto generativo desde el punto de vista islámico: es decir, como una obligación religiosa placentera que el mismo Corán recomienda. El mestizaje cultural del Ms. S-2 es pues muy profundo: el

lector moderno no puede no sentirse desconcertado al oír alabar el placer erótico –a la musulmana– pero en perfecto castellano.

En seguida nos damos cuenta de que estamos ante un texto importantísimo para la historia de las ideas en España: por primera vez desde la Edad Media –y acaso por última– se defiende en castellano la sexualidad al margen de la pornografía, de las falsas moralejas, de la sátira y de la culpabilidad religiosa. Nuestro «*Kama Sutra* español» resulta original incluso dentro del contexto de los nuevos tratados eróticos medievales españoles de los que vamos teniendo noticia al presente. Pienso, por ejemplo, en el *Speculum al foderi* catalán del siglo XV, cuyo anónimo autor se las arregla para pasar «de contrabando» sendas lecciones erotológicas acerca del *foreplay* amoroso y de las posiciones para el coito al final de un opúsculo «médico» que pretendía tratar tan sólo acerca de la higiene sexual. Este tratado, que bien podríamos considerar como un «*Kama Sutra* catalán» y que han editado Ramón Miquel y Planas, Teresa Vicens y, al presente, Michael Solomon, difiere de nuestro texto castellano en algo fundamental: el texto catalán es puramente erotológico, mientras que el castellano tiene la dramática novedad de dirimir el sexo dentro de un contexto espiritual. Urge que rescatemos del olvido los folios inéditos del morisco, que supieron prestigiar el amor humano con tanta limpieza y veneración religiosa. Sin duda, el Siglo de Oro nos tiene deparadas aún sorpresas importantes como ésta.

El morisco cita como fuente principal del segmento estrictamente sexual de su tratado al sufí de Fez Sayyidī Ahmad Zarrūq (m. 899-1493), aunque es obvio que se sirve también de otros expertos en ley musulmana como Algazel (*Iḥyā' 'ulum ad-dīn* o *Vivificación de las ciencias de la fe*) y el Šejj Neẓẓawī (*Rawḍ al-‘aīr* o *Jardín perfumado*). El anónimo autor nos abruma con otras citas expertas, en las que esgrime argumentos de Asbag, de Abū Walid al-Baḡī, de Abū Walid Muḥammad ben Rušd, de Ibn al-Qasim, entre otros tantos sufíes y jurisconsultos árabes. Importa decir que por momentos el morisco parecía más cerca del mismísimo *Kama Sutra* o *Aforismos sobre el amor* hindú que el contemplativo Vatsyayana redactara en sánscrito en los primeros siglos de la era cristiana que de sus fuentes islámicas. En cualquier caso, el refugiado de Túnez está aclimatando en la literatura española del Siglo de Oro nada menos que la prolongada tradición oriental sobre el arte no de amar, sino de hacer el amor.

Y de hacer el amor con reverencia espiritual. En seguida salta a la vista que nuestro morisco se inserta de lleno dentro de la tradición amorosa espiritualizante que representan maestros sufíes de la talla de Algazel y Zarrūq, y no dentro de otras tendencias del amplísimo registro de la erotología oriental, que va desde los autores científicos como Avicena, cuyo célebre *Canon* fue tan leído por los incipientes médicos de la Europa medieval, a astrólogos de la talla de Al-Kindi o Zahel, y –cómo no– hasta a francos pornógrafos como los ingeniosos Aḥmad al-Tifaḡī o ‘Alī al-Bagdadī, que parecen más afines a Boccaccio o a Pietro Aretino que a nuestro anónimo erotólogo español. El refugiado comparte con sus más refinados correigionarios musulmanes una visión entusiasta y espiritualizante del placer carnal que es de estirpe claramente coránica. El Islam favorece la satisfacción del instinto sexual y su actitud se encuentra en las antípodas de la moral cristiana más tradicional y recalitrante: basta recordar que teólogos como el atormentado San Agustín proclamaron que el sexo siempre era pecado –al menos, venial– incluso dentro de un matrimonio canónico. El libro revelado de los musulmanes, muy por el con-

trario, recomienda sin ambages los deleites del acto generativo: insta a los creyentes a no inhibirse de los placeres que Dios ha declarado lícitos (azora V, 89-90) y a casar a los solteros (azora XXIX, 32). Zayd b. 'Alī recoge un *hadiz* o tradición profética muy hermoso que nuestro morisco parafrasea y que vendría a resumir la celebración dignificada de la cópula que caracteriza su tratado erótico:

Cuando el hombre mira a su esposa y ella lo mira, Alá posa sobre ellos una mirada de misericordia. Cuando el esposo toma la mano de la esposa y ella le toma la mano, sus pecados se van por el intersticio de sus dedos. Cuando él cohabita con ella, los ángeles los circundan desde la tierra al zenit. La voluptuosidad y el deseo tienen la belleza de las montañas. Cuando la esposa queda encinta, su premio es el mismo del ayuno, de la oración, y de la felicidad que le será revelada (En: G.H. Bousquets, *L'éthique sexuelle de l'Islam*, París, 1966, 46, traducción nuestra)

Dentro de esta línea de pensamiento es que se encuentra precisamente el modelo principal de nuestro tratadista, Aḥmad Zarrūq. Hemos tenido la fortuna de dar con los dos trextos suyos que el morisco cita como autoridad y que se encuentran hoy como manuscritos inéditos en la Biblioteca de la Universidad de Rabat. Con la ayuda de nuestro colega Hossain Bouzineb hemos editado y traducido los capítulos de tema erótico del juriscusulto sufi de los que se sirve nuestro anónimo morisco, y hemos podido comprobar que éste lo debió haber leído directamente en árabe, ya que lo sigue muy de cerca. El refugiado hace referencia concreta al «*Sarx*» (شرح , *šarḥ*: comentario, tratado) «sobre la *Guagleḥía*», que es el *Šarḥ al-Waglisīyya* o comentario de Zarrūq al tratado jurídico de 'Abderrahmān b. Aḥmad al-Waglisī (m. 786-1384), titulado *Al-muqqadimah al-waglisīyya*, que corresponde al ms. Rabat D 1424. El autor también nos da noticia de que se sirve de la «*Naḥiḥa*» (نصيحة o *naṣiḥa*: consejo o recomendación) del mismo sufi: se trata ahora de la *Naṣiḥa al-kāfiyya*, comentario o resumen del mismo texto, que se encuentra clasificado como Rabat D 1663. Debo señalar aquí que mis colegas orientalistas, desde Annermarie Schimmel hasta Fritz Meier, se han mostrado sorprendidos de que el sufi Zarrūq se ocupase de estos temas erotológicos, bastante desconocidos por lo visto dentro del contexto de la obra del sabio juriscusulto. Nada dice tampoco de estos capítulos en los que Zarrūq reflexiona sobre la sexualidad su biógrafo Ali Fahmi Khushaim (*Zarrūq the Ṣūfī. A Guide in the Way and a Leader to the Truth*, General Co. for Publication, Tripoli, Lybian Arab Republic, s.f.), por lo que la edición de estos pasajes eróticos constituirá una importante novedad en los estudios de la obra del piadoso contemplativo.

Vayamos ahora al texto del «*Kama Sutra* español». El autor comienza su tratado reflexionando sobre «los provechos del casarse» (fol. 97v) y sobre la garantía de sucesión legítima que proporciona el matrimonio, y en ello coincide más de cerca en el *Iḥyā'* de Algazel que con su mentor Zarrūq. Acto seguido, el autor pasa a lo que más llama la atención del lector moderno: la encendida celebración del goce sexual entendido como regalo especialísimo de Dios a la humanidad y como anticipo de la delicias del cielo. Considera el morisco que este acto sexual «brebe y perecedero» (fol. 97r) nos lleva, si lo acompañamos del cumplimiento de los preceptivos divinos, a alcanzar «lo que es regalo y gusto eterno» (Ibíd.). Importa advertir que el autor no se contenta con esta versión del paraíso musulmán que prolonga los goces sensuales: el acto amoroso termina por ayudarnos a obtener nada menos que la contemplación eterna de Dios: a «mirar a su Señor y

Criador mañana y tarde» (*Ibid.*). Aquí conmueve considerar que el morisco, demostrando un marcado sentido de la originalidad, ha ido en su celebración espiritual del sexo más lejos que Algazel, que Nefzāwī y que Zarrūq, que nada nos dice al efecto. Acaso por su condición de español le interesaba subrayar más que a sus correligionarios musulmanes la noción «sorprendente» de una sensualidad agradable ante los ojos de Dios, que es precisamente la idea que aclimata a su prosa castellana.

Ahora el tratadista morisco pasa a detallar los pormenores del acto amoroso:

...antes del acto es (cosa de premio) el jugar con ella con todas las çircunstançias de gusto que pueda, besando, abraçando y tentando, para que con esto se contenten los dos y se aprende sus coraçones y pretençiones, de suerte que, ençendidos en gusto, ella pida a su marido la obra y él la execute con fuerça (fol. 98v).

Esta descripción del *foreplay* es un verdadero lugar común de la erotología árabe, y lo tenemos documentado en autores tan diversos como Nefzāwī, Algazel y Avicena, aunque en este caso el morisco parecería hacerse eco de Zarrūq, que aconseja

juguetear con ella, contarse historias, tocarla con los dedos (...) en sus partes sensibles (...). No se debe echar sobre ella hasta que sepa que tiene deseos, y señal de ello es la alteración de sus ojos, su mirada fija hacia él, la fuerza de su aliento (...) se advierte que debe chupar su lengua, frotar el pene entre los borde de su sexo, tocar los senos, y (hacer) todo aquello que la pueda excitar (*Šarḥ.*, fol. 151v).

El autor del S-2 pasa ahora a hacer recomendaciones específicas sobre las posiciones más recomendables para el acto generativo: «el modo de ponerse» (fol. 97r). Aunque el morisco tiene sus preferencias, acepta que «todas son permitidas» y que «se puede escoger media docena para diferenciar» (fol. 98r). Se respalda con un versículo coránico muy socorrido entre los tratadistas que le precedieron «Vuestras mujeres son vuestra campiña. Id a vuestra campiña como queráis» (azora II, 23, *apud*, J. Vernet, *El Corán*, Barcelona, Planeta, 1963, 38). El refugiado privilegia la posición en la que la mujer se acuesta «boca arriba, alçados los pies, porque ésta... es la mejor postura, y se conçede con gusto» (*Ibid.*). Exactamente lo mismo leemos en el *Šarḥ* de Zarrūq: «echada y con las piernas levantadas es la mejor postura para el acto sexual» (fol. 153r) y en el *Jardín perfumado* de Nefzāwī, que privilegia esta postura por sobre las once que recomienda. Hay, sin embargo, posiciones que le merecen reprehensión al morisco: aunque sean legítimas, pueden resultar incómodas. Resulta interesante el hecho de que la primera advertencia que hace el exilado en este sentido sea en defensa de la mujer: «no la pongas en quatro pies, porque es de trabajo para ella» (fol. 97r). Con su característico sentido común, añade: «y esto, si lo diçe, que, a pedillo, no lo será» (*Ibid.*). Aquí nuestro autor difiere de Nefzāwī y de Vatsyayana, que habían recomendado esta posición, y sigue más de cerca a Zarrūq, que la desaconseja: «no la pongas de rodillas porque le hace daño» (*Šarḥ.*, fol. 153r). Zarrūq desaprueba otras posturas: de lado, porque causa a la mujer dolores de cadera; ni la mujer encima del hombre, porque «engendra su desprecio» (*Ibid.*). Aquí vemos que el morisco ha leído de cerca al jurisconsulto, que ofrece los mismo consejo: «no la pongas de lado, pues proçede de ello dolor en las yngles» (fol. 98r), ni «ençima de ti (...), porque resulta de ello el sujetarte» (*Ibid.*). Tan de cerca va siguiendo al Zarrūq el morisco que no se le ocurre argumentar con tantos otros erotólogos el lugar común médico que pudo haber

originado en parte la objeción por esta postura: el fluido vaginal de la mujer puede irritar la uretra del varón. Así lo aseguran, entre otros, Nefzāwī y Avicena. Salta a la vista la relativa parquedad del morisco y del sufi Zarrūq en lo concerniente al número de las posturas posibles para el coito, que son 25 en el caso de Nefzāwī, otras tantas en el *Speculum al foderi*, y unas versátiles 137 en Al-Suyūtī.

El morisco pasa a describir ahora el momento mismo de la culminación erótica. Aquí llaman la atención dos cosas. En primer lugar, el exilado se muestra comprensivo para con las necesidades sexuales de la mujer, no empuja el hecho de que su tratado esté escrito para lectores masculinos. En segundo lugar, al lector occidental le sorprende la complicada letanía de oraciones y de azoras que debe acompañar este momento supremo del acto amoroso. No es exagerado decir que los teóricos musulmanes en los que se inspira piden que se haga el amor rezando: imposible que haya, en estas circunstancias, conflicto entre Dios y el amor humano. Oigamos al morisco:

...al tiempo de querer meter el miembro, refregallo en los labios de la baso (vagina), porque se altere más él y ella, y diciendo: *Biçmi ylahi* (sic.: *bi-smi illahi*, en el nombre de Dios), metello (...) (debe) hacer de manera que sea con blandura, no con fuerza, de suerte que no le dé gusto (para que no eyacule prematuramente) y con amor exercítallo dentro (...) que se detenga él lo más que pueda en derramar, hasta que lo hagan los dos a un tiempo, porque procede desto quererse mucho (fol. 98r.)

«Procede desto el quererse mucho»: la ternura con al que el exilado da cuenta del resultado afectivo de un coito logrado a satisfacción mutua está precedido por Zarrūq, que previene al lector del *Šarḥ* «no precipitarse cuando asome su deseo, hasta que se iguale la eyacuación, que ello siembra el amor en el corazón» (151v). La recomendación en torno a este orgasmo simultáneo es palmaria en la erotología oriental, y se hacen eco de ella también Nefzāwī, Algazel y Avicena. El lugar común, estrictamente erotológico en nuestros tratadistas, podría estar inspirado en la antigua creencia médica que entendía que era necesario que los dos fluidos seminales se encontraran simultáneamente para lograr la concepción de la criatura (se creía que la hembra emitía su propio «semen» en el momento del orgasmo). El morisco se une a Zarrūq y a Algazel en desaconsejar, por otra parte, el «coitus interruptus», que ponía en peligro la satisfacción erótica de la mujer).

Detengámonos ahora en las oraciones que deben acompañar al acto. Nuestro morisco aconseja a su lector que, en el momento de introducir el miembro viril, exclame: «*biçmi ylahi*», es decir «en el nombre de Dios» (fol. 98r). Continúa esta curiosísima cópula suplicante, pues, «al tiempo de querer derramar el umor» importa que el varón ore: «Oh dios, aleja de mí a Satanás y aléjalo de mi posteridad». El buen musulmán debe estar consciente de que, durante la expresión de su libido, puede traer al mundo una nueva alma. El morisco ha aprendido a rezar mientras hace el amor con Zarrūq, que propone este mismo *ḥadīz* o tradición profética en el fol. 139 de su *Nāsiḥa*. Lo mismo dejó dicho Algazel en su *Iḥyā'*, y el morisco, como si quisiera dignificar aún más la plegaria, la copia en árabe y la deja sin traducir.

El autor del S-2, haciéndose eco de una socorrida tradición médico-erótica oriental, aconseja ahora «decir a la mujer que se eche del lado derecho, porque si enjendra (...), será barón. Y si lo hace del izquierdo, será hembra...» (fol. 99v). El dato lo porporciona,

una vez más, Zarrūq, aunque el truco fue tan divulgado que alcanzó a Juan Huarte de San Juan en el Renacimiento español.

El acto sexual debe culminar, según el refugiado, en una hermosa oración saliente, que su aconsejado debe decir «en su pensamiento, sin menear la lengua» (fol. 99v). Se trata de la azora XXV, 56/54: «El es quien ha creado, a partir del agua, un mortal en el que ha colocado genealogía y alianza. Tu Señor es todopoderoso» (apud. Vernet, 375). El morisco cita la azora solemnemente en árabe, y coincide con Algazel, que recomienda el mismo versículo, sólo que aconseja proferirlo antes de la eyaculación y no después. Zarrūq está, una vez más, más cerca del exilado: en su *Šarḥ* (fol. 151v) recomienda la misma surata para después de consumado el acto, mientras que en la *Našīha* (fol. 1399r), en la que prodiga aún más plegarias al efecto, es la mujer quien debe decirla. Pero eso sí, en ambos tratados, el sufí recomienda orar con respetuoso silencio.

Al concluir el acto, los participantes, buenos musulmanes al fin, deben, según el S-2, recurrir a las abluciones. El morisco recomienda el *wadū'* o algado siguiendo de cerca las instrucciones de la *Našīha* de Zarrūq (en el *Šarḥ* nada nos dice al respecto). Zarrūq es bastante modesto en el orden de la limpieza, y no se hace eco de los rebuscados perfumes y el agua de lluvia que especifica Nefzāwī para estos momentos.

El refugiado de Túnez no olvida instruir a su lector en aquellas cosas que son prohibidas y permitidas durante el comercio carnal. Es curioso advertir que se muestra ahora bastante más liberal e imaginativo que su modelo marroquí. Aunque no se debe ver a la «nobía» antes del matrimonio, «después de casados se le permite y es de premio el bella y goçalla y refoçilarse con todo su cuerpo y ber el baço» (fol. 99r). La mujer no queda atrás en este franco disfrute sexual que promueve el morisco: «Y así como a él le es permitido goçar de todo el cuerpo della, lo es también a ella que goçe del todo el cuerpo dél, mirando su miembro y demás partes, y reguçijarse con él en todas las çircunstançias que pueda» (fol. 100r). El refugiado se atreve a más cuando aconseja a la mujer que cuando «esté a solas con su marido haga lo que haçe la más disoluta mujer, pero que en público questé con el extremo de honestidad» (*Ibid.*). Entusiasmado, el morisco llega incluso a defender la práctica del sexo oral: «que lo mire (el «baso») hasta lamello con la lengua». A nada de esto se atrevieron ni el jurisperito Zarrūq, ni Algazel, ni Nefzāwī, y el refugiado tiene que argüir nuevas autoridades —la del «Sayx Asbag» para sus enseñanzas extremas—. Vatsyayana estaría de acuerdo, sólo que nuestro morisco no debió haberlo leído directamente.

Por último, nuestro refugiado desautoriza el intercurso anal, argumentando la misma azora II, 23 que trae a colación Zarrūq en su *Našīha* y ofrece instrucciones en lo concerniente al ciclo menstrual de la mujer en el contexto de las relaciones sexuales. Todo ello, una vez más, lo adelanta Zarrūq, y con más lujo de detalle, en su *Našīha*.

Pero los dos tratadistas vuelven a tomar caminos distintos: el marroquí condena la sodomía, sobre la que nada dice el refugiado, que en cambio previene duramente al lector contra el adulterio. Ambos autores, en la mejor tradición del *adab* árabe, ilustran con leyendas y poemas sus consejos, y el morisco pasa a narrarnos una hermosa leyenda para avalar su ataque a la infidelidad conyugal: la historia de un cestero que, requerido de amores por una mujer libertina, prefiere morir antes de violar la fe conyugal que tiene prometida a su abnegada esposa. La leyenda de este «cuasi mártir de la castidad», de la que no se sirve por cierto Zarrūq, es bastante conocida en el mundo árabe, y la hemos po-

dido documentar en el *Tanbih al-Gāfilīn* del Samarkandī y en las *Mil y una noches*. En este momento, el morisco necesita unos versos que lo ayuden a explicitar la duplicidad femenina, capaz de ser fiel al hombre y a la vez tentadora y amenazante. Necesita un buen poema, ya que es el momento de culminar su lección erotológica. El refugiado pudo acaso recordar que Nefzāwī hace uso de unos versos a este propósito que toma prestados de Abū Nuwās. Zarrūq ya no lo guía. ¿Y qué se le ocurre a nuestro refugiado? Pues nada menos que poner broche de oro a su «*Kama Sutra*» hispánico con un soneto de Lope de Vega, aquel que comienza «Es la mujer, del hombre lo más bueno / es la mujer del hombre, lo más malo». Lope estrena en los folios inéditos de nuestro morisco su contextualidad artística más desconcertante. En la *mis-en-scène* literaria más novedosa de que tengamos noticia, el autor coloca al Fénix hombro con hombro con el Samarqandī, con Zarrūq, con Algazel, con Nefzāwī, con al *Mil y una noches*. En la totalidad de su manuscrito ya nos había dado buena muestra de su afición por la literatura española que le fue contemporánea y que hoy llamamos clásica: Garcilaso, Góngora, Quevedo, el romancero. Otros versos del mismo Lope («Sosiega un poco, airado temeroso») ya habían sido esgrimidos por el morisco en otro pasaje del «*Kama Sutra* español», nada menos que para combatir el tormento de los celos de las féminas de los matrimonios plurales musulmanes. No es difícil sospechar que el Fénix hubiera disfrutado de su protagonismo triunfante en el primer tratado erótico de nuestra lengua.

Ante todo lo dicho, salta a la vista que el autor morisco tiene verdadera madera de escritor. No se limita a una copia servil sino que reacciona creativamente frente a sus fuentes árabes, que funde con su literatura patria con un particular júbilo artístico –y, también, con un atrevimiento verdaderamente hispánico–. En estos folios que al fin ven la luz los autores de Oriente y Occidente tienen un inesperado, explosivo encuentro, y es obvio que estamos lejos de la literatura aljamiada que se limitaba por lo general a la copia exacta de sus modelos árabes. En su empeño por hacer convivir ambas literaturas, el morisco crea un texto híbrido que exige una compleja lectura en palimpsesto. Los lectores modernos tenemos que hacer un esfuerzo dramático para aquilatar en sus propios términos este tratado insólito, cuya recepción nos sume en un mar de perplejidades porque no sabíamos que el Siglo de Oro hubiera sido capaz de hablar en estos registros. Pero el anónimo autor es, ya lo sabemos, experto en sorpresas. No es mucho que entrever su lección magisterial sobre el amor, tan en deuda con el parco Aḥmad Zarrūq, con sonetos de Lope, este autor que tuvo la valentía de proponer, en su castellano natal, que el sexo nos acerca a la contemplación de Dios.

El léxico de la maravilla en la obra de San Juan de la Cruz

M^a de los Angeles López García

«quoniam mirabilia opera
Altissimi solius, et gloriosa,
et asconsa, et invisita opera
illius» (Ecl. 11,4).

El verbo *mirari* latino, que equivalía a ‘asombrarse, extrañar o admirar’¹, pierde en castellano, a partir del siglo XIII, su significado etimológico para dar lugar a nuestro *mirar*: ‘fijar la vista en un objeto, aplicando juntamente la atención’². Se mantendrá, en cambio, el sentido primitivo del lexema latino en ciertos términos semicultos de la misma familia léxica. Tal es el caso de sustantivos como *maravilla* y *milagro* y de sus derivados morfológicos. Del compuesto latino *ad-mirari* procede el castellano *admirar*.

San Juan de la Cruz se sirve en su obra de las siguientes voces pertenecientes a este grupo léxico: los sustantivos, *maravilla*, *milagro* y *admiración*; los verbos, *maravillarse*, *admirar-se*; los adjetivos, *maravilloso*, *admirable* y *mirífico*, y los adverbios: *maravillosamente*, *admirablemente* y *miríficamente*.

Sobre estas voces y otras afines vamos a tratar en lo que sigue.

Por su frecuencia de aparición, los términos más propiamente sanjuanistas son el sustantivo *maravilla*, con 37 apariciones, el verbo *maravillarse*, con 25, y los adjetivos *admirable* y *maravilloso*, con 73 y 24 respectivamente.

La voz *maravilla* desciende del latino *mirabilia* a partir del adjetivo *mirabilis*³. En los contextos sanjuanistas se emplea de dos modos.

El primero dentro de moldes sintácticos que se repiten invariables. En estos casos el significado de *maravilla* es esencialmente el de «suceso o cosa extraordinaria que causa

¹ J. COROMINAS, y J. A. PASCUAL, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano-Hispánico* (Madrid: Gredos, 1987), s.v. *mirar*.

² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española* (Madrid, 1984), s.v. *mirar*.

³ DECH, s.v. *mirar*.

asombro»⁴. Nos referimos a las estructuras siguientes de tipo atributivo: «es *maravilla* que», «no es *maravilla* que»:

Y finalmente, ya que acierte en lo uno *maravilla* será no errar acerca de lo otro⁵.

Y que ella no lo eche de ver no es *maravilla* que porque lo que Dios obra en el alma en este tiempo no lo alcanza el sentido⁶.

También el mismo significado regular se mantiene en la estructura preposicional *por maravilla*, que introduce complementos circunstanciales de frecuencia⁷.

Los semas estrictamente espirituales y místicos de esta voz aparecen en estructuras sintácticas predicativas no repetidas y, a diferencia de los casos a los que acabamos de referirnos, bajo la marca constante del plural morfológico *maravillas*. Las *maravillas* ya no son de este mundo sino de Dios; esto es, el referente no es terreno y su intelección nos sobrepasa. Podemos anticipar de ellas que son a la vez «misterios y excelencias de Dios».

Por más misterios y *maravillas* que han descubierto los santos doctores y entendido las santas almas en este estado de vida, les quedó todo lo más por decir, y aun por entender⁸.

Esposo mío, recógete en lo más interior de mi alma..., manifestándole a tus escondidas (escondrijos y) *maravillas*, ajenas de todos los ojos mortales⁹.

Pon solos los ojos en él <en mi Hijo>, y hallarás ocultísimos misterios y sabiduría y *maravillas* de Dios, que están encerradas en él¹⁰.

Y así como de muchos granos de las granadas un solo mosto sale, así de todas estas *maravilla* y grandezas de Dios conocidas, sale y redunda una sola fruición y deleite de amor para el alma¹¹.

Así, pues, en la designación de la «maravilla sobrenatural» o *maravillas* entran en juego dos nuevos parámetros frente a la *maravilla* ordinaria y natural: la excelencia y el misterio. El plural morfológico responde probablemente a esta percepción de lo sobrenatural¹².

⁴ Empleo aquí *asombro* como hoy principalmente lo entendemos, según el uso más general de *asombrar*: 'extrañar, sorprender, producir impresión algo inesperado o raro', MARÍA MOLINER, *Diccionario de uso del español* (Madrid: Gredos, 1982), s.v. *asombrar*.

⁵ Cito siempre por la edición de J. VICENTE RODRÍGUEZ, y F. RUIZ SALVADOR, *San Juan de la Cruz. Obras completas* (Madrid: EDE, 1988) (3S, 8,4, 339).

⁶ (LB, 3,67, EDE, 840).

⁷ «Y así, estos amigos viejos *por maravilla* faltan a Dios, porque están ya sobre lo que los había de har faltar, que es sobre el sentido inferior» (CA, 16,10, EDE, 918).

⁸ (CB, 37,4, EDE, 737).

⁹ (CB, 19,3, EDE, 663).

¹⁰ (2S, 22,5, EDE, 288).

¹¹ (CA, 36,7, EDE, 969).

¹² El plural *maravillas* aparece en una ocasión dentro de la estructura regular «decir *maravillas*»: «porque, aunque hayan dicho <los predicadores> *maravillas*, luego se olvidan, como no pegaron fuego en la voluntad» (3S, 45,5, EDE, 441).

Se emplea aquí una fórmula verbal prevista por la lengua y recogida por los diccionarios. El contexto no es particularmente místico. *Autoridades* recoge así el sentido del sintagma: 'executar alguna acción con grandísimo primor, esmero y perfección, o hablar con elegancia y discreción' (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades* (Madrid: Gredos, 1984), s.v. *maravilla*).

A caballo entre la *maravilla* de referente terreno y la sobrenatural está el género muy singular del *milagro*, descendiente semiculto de *miraculum*, «prodigio, maravilla, cosa extraordinaria»¹³. Los capítulos 30 al 32 de la *Subida*, libro tercero, se consagran a la consideración del ejercicio de lo que dice «dones y gracias dados de Dios, que exceden la facultad y virtud natural», entre ellos, a saber, «la operación de milagros»¹⁴.

El ámbito y efecto del milagro no es asunto teológico propiamente místico, como explica en el mismo capítulo San Juan: «pues de suyo <los milagros> no son medio para unir al alma con Dios»¹⁵. Advierte, además, de los peligros del uso imperfecto y engañoso de la gracia sobrenatural de los encantadores, mágicos, aríolos y brujos»¹⁶ en pacto con el demonio.

En estos dos capítulos se refiere al hecho milagroso, sea éste o no legítimo, mediante sustantivos y sintagmas nominales diversos que de sí, y en conjunto, manifiestan poca especialización léxica: *milagro*, *prodigio*, *señal*, *virtud*, *obra prodigiosa*, *obra sobrenatural* y *maravilla*. Todas las nominaciones citadas aluden a la intervención extraordinaria de lo sobrenatural en el orden natural de las cosas. El lexema *milagro*, en cambio, parece evitarse en los contextos donde el poder obrado fuera por pacto o delegación del demonio, y se reserva al hecho prodigioso obrado por gracia transmitida de Dios. Sin embargo, el uso adecuado o perverso de la gracia divina no altera la nominación léxica, y tanto dice *milagro* al ejercicio legítimo como al ilegítimo:

Y así, no es de condición de Dios¹⁷ que se hagan *milagros*, que, como dicen, cuando los hace, a más no poder los hace¹⁸.

...el daño de este gozo no solamente llega a usar inicua y perversamente de estas gracias que da Dios, como Balaán, y los que aquí dice que hacían *milagros* con que engañaban al pueblo¹⁹.

En estos capítulos resulta posible aplicar la voz *maravilla* al hecho milagroso o prodigioso merced al doble aspecto semántico de esta voz: el regular y el místico; esto es, la *maravilla* como suceso o cosa extraordinaria de referente terreno; la *maravilla* como excelencia y misterio de Dios. Nombramos en el primer caso lo general por lo particular, y en el segundo la causa por el efecto. En ambos, disminuye la precisión de la nominación y su especificidad, pero se abre el ámbito de la casuística:

porque poniéndose a hacer la *maravilla* o virtud sin tiempo y necesidad, demás de que es tentar a Dios, que es gran pecado, podrá ser no salir con ella y engendrar en los corazones menos crédito y desprecio de la fe²⁰.

Y así, estas *maravillas* nunca Dios las obra, sino cuando meramente son necesarias para creer²¹.

¹³ F. GAFFIOT, *Dictionnaire Latin-Français*, édition n. 41 (Tours: Hachette, 1986), s.v. *miraculum*.

¹⁴ (3S, 30, 1, EDE, 384).

¹⁵ (3S, 31, 5, EDE, 385).

¹⁶ (3S, 31, 5, EDE, 387).

¹⁷ Entiéndase «de condición de Dios» como «por imposición de Dios», según la acepción 4ª del *Diccionario de Autoridades* para la entrada *condición*.

¹⁸ (3S, 31, 9, EDE, 389).

¹⁹ (3S, 31, 4, EDE, 387).

²⁰ (3S, 31, 8, EDE, 388).

²¹ *Ibidem*.

Antes de referirme a los verbos *admirar-se* y *maravillar-se*, quiero aludir al lexema *asombrar-se*, cuyo significado concurre en diacronía con ciertas acepciones de los derivados de *mirari*.

Actualmente entendemos *asombrar-se* como equiparable parcialmente a *admirar-se* o *maravillar-se*²². Covarrubias dice de *assombrar* ‘espantarse de la sombra, vicio de bestias cortas de vista’²³ y, paralelamente, *Autoridades*, ‘atemorizar, espantar, infundir temor y miedo’²⁴.

La familia léxica del *asombro* no tiene rendimiento espiritual en los escritos de Juan de la Cruz; su única aparición se registra en la cita de un texto bíblico, precisamente empleada en el sentido de las acepción que acabamos de mencionar²⁵.

Esto que comúnmente entendemos hoy por *asombrar*: ‘producir impresión de sorpresa, extrañar’ es terreno semántico del lexema *admirar-se* para Juan de la Cruz.

Por otro lado, el lexema *sorprender-se* y en general la familia léxica de la *sorpresa*, en absoluto forma parte del idiolecto sanjuanista, aunque desde la óptica contemporánea pudiéramos postular su afinidad con los lexemas de los que aquí nos ocupamos. La ausencia se explica por lo siguiente: *sorprender* y *sorpresa*, derivados del latín vulgar *prenderere*²⁶, eran en la época términos militares. Así en *sorprender* advierte *Autoridades*: ‘úsase especialmente en la guerra’, y bajo *sorpresa*, ‘dícese regularmente de las Plazas de Armas’.

Para el verbo *admirar-se* *Autoridades* registra dos entradas diferentes: *admirar* ‘mirar una cosa con espanto de su calidad, de su valor y de su grandeza’ y *admirarse* ‘soprenderse, pasmarse de alguna cosa extraña’.

En el primer caso, prima la idea de valoración y estimación. Sintácticamente se trata de una estructura transitiva con preposición «a» o con ausencia de preposición, esto es, ‘admirar algo’, ‘admirar a alguien’. En el segundo caso –*admirarse*–, el sentido es el de la sorpresa y el asombro. El régimen preposicional implícito o explícito es «de»; esto es, ‘admirarse de algo’, o ‘admirarse por algo, o a causa de algo’.

San Juan de la Cruz utiliza exclusivamente la forma no pronominal del verbo *admirar*, aunque se sirve de los dos sentido: a/ el que expresa un modo de estimación; b/ el que expresa la sorpresa o el asombro.

Ambos sentidos los identificamos por las posibilidades virtuales de la preposición o del régimen preposicional que pueden admitir²⁷. Por ejemplo:

²² Para *asombrar-se* ver la definición citada de María Moliner en la nota 4^a. Para *admirar-se* ‘asombrar, extrañar mucho un suceso que ocurre contra todas las probabilidades’ y *maravillar-se* ‘admirar, extrañar, pasmar, sorprender’, del mismo diccionario.

²³ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Barcelona: Alta Fulla, 1987).

²⁴ La primera acepción de *Autoridades* es ‘obscurecer, hacer sombra una cosa a otra’. El *DECH* dice de *asombrar* ‘espantar’, no es *subumbrare*, sino derivado castellano del sustantivo *sombra*; es evidente por el sentido. La 3^a acepción de *Autoridades* es ya similar a la que estamos tratando.

²⁵ «Y añade más, diciendo que «todos sus huesos se asombraron o alborotaron». Que quiere tanto decir como dijera: se conmovieron o desencajaron de sus lugares. En lo cual da a entender el gran descomulgamiento que habemos dicho padecer a este tiempo» (CB, 14, 19, EDE, 644).

²⁶ *DECH*, s.v. *prender*.

²⁷ Se registra una aparición aislada del participio *admirado-a* con la preposición «en». «Cuán elevada se sienta aquí esta dichosa alma, cuán engrandecida se conozca, cuán *admirada* se vea en la hermosa

Con «a» o sin preposición:

Y porque no sólo *admira* la hermosura que ella tiene con la vestidura de estas flores, sino que también espanta²⁸ la fortaleza y poder que con la compostura y orden de ellas (...), dice también de ella el Esposo en los dichos Cantares: 'Terrible eres, ordenada como las haces de los reales' (6, 3)²⁹.

Con régimen «de»:

Y hace el demonio tanto de esto, que es para *admirar*; que (...), apenas hay alma (...), que no la haga grandes daños y haga caer en grandes pérdidas...³⁰
¡Oh grave caso y mucho para *admirar*, que no pareciendo el daño ni casi nada lo que es se interpuso, en aquellas santas unciones, es entonces mayor el daño...³¹.

Por su parte, en los contextos de la *Subida* y la *Noche* el verbo *maravillar-se* equivale al sentido del pronominal *admirarse* expuesto por *Autoridades*, que hemos dicho expresa la sorpresa y el asombro, como puede comprobarse en los siguientes contextos³²:

Y por cuando esta doctrina es de la noche oscura, por donde el alma ha de ir a Dios, no se *maraville* el lector si le pareciere algo oscura³³.
Y cuando vuelve a embestir más adentro esta purificación no hay que *maravillar* que le parezca al alma otra vez que todo bien se le acabó...³⁴.

Para el verbo *maravillarse* el cambio sobreviene con la fase unitiva en el *Cántico* y en la *Llama*: *maravillar-se* va a reunir en sí las dos vertientes semánticas de *admirar* y *admirar-se* que propone *Autoridades*, hoy básicamente escindidas y distribuidas entre los lexemas de *asombrar-se* y del *admirar* no pronominal.

Esta convergencia en *maravillarse* de los dos sentidos de 'admirar alguna cosa' parece inviable estrictamente en el orden natural: en rigor, lo que *admiramos* por su valor, ca-

santa, ¿quién lo podrá decir?» (LB, 3, 16, EDE, 818). Aunque resulte difícil interpretar con rigor esta estructura sin otros contextos de apoyo, cabe suponer la aplicación del primer sentido, esto es, 'modo de estimación', y que la causa de la misma es la hermosura.

²⁸ Parece éste el único contexto sanjuanista en que *espantar-se* podría participar del sentido de *admirar-se* según la 3ª acepción de *Autoridades*, recogida bajo la forma pronominal *espantarse*: 'vale también admirarse'. En el resto de los casos registrado del lexema, tanto el verbo *espantar-e* como el adjetivo *espantable* revelan el sema base de 'miedo o temor' recogido por *Autoridades* en su 1ª acepción, 'causa horror, miedo y espanto; asombrar e infundir susto o pavor'. «...cuando se *espantaren* con el horror de tantos trabajos se animen con la cierta esperanza de tantos y tan aventajados bienes» (2N, 22,2, EDE, 537). «La segunda (noche) no tiene comparación, porque es horrenda y *espantable* para el espíritu, como luego diremos» (IMN, 8,2, EDE, 456).

²⁹ (30, 11, EDE, 714).

³⁰ (LA, 3, 55, EDE, 1.029).

³¹ (LB, 3, 42, EDE, 828).

³² En contexto no místico se registra *maravillarse* con el mismo sentido en la Epístola 30: «mis saludos a su hermana, y a Isabel de Soria un gran recaudo en el Señor, y que me he *maravillado* cómo no está en Jaén, habiendo allá monasterio» [LUCINIO RUANO DE LA IGLESIA, *San Juan de la Cruz, Doctor de la Iglesia. Obras compeltas* (Madrid: BAC, 1988), 900].

³³ (S, Proi., 8, EDE, 167).

³⁴ (2N, 10, 9, EDE, 504).

lidad o grandeza ('admirar alguna cosa') nos es necesariamente, y por lo mismo, conocido, y si lo reconocemos no puede simultáneamente sernos cosa extraña que nos sorprenda y asombre ('admirarse de alguna cosa'). Esta situación precede, digamos, a la anterior. Ahora bien, el *maravillarse* es consecuencia cabal de las *maravillas* cuya grandeza percibimos sin que podamos humanamente explicarnos. Bien parece, pues, que a la excelencia que percibimos le corresponda ser admirada ('admirar alguna cosa').

Así, las maravillas se configuran como el resorte de orden sobrenatural que hace al místico en un sólo estado *admirar* y *admirarse*, es decir, *maravillarse*.

Hijas de Jerusalém, no os *maravilléis* porque el Rey celestial me haya hecho tan grandes mercedes en meterme en el interior de su lecho porque, aunque soy morena de mío (...), ya soy hecha hermosa de él...³⁵

...van viendo en él tantas novedades según sus profundos juicios y cerca de las obras de misericordia y justicia, que siempre les hace novedad y siempre se *maravillan* más³⁶.

No os *maravilléis* que Dios llegue algunas almas hasta aquí, pues el sol se singulariza en hacer algunos efectos maravillosos, el cual (...), de tres maneras abrasa los montes, esto es de los santos³⁷.

...así este divino Sol del Esposo, convirtiéndose a la esposa saca a la luz las riquezas del alma, que hasta los ángeles se *maravillan* de ella...³⁸.

Estamos ahora en situación de aclarar lo siguiente respecto al empleo sanjuanista de *maravillas*: el lexema nominal *maravilla* no es en sus textos el sentimiento que resulta del hecho de maravillarse, sino la denominación del motivo o la causa. Martín Alonso³⁹ recoge la alternativa:

1. *maravilla*, XVI y XVII, 'cosa admirable (...)'.
2. *maravilla*, XVI al XX, 'admiración, acción de admirar o admirarse'.

El sustantivo *maravilla-s* sanjuanista encarna únicamente la acción primera. Los sentimientos correspondientes al verbo *maravillar-se* parecen responder a los sustantivos *admiración* y *extrañez*, al menos de modo aproximado o parcial; su escasa frecuencia de aparición no permite mayor precisión:

...muy extrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres, que hacen gran novedad y *admiración* a quien las ve⁴⁰.

¡Oh cosa maravillosa y digna de todo pavor (poder) y *admiración*!⁴¹

¿Quién podrá contar la magnificencia y *extrañez* de tu deleite y magestad en el admirable resplandor y amor de tus lámparas?⁴²

³⁵ (CA, 24,5, EDE, 938).

³⁶ (CB, 14,8, EDE, 638).

³⁷ (LB, 2,5, EDE, 795).

³⁸ (CB, 20,14, EDE, 671).

³⁹ MARTÍN ALONSO, *Enciclopedia del Idioma* (Madrid: Aguilar, 1982), s.v. *maravilla*.

⁴⁰ (CB, 14,8, EDE, 638).

⁴¹ (CB, 27,1, EDE, 698).

⁴² (LB, 3,5, EDE, 813).

Los adjetivos *maravilloso*, *admirable* y *mirífico*, vinculados todos etimológicamente al verbo *miror*, *-ari* latino, así como el adjetivo *extraño* se reparten el ámbito de calificación de la *maravilla*, la *admiración* y el *asombro* con las particularidades diferenciales que vamos a explicar.

En principio, *extraño*, *maravilloso* y *mirífico*, se predicen siempre de asuntos y cosas de orden sobrenatural. *Admirable*, en cambio, no presenta esta restricción:

Porque, si se pudiese decir y dar a entender, sería cosa *admirable* y también de harta compasión ver cómo cada apetito (...), hace su raya y asiento de inmundicia y fealdad en el alma...⁴³.

En los textos sanjuanistas se aplica el adjetivo *admirable* de dos modos:

1. Es *admirable* lo que por su excelencia causa admiración:

¡Oh *admirable* excelencia de Dios! (...) ¡Oh abismo de delietes!⁴⁴
...‘de ti me van mil gracias refiriendo’. Esto es, danme a entender cosas admirables de gracia y misericordia tuya en las obras de tu Encarnación...⁴⁵.

2. Es *admirable* también lo que por inusitado causa sorpresa o asombro:

‘En la tierra desierta, sin agua, seca y sin camino parecí delante de ti para poder ver tu virtud y tu gloria’. Lo cual es cosa *admirable*⁴⁶.
...aquí ama el alma a Dios no por sí, sino por él mismo. Lo cual es *admirable* primor, porque ama por el Espíritu Santo, como el Padre y el Hijo se aman...⁴⁷.

De forma paralela al adjetivo, el adverbio *admirablemente* se aplica al modo o circunstancia de obrarse el verbo que, por su excelencia, causan admiración o, por inusitados, causan sorpresa:

...todas las virtudes y dones que el alma y Dios adquieren en ella son en ella como una guirnalda de varias flores con que está *admirablemente* hermoseedada, así como de una vestidura de preciosa variedad⁴⁸.
‘¡Oh toque delicado’ (...), más precioso infinitamente que el oro y las piedras preciosas, pues pagas deudas que con todo el resto no se pagan, porque tu vuelves la muerte en vida *admirablemente!*⁴⁹

El adjetivo *maravilloso* es característico del *Cántico* y la *Llama*. Su entidad semántica, como derivado de *maravilla*, consta de los semas siguientes: (+orden sobrenatural) (+excelencia) (+misterio), y por tanto se predica de aquello que lo reúna:

Y porque de esta manera le pone en Dios solamente, se ensalza y engrandece Dios, manifestando el alma su excelencia y grandeza (...). Y pues es verdad que se ensalza Dios po-

⁴³ (1S, 9, 4, EDE, 191).

⁴⁴ (LB, 3, 17, EDE, 818).

⁴⁵ (CB, 7, 7, EDE, 609).

⁴⁶ (1N, 12, 6, EDE, 469).

⁴⁷ (LB, 3, 82, EDE, 846).

⁴⁸ (CA, 21, 5, EDE, 931).

⁴⁹ (LA, 2, 31, EDE, 1.009-1.010).

niendo el gozo en él, apartado de todas las cosas, mucho más se ensalza apartándole de estas más *maravillosas* para ponerlo sólo en él, pues son de más alta entidad siendo sobrenaturales⁵⁰.

En la «espesura» de tus *maravillosas* obras y profundos juicios, cuya multitud es tanta y de tantas diferencias, que se puede llamar «espesura»; porque en ellos hay sabiduría abundante y tan llena de misterios...⁵¹.

En cambio, el cultismo *mirífico*, registrado sin documentar en el *DECH*⁵², procedente del adjetivo poético *mirificus*, derivado de *mirificare*⁵³, cumple una función distinta de la de *maravilloso*, aunque transmite el estado y no la cualidad sustancial del objeto. Puede, por tanto, aplicarse a lo que, no siendo estrictamente de orden sobrenatural, adquiere este grado, circunstancial o eventualmente:

porque, estando estas cavernas de las potencias ya tan *mirificas* y maravillosamente infundidas⁵⁴ en los admirables resplandores de aquellas lámparas, como habemos dicho, que en ella están ardiendo...⁵⁵.

A partir del adjetivo *maravilloso*, el adverbio *maravillosamente* podrá substituirse en el discurso por el sintagma «de manera o modo maravilloso»:

...esta mística y amorosa teología (...) hiera también ilustrando la otra potencia del entendimiento con alguna noticia y lumbré divina, tan sabrosa y delgadamente, que, ayudada de (ella), la voluntad se afervora *maravillosamente*, ardiendo en ella, sin ella hacerse nada...⁵⁶.

Porque las noticias que te comunica el Amado de sus gracias y virtudes son sus hijas (...). En lo cual eres *maravillosamente* lefiticada, según toda la armonía de tu alma, y aún de tu cuerpo...⁵⁷.

Por su parte, el adjetivo *extraño* en contexto místico sanjuanista, presenta en multitud de ocasiones dos semas comunes respecto a *maravilloso*: (+orden sobrenatural) (+excelencia), y la ausencia diferencial de sema (+misterio).

En estos contextos la calificación de *extraño* satisface por su significado, de forma simultánea, las dos primeras acepciones que para su entrada recoge *Autoridades*:

La primera: ‘extrangero, forastero, que no es nuestro u es ajeno, lo que es de otro Reino, de otra casa, familia, lugar, etc.’.

En sentido místico y figurado entendemos ‘que no es humano, sino divino’ lo que corresponde precisamente al sema (+orden sobrenatural).

⁵⁰ (3S, 32, 2, EDE, 389).

⁵¹ (CB, 36, 10, EDE, 734).

⁵² *DECH*, s.v. *mirar*.

⁵³ Esto es, ‘lo que deviene maravilloso’. *Mirífico*, *-are* (mirus, facio), tr., ‘faire paraître admirable, glorifier’ (F. GAFFIOT, *op. cit.*), y posee, por tanto, un carácter factitivo.

⁵⁴ *Llama A* presenta la variante «*mirificas* y maravillosamente infundidas». Parece que el sentido de estas dos voces de *Llama A* tuviera que ser el mismo. Se documenta también la variante textual «*mortificadas* y maravillosamente infundidas» que apoya la opción del adjetivo de *Llama B*.

⁵⁵ (LB, 3, 77, EDE, 844).

⁵⁶ (2N, 12, 5, EDE, 508).

⁵⁷ (LB, 3, 7, EDE, 814).

La segunda: ‘vale también raro, singular, extraordinario’, que corresponde al sema aducido del valor o de la ‘excelencia’.

Porque en esto va sacando esta noche al espíritu de su ordinario y común sentir de las cosas, para traerle a sentido divino, el cual (es) *extraño* y ajeno de toda humana manera⁵⁸.

Y así por las grandes y admirables novedades y noticias *extrañas* alejadas del conocimiento común que el alma ve en Dios, le llama *insulas extrañas*⁵⁹.

En otros contextos *extraño* presenta un significado simple regular correspondiente a una u otra de las acepciones de *Autoridades* citadas⁶⁰.

Todas las voces tratadas, como hemos visto, descienden del verbo latino *miror*. La familia léxica de la *maravilla* y sus allegados semánticos nombran en el idiolecto espiritual sanjuanista el ámbito referencial de lo que «*asombra, extraña, y/o admira*»; el hecho y sentimiento de ello, sus cualidades y maneras⁶¹.

⁵⁸ (2N. 9, 5, EDE, 499).

⁵⁹ (CB, 14, 8, EDE, 638).

⁶⁰ Corresponde a la 1ª acepción de en contexto: «Por eso, ya no anda buscando su propia ganancia, ni se anda tras sus gustos, ni tampoco se ocupa en otras cosas y tratos *extraños* y ajenos de Dios» (CA, 19, 1, EDE, 295). Se utiliza según la 2ª acepción en el contexto: «Es *extraña* esta propiedad que tienen los Amados en gustar mucho más de gozarse a solas de toda criatura que con alguna compañía» (CB, 36, 1, EDE, 730).

⁶¹ Este trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto de Investigación sobre el *Léxico técnico de la Espiritualidad en el Siglo de Oro*, dirigido por la Dra. M^a Jesús Mancho Duque y financiado por la DGICYT.

G. A. Augurello: La formulación previa del código petrarquista

Mercedes López Suárez

Con este título pretendo abordar el proceso inicial de ese fenómeno literario denominado petrarquismo. Señalo, desde el principio que a Augurello y a Pietro Bembo, maestro y discípulo respectivamente, corresponde la formulación del petrarquismo entendido como código regulado en sus formas y contenidos.

Centrarnos en la obra y personalidad de Augurello, un humanista que nace en Rímini hacia 1440, significa conocer las características y razones del petrarquismo en sus pasos internos. Significa también aprender el proceso imitativo que, como ya enuncié en mi estudio sobre el poeta Francisco de Figueroa, es imprescindible para la trayectoria del petrarquismo español del s. XVI. Debo subrayar que el estudio del petrarquismo en este concreto poeta, me condujo, en un proceso inverso al seguido en este trabajo, a establecer:

- a) Que la imitación de Petrarca es la última fase del proceso petrarquista.
- b) Que la labor interpretativa de Pietro Bembo servía de intermediaria.
- c) Que, finalmente, la obra de Augurello constituye la raíz primaria del proceso imitativo y la configuración de un Canzoniere petrarquesco.

Tres premisas, por tanto, aplicables a cualquier poeta español del s. XVI para entender la individual asimilación petrarquista en cada uno de ellos. Asimismo, debo añadir que, la trayectoria ideológica del Canzoniere augurelliano se constituyó en guía estructural en la ordenación de la lírica de Figueroa, hasta entonces dispersa y ultrafragmentada.

Ahora bien, la figura de Augurello fue eclipsada por la relevancia literaria de su propio discípulo Pietro Bembo. La crítica ha prestado, además, una escasa atención a este humanista. Su Canzoniere¹, por ejemplo, permaneció inédito hasta 1765. El resto de su

¹ *Le Rime di Giovan. Aurelio Augurello da Rimini, ora per la prima volta stampate, corrette ed illustrate*, Gioseppantonio Compagnoni da Macerata, in Trivigi, MDCCLXV, a spese di GIULIO TRENTO.

obra, un poemario en latín y dos tratados, *Criosopeia* y *Geronticon*², también latinos, afortunadamente vieron la luz a principios del XVI. En 1905, G. Pavanello, con su estudio *G.A. Augurello, un maestro del Quattrocento*³, intentaba recuperar la personalidad literaria del riminés. Anteriormente, en un estrecho arco cronológico abarcable desde mediados del s. XVIII hasta finales del XIX, los estudios sobre Augurello se habían limitado a esporádicas aunque no menos valiosas y puntuales observaciones como las de V. Cian, Della Torre o Mazzuchelli⁴, entre los más reseñables. Conocemos, sin embargo, su maestría porque reiteradamente, algunos autores lo citan junto a Pietro Bembo. En la 1ª mitad del s. XVI, el testimonio de Filippo Oriolo en su *Monte Parnaso*, recogido por V. Cian, considera los dos nombres con igualdad de mérito por la labor que ambos desarrollaron en pro del «volgar idioma», ya que «corrotto/era et oscuro» y «tutto illuminaro». «Qui-descubren versos anteriores de Oriolo-come a panni si congiunge'l lembo, / cosí insieme ristretti a paro a paro / si van cantando l'Augurel, e'l Bembo. / Setudi poi gran pezza poeato»⁵. Este homenaje a los dos humanistas define, en breves palabras, el núcleo germinal de la historia del petrarquismo, es decir, una fijación del romance (el toscano) como instrumento indispensable para su elevación al plano del arte, y en consecuencia, su capacitación para ser aplicado al ejercicio lírico. Retórica y Canzonieri de Petrarca, extremos de un proceso caminando perfectamente asociados, traducirán el fenómeno del petrarquismo.

VINCULACIÓN CON LOS BEMBO. RELACIONES CULTURALES Y SU LABOR DE MAESTRO

Emprender la común tarea petrarquista significó, en primer lugar, unas concomitancias biográficas entre Augurello y la familia de los Bembo, iniciadas en 1457. En este año Augurello abandona Rimini, centro ya proclive al entusiasmo petrarquista por el ejemplo de su señor Pandolfo Malatesta y de Guisto de Conti. Junto a Paolo Ramusio se traslada a Padua y con él comparte al principio una misma trayectoria: realizar estudios de jurisprudencia que pronto abandona al sustituirlos por una actividad lírica. El motivo deriva del propio ambiente cultural de la ciudad donde se acusa ya el florecimiento humanístico potenciado a finales del XIV por Albertino Mussato y Lovato de' Lovati. En los alrededores de la ciudad, a la orilla del río Piovego, se extienden las tierras del Nonia-

² *Ioannis Aurelii / Augurelli / P. Ariminensis / Chrysopoeia libri III / et Geronticon / Liber / Primus / apud inclytam*, Basileam (1518). He manejado un ejemplar conservado en la B.N.M., sig. 5/2905.

³ G. PANAVELLO, *Un maestro del Quattrocento (Giovanni Aurelio Augurello)* (Venezia: Tipografía Emiliana, 1905). Comprende un estudio biográfico y de la obra. Edita el Canzoniere de Augurello, *vid.* 191-227.

⁴ V. CIAN, *Un decennio nella vita di Pietro Bembo (1.521-1.531)* (Torino: Bona, 1885). *Vid.* también «Per Bernardo Bembo. Le religioni letterarie, i codici e gli scritti», en *Gior. sto. della lette italiana*, vol. XXXI (1898), 49-81. Af. DELLA TORRE, «La prima ambasceria di Bernardo Bembo a Firenze», en *Gio. sto. della. lett. ita.*, vol. XXXV (1900), 258-333. G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia* (Brescia: presso Bossini, 1753), vol. I, II, 11.251-4.

⁵ Los versos completos son: «Egli è il Bambo, e Giovanni Augurello, / che nudriti ha Polinna nel suo grembo, / e datogli il stil, ch'an, leggiadro e bello, / Qui, come a panni si congiunge'llembo, / così insieme ristretti a paro a paro / si van cantando l'Augurel, e'l Bembo. / Seduti poi gran pezza poeato, / e'l volgar idioma, che corrotto / era, et oscuro, tutto illuminaro». Los reproduce V. CIAN, *Un decennio, cit.* 227 y PANAVELLO, *cit.*, 79.

no con un suntuoso palacio dotado de una no menos importante biblioteca. Un ambiente bucólico que propicia las reuniones gentilicias de un grupo de doctos amigos dirigidas por el señor de la villa, Bernardo Bembo, conciliador del latín y vulgar y prototipo de mecenas. Aquí el «ingenium» de Augurello, sobre todo en su faceta lírico-amorosa, atrae las simpatías de los patricios venecianos, en especial los de Bembo. Tres años después del nacimiento de Pietro (1470), Augurello reside en Florencia acompañando a Bernardo Bembo durante su misión diplomática en esta ciudad. Será una estancia fecunda desde la óptica humanista, pues supone para Augurello un contacto y participación activa en el círculo medicio y en las diversas direcciones que ello comporta. Es aún un «scholastico» a quien ya se le reconoce un profundo conocimiento del latín. Así lo inmortaliza Poliziano en las *Miscellaneae*⁶: «Scit Aurelius Ariminensis (ut alios omittam), qui nunc Patavii degit, praestanti iuvenis et ingenio et literatura, quam multos abhinc annos, is tam de nobis enarrationem...». Un año después, cuando en enero de 1474, Florencia celebra su famoso torneo cantado por Poliziano en sus *Stanze*, Augurello contribuye a su vez con una poesías latinas laudatorias. A petición de Bernardo Bembo, las incluirá en el homenaje a la victoria de Giuliano de' Medicis. Pero es quizás lo más destacable, entre otras relaciones florentinas, su estrecha vinculación con Marsilio Ficino, como es sabido, restaurador de la doctrina platónica a través de la cual resultaban conciliables el humanismo latino y el vulgar. Tres epístolas de Ficino a Augurello incluídas en el *Epistolarum*⁷, del primero, atestiguan una relación que en muchos momentos se destina a esclarecer determinados aspectos filosóficos. Una experiencia directa y enriquecedora que Augurello transmite posteriormente, tras su regreso a Padua, a su discípulo Pietro Bembo, alentando de este modo, el espíritu neoplatónico de los *Asolani*. Interesa destacar también de este breve testimonio epistolar, la alusión a un intercambio de composiciones líricas entre ambos humanistas, cargado de recíproca alabanza. «Laudas Lyras nostras carminibus laude dignis», responde Ficino a Augurello, prometiendo en lo sucesivo continuar su reconocimiento a la maestría del reminés: «Ego carmina tua vicissim Lyra laudabo». En este sentido, el texto epistolar de Ficino ha de vincularse a la oda XII, Carm., lib. II integrada en un poemario latino que se edita primero en Verona (1491), y posteriormente en la imprenta de Aldo Manuzio en 1505. Esta edición aldina, de la que he manejado un ejemplar conservado en la B.N.M.⁸, permite conocer las relaciones de Augurello a través de los personajes a quienes se dedican las composiciones. Así, con Bernardo Capella (Carm. Lib. I. oda V) evoca aquel tiempo destinado al ejercicio lírico amoroso en la villa de los Bembo. Existen otros poemas que, avanzando cronológicamente y ampliando los horizontes geográficos de sus relaciones, destaca la vinculación de Augurello con el mundo español. Me refiero en primer lugar a la oda VII, Carm. Lib. II dedicada *Ad Alphonsum*

⁶ *Angeli Politiani, Opera, Basileae, 1553, 243* (recoge el testimonio, A. DELLA TORRE, «La prima ambasceria...», *art. cit.*, 264).

⁷ Marsilii Ficini Florentini, insignis Philosophi Platonici, Medici atque Theologi clarissimi, *opera et quae hactenus extiterunt, et quae in lucem nunc primum prodire omnia...*, Basilea, anno MDLXI. Cito de un ejemplar de la B.N.M., sign. 3/47969. Vid *Epistolarum*, Lib. I.T.I. 651. Hay otras dos cartas de Ficino a Augurello, una en el Lib. VIII, 871, y otra en el Lib. III, 754. Reseñan este epistolario, A. DELLA TORRE y G. PAVANELLO (*op. cit.*).

⁸ De esta edición aldina, Venetiis, in aedibus Aldi mense aprili, he manejado un ejemplar de la B.N.M., sig. R/18593.

Rerum Hispaniarum, scriptorem cuyo desarrollo temático parte de un motivo ocasional: la toma de Granada por los RR.CC., acontecimiento que nos aproxima a la fecha de 1492. Su redacción no responde, sin embargo, a una voluntad de Augurello, sino a la de Nicolò Franco, su nuevo mecenas y tiempo atrás nuncio apostólico de Sixto IV en España. A la pluma de Augurello debió encomendar esta oda en la que, además de Alfonso, probablemente Alonso de Palencia, humanista vinculado a la Universidad de Salamanca, figura el de Mendoza. Tal vez se trate de D. Íñigo López de Mendoza, padre de D. Diego, quien en 1539 se relacionará con Pietro Bembo desde su embajada en Venecia.

Completando el círculo de relaciones hispanas, cabe mencionar, el Lib. II de sermones, el n. VIII, donde se deduce una relación más personal de Augurello con el malogrado príncipe de Aragón, Don Juan, destinatario del sermo. Agradece en él su aprobación respecto a unos poemas ya enviados de un joven poeta. Pudiera tratarse del propio Pietro Bembo quien debía contar algo más de veinte años, ya que el sermo ha de datarse antes de 1497, fecha de la muerte del príncipe. Precisamente, la función más destacable de Augurello tras su regreso a Padua es la de «magister». A través de ella vela con atención el proceso de madurez poética de sus pupilos y en especial el de Pietro Bembo a quien exhorta y felicita por su quehacer lírico en la oda VI (Carm. Lib. II). Es un celo instructor y consejero presente siempre en el tutelaje de todos los jóvenes patricios que se le encomendaron, como se aprecia en la Oda XVI (Carm. Lib. II), «Ad ingenuos et dociles adolescentibus suos». Este aspecto constituye una de las características más relevantes de su poemario latino. Por su parte, P. Bembo, entre 1492-94, mientras consolida su formación helenística en Sicilia junto a Constantino Lascaris, rinde homenaje al maestro en *De Aetna*⁹ diálogo latino que Aldo Manuzio imprime en 1496: «... tamen erit in Noniano populus, quam Bembeam populum vocent: ita mihi quidem videtur illas aeternitati comendasse suis carminibus Aurelius noster...».

EN LA VÍA DEL PETRARQUISMO

El recuerdo constante al maestro no abandona a Pietro Bembo, sobre todo en los últimos años del s. XV. Desde su residencia en Ferrara acompañando a su padre Bernardo en otra misión diplomática, comunica el 18 de agosto de 1499, a su condiscípulo Trifon Gabriele, su deseo de permanecer en Venecia¹⁰: «anche per questo, che vorrei che visitassimo anco M. Giovanni Aurelio, il quale ora dee esser in persier nouvi della sua vita». Junto a Trifon Gabriele, a los hermanos Tomei, Cornelio Castastaldo, Ramusio y Navagero probablemente, Bembo había recogido las enseñanzas de Augurello. Estas se proyectarán para el humanismo vulgar en dos direcciones: a) el amor al texto pretarquesco cuya praxis se tradujo en un *Canzoniere*, según Pavanello, compuesto entre 1460 y 1480 (creo sin embargo que hay composiciones posteriores a 1480), y b) una necesidad retórica de dictar «le regole della volgar lingua». Unas reglas que si bien se perdieron, su espíritu permaneció en las *Prose della volgar lingua* del discípulo Bembo.

⁹ *Petri Bembi Patritii Veneti, scriptoris omnium politissimi...*, Basileae, 1556 (petri Bembi, *de Aetna ad Angelum Chabrielem*), 49. Cito por el ejemplar de al B.N.M., sig. 2/68284.

¹⁰ En *Opere del Bembo* (Venezia: Hertzhauser, 1729), T. 3, Lib. II. vol. II., 103.

La función petrarquista de Augurello, ya en ese camino hacia la reglamentación, se ejerce también desde el citado poemario latino. Una reiterada apelación al *exemplum* de Petrarca ocupa el contenido de diversas composiciones y así, a Cornelio Castaldo (carmen XXIII, I am. Lib. I) recordaba cómo Petrarca escribiendo «*frecuens plures / versus latine*», colmaba a su vez la lengua usual de las más excelentes expresiones. El epígrafe de esta composición no es menos significativo: «*ad Cornilium Castaldum Fertinum: Imitandum Petrarcam iis: que eius generis poetica praestare velint, quod in ea lingua, qua loquimur, caeterus praeferendum est*». Una lengua vulgar, pues, apta para el uso literario y extraída de un contexto poético que explica esa consideración de las *Prose* bembianas como gramática poética del vulgar. La atención de Augurello al texto y lengua petrarquescos que continuamente transmite a sus pupilos, es evidente en otras muchas líricas de su poemario. Esta profesión de petrarquismo, es sin duda, el resultado de una fe indiscutible en la tradición vulgar cimentada sobre la madurez lingüística del toscano o lengua nacional que destierra, o desterrará con Bembo, propuestas regionales, eclécticas o cortesanas como la de Castiglione.

Aunque la continuidad del propósito augurelliano resultara tarea ardua para Pietro Bembo, no fue, sin embargo, una empresa en solitario. Los condiscípulos instruidos en la misma disciplina del maestro común, y desde luego el propio maestro, prestaron su colaboración, su consejo, a medida que Bembo avanzaba en la escritura de las *Prose*. Desde Roma, a primeros de abril de 1512, Bembo envía a Trifon Gabriele un exto, aún sin concluir, sobre las primeras reglas de una gramática poética, es decir, sus futuras *Prose della volgar lingua*:

Avrete con questa, M. Trifon mio caro, alquanto sin qui ho scritto spora la volgar lingua, che sono due libri, e forse la mezza parti di tutta l'opera... sarete contento d'aver cura, che di mano vostra non escano, sí perché essi non si smarriscano, e sí persché hanno molte cose, che non istaranno così... Dissi di mano vostra cioè di voi amici M. Giovanni Aurelio, M. Niccolo Tiepolò, M. Gio. Francesco Valeri e il Ramusio: direi anco M. Navagiero, se esso mirasse così basso, e dicolo se esso gli vorrà vedere. Ora vi priego tutti insieme, e ciascuno separatamente, che poi che avete voluto questa parte così come è, imperfetta e incorretta, vediate didigentemente e notiate ogni cosa, che ritroverete istar male, o meno che a soddisfazione vostra, o molto o poco, e da ciascuno di voi voglio uno estratto... Iché doverete far volentieri, pensando che questa opera ha de essere a comune utilità degli studiosi di questa lingua... Al nostro onoratissimo padre M. Gio. Aurelio, mi raccomandate¹¹.

En Bembo existe pues, una conciencia de utilidad de sus *Prose*, pero fundamentalmente un sentido de primacía en estas reglas que, sin olvidar el antecedente augurelliano, le reconoce en el *Castellano*, Trissino, otro reglamentador coetáneo:

Che'l Petrarca meglio s'intende in Lombardia, o per dir meglio de la Marca Trivigiana, la quale noi per il suo antico nome nominiamo Venezia, vennero ne'la nostra età le prime osservazioni, e le prime Regole de la lingua di lui; cominciatesi ad osservare per M. Gio-

¹¹ HERTZHAUSER, *ibid.*, T. 3, vol. II, Lib. II, 104. En la p. 105 escribe a Trifon Gabriele, desde Roma (26 de enero de 1515), sobre un asunto de Augurello: «Della cosa del nostro padre M. Giovanni Aurelio, ho trovato qui una lite incominciata da M. Paris del Vescovo di Trevigi...».

van. Aurelio da Rimene, e poi seguite da Piero Bembo, per Trifon Gabriele... e per altri di quel paese¹².

Entre estos venecianos preocupados por las nuevas reglas del vulgar, está Castiglione, quien, desde Toledo, un 30 de abril de 1525, escribe a Navagiero con gran impaciencia: «... raccordovi della grammatica del Trissino, e Bembo...»¹³. En septiembre aparecerán las *Prose* y un año después, en 1526, se produce el conocido encuentro granadino entre Boscán y Navagero. Se entiende pues, que la *Carta a La Duquesa de Soma*, primer manifiesto del petrarquismo español, acuse, como ya señalé en otra ocasión, una apreciable influencia de las *Prose* bembianas, como por ejemplo, su aceptación de los principios retórico-ciceronianos.

El didactismo petrarquista de Augurello se tradujo en la elaboración modélica y personal de un *Canzoniere* donde la vinculación Augurello-Bembo resulta también evidente¹⁴. Se trata en primer lugar, de un texto poético que anula definitivamente las imitaciones petrarquistas irregulares o esporádicas realizadas a lo largo del s. XVI. Es, claro está, un *canzoniere* que muestra un petrarquismo germinal, demasiado adherido al modelo princeps, pero, sin embargo, no comparto la opinión de Dionisotti al afirmar que no aporta ningún resultado poético ni estilístico. Creo, al contrario, que resulta extremadamente valioso debido a que muestra ese primer estadio de al ejercitación lírico-petrarquista y la postulación de un modelo «unicum», «bonum» y «praestantissimum» a imitar, que años más tarde teorizará Bembo en sus epístolas *De Imitatione*. La estructura y diacronía ideológica del texto augurelliano responden por primera vez al auténtico sentido del *Canzoniere* petrarquesco, historia personal medularmente amorosa, según A. Pietro, limitada por la funcionalidad de dos composiciones: un soneto-prólogo y una canción a la Virgen. El *Canzoniere* augurelliano se abre en coherencia, con un soneto proemial donde, frente al carácter impersonal señalado por Dionisotti, destaca por el contrario, la individualidad intencionada del autor.

En él se refleja en primer término, ese ambiente de «piacevolezza» circunscrito al círculo intelectual y patricio de la villa padovana de los Bembo.

Ivi con uomin' amorosi e saggi
sotto l'ombra d'un schietto e verde lauro
non di smeraldi ragionaiamo, o d'auro,
circondanti d'abeti e faggi,
ma lagrimando canto la mia sorte...

¹² *Dialogo del Trissino, intitolato il Castellano, nel quale si tratta de la lingua Italiana*, Venezia, Tomaseo Ianuculo, nel MDXXIX di Aprile (biiir y biii).

¹³ *Baldassar Castiglione. Lettere inedite e rare*, a cura di G. Gorni, Milano-Napoli, Riccardo-Ricciardi (1969), 97.

¹⁴ Ya en el poemario latino hay una oda, la VI del *Carminum Liber Secundus*, dirigida «Ad Musam, in Pietri Bembi, P. Veneti. Laudem». Hay además todo un testimonio epistolar de la relación directa Bembo-Augurello. Así, en Hertzhauser, *cit.* T. IV *Epistolarum Familiarum*, Liber Tertius, 171: P.B. Johanni Aurelio S.P.D.: «Heri cum Franciscus Lignaminuis homo multae philosophiae, atque idem amantissimus tui mihi nunciavisset...» (XII cal. Jul. MID. Ferraria). También, *vid. ibíd.*, Liber quartus, «Petrus B. Johan Aurelio Augurello S.P.D.: «Accepi literas tuas, quae quidem nobis tuorum carminum expectationem...» (Non. Jul. M.D. IV Venetiis). agradeciendo a Augurello versos suyos que ha recibido.

Aunque Augurello asume el sentido comunicativo del *voi* petrarquesco, limita, sin embargo, su universalidad al citado círculo de hombres sabios. Entendedores éstos de la materia amorosa, rechazan discernimientos relacionados con otras disciplinas cuyo objeto son las «esmeraldas» o el «oro». Estamos ante la autorreferencia a la *Crisopeia*, tratado humanístico-latino sobre la obtención del oro y el análisis de las piedras preciosas. Un texto que, junto al *Geronticon* y a las perdidas reglas del vulgar, le valió la mención de Arias Montano entre las páginas de su *Rhetoricorum*¹⁵:

...Elevat assidue repetita haec saepe loquetis
Momenta, et pondus, doctis neque convenit usque
Auribus: hanc nostro repetentes, saepius aevo
Auctores gravitate carent, ut epistola multa
Mondomidae ostendit tibi Praesulis, Aureliusque...

Desde esta posición retoricista citada por Arias Montano, podemos señalar un nuevo rasgo de individualidad en las rimas de Augurello. Me refiero a una clara conciencia de «magister», dictando un contenido amoroso en adecuación a unas leyes retóricas aplicadas en este caso al romance. En los versos siguientes de este soneto proemial, continúa Augurello:

Ed e' m' ascoltan sí benignamente
che alcun da pietà mosso meco piange
alcuno mi consola, alcun più forte
con arte scrive quel che'l mio cor ange
e ch'amor mi fa dir sí dolcemente.

Evocando aquellos versos de Dante: «I'mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro, vo significando...», Augurello enlaza la tradición vulgar con la trayectoria clásica. Es un camino recorrido desde Platón a Ovidio, sobre todo en aquellos versos de las *Heroidas*, IV, 10: «Scribere iussit Amor». Assitimos a la continuidad o conjunción perfecta de dos tradiciones que reaparecerá, dentro de una inspiración petrarquista, por ejemplo, en Gutierre de Cetina, cuando en un soneto escriba:

Mas, ¿qué puedo hacer si Amor me inspira?
cantar vuestro valor alto y divino
al son desta vulgar, rústica lira.
No saber más mis versos de un camino:
esto me dicta aquél que a amar me tira,
por pensada elección, no por destino.

De este modo, el petrarquismo didáctico, se presenta en sus inicios como un ars dictandi y con una técnica que Augurello demuestra en su *Canzoniere*. Una técnica que es, en esencia, la actualización del principio de imitación fundamentado, como premisa general, en un excursus a través del texto petrarquesco. A continuación, y, según la «dispo-

¹⁵ *Benedicti Ariae-Montani Hispalensis Rethoricorum Libri Quatuor*, Venetiis, MDCXCVIII. *Apud Oratium Poleti*. Superiorum permissu. La cita figura en el *Liber tertius*, LXXXVI, vv. 1.394-1.398, 175.

sitio animi» del poeta, se sigue una selección temática de aquellos poemas que respondan a un contenido común. El resultado, será una «recreatio» personal del mismo que aglutina los elementos extraídos de los textos seleccionados. Dichos elementos son incorporados al nuevo poema por un procedimiento de taracea. El soneto proemial de Augurello es un ejemplo evidente: los términos «lagrimando», «ascoltan», «pietà», «meco» y «piange», remiten, aunque con funcionalidad distinta, al soneto-prólogo de Petrarca. Se trata de la técnica imitativa que Bembo aprende del maestro y, con mayor destreza, lo supera. Así lo testimonia Bernardino Daniello, comentarista de Petrarca en su *Poetica*¹⁶:

E come avvenne d'un sonetto, che già mi ricordo aver veduto da M. Giovanni Aurelio composto, e dal mio dottissimo M. Pietro Bembo con tanta telicità imitato in quella sua ballata degli *Asolani*, il cui principio è «Presso al primo apparir», ecc. e che l'Augurello medesimo mi confessò più volte esser stato di gran lunga superato...

El soneto de Augurello, por mediación bembiana, hizo fortuna en Francisco de Figueroa, uno de nuestro más singulares petraquistas con su soneto «Ingrata Fili, en cuyo pecho había / puesto su nido el corazón cuitado». La incorporación de elementos lexicales y métricos comunes a los dos textos italianos, descubren un aprendizaje y uso de la técnica imitativa de Augurello. Por otra parte, la utilización del soneto, como estructura métrica, en lugar de la balada de Bembo, confirma un alectura de Figueroa del soneto augurelliano cuyo «incipit» es «Il cor, che meco d'ogni cura sciolto». B. Daniello ocultó el título de la composición de Augurello, pero Augurello, pudo identificar el soneto del poeta riminés.

Es probable, por tanto, que Figueroa conociera el Canzoniere augurelliano y la relación didáctica y personal Bembo-Augurello, sabida, como hemos visto, por sus contemporáneos. Precisamente varias rimas del corpus augurelliano, tienen a Pietro Bembo como destinatario. Son, de modo explícito, tres sonetos:

- 1) El XV, en la descripción del Amor¹⁷.
- 2) El XXV, haciéndole referencia a sus sonetos contra Fortuna¹⁸.
- 3) El XXXIII con un recuerdo a su antigua amistad y a una amada de Augurello conocida por Bembo¹⁹.

Concluiré señalando que el Canzoniere de Augurello, es el primero que ofrece una estructura fiel al de Petrarca, es decir como «itinerario del alma» en su evolución interior de:

- a) Alabanza de madonna.
- b) Muerte o posible traición (con el consiguiente lamento doloroso de amor).
- c) Desengaño del sentimiento amoroso terrenal, y
- d) Deseo religioso de reconducir su alma, parte imprevista, a Dios.

¹⁶ Pertenece esta cita al Lib. II. de la *Poetica* de B. Daniello (vid. Seghezzi, *Opere del Bembo*, T. II, 196).

¹⁷ En el último terceto se dirige a Bembo: «Armato poi di strali, onde i miei guai, / e la piaga nel cor alta e profonda / procede, Pietro, e tanta doglia sento».

¹⁸ «Pensando ancor che un doce paradiso, / come da vera filosofia 'ntendo, / Pietro puoi far tra i monti, e verdi rame» (vv. 12-14).

¹⁹ «Benché per tempi, Pietro, e buoni e rei / la tua gran fede a me sia menifesta, / or la conosco più che giammai presta / in consolar i tristi dolor miei. / Per te comprendo quanto amor costi / costringa a starsi peregrina onesta / in veste negra lagrimosa e mesta...».

Insistiendo en la estructura de este Canzoniere augurelliano, señalaré que hay en el autor una clara conciencia de *liber*, una aspiración de unidad, análoga a la de Petrarca respecto a sus *Fragmenta*. Se refleja en el incipit del soneto XLIX: «Libretto mio va riverente a quella / che adoro in terra come cosa diva». Es un intento final de salvar el principio petrarquesco de la amada única, que parece haber trasgredido por su alusión a Ottavia y Teodora, dos amadas, mientras en su poemario latino cantaba, a su vez, su amor por Glycera²⁰.

Respecto a Petrarca, incrementa las citas de nombres femeninos, pero serán las amadas de Tibulo, Catulo y Horacio. De este modo, eleva Augurello la lírica amorosa romance, desde Petrarca, a un paritario valor con la tradición clásica, invitando a conocer a los poetas venideros cómo la maestría romance de Petrarca se fundamentó en una rica variedad de fuentes clásicas.

Finalmente, y ante todo, el Canzoniere de Augurello se ofrece como parábola indiscutible para los poetas petrarquistas del s. XVI.

²⁰ En el Carm. Liber. Primus. Ode II: «AD P. Glyceren. Laus. poetarum» (...et extremis pudicam / Carminibus Glyceren canemus.); *vid.* Ode III «Ad Glyceren, ardentis animi affectum declarans». ...«Huius affectum penitus furentis / Spiritus siqua Glyceren uidere: / forsán hunc olim paterere casto / pectori condi».

La concepción del honor en el teatro español y francés del s. XVII: Problemas de metodología

José Manuel Losada Goya
Universidad de París-Sorbonne

1. INTRODUCCIÓN

Difícilmente podríamos hallar un texto completamente puro; toda composición literaria viene teñida de elementos procedentes de otras culturas. Esta presencia constituye el hecho comparatista¹; hecho que puede manifestarse con mayor o menor intensidad según sean las relaciones –mediatas e inmediatas– del escritor con otros textos literarios. Y raramente una literatura se habrá visto tan impregnada, tan «dependiente» de otra, como la francesa respecto a la española del Siglo de Oro².

La razón de esta influencia literaria ejercida por la literatura de nuestro Siglo de Oro allende los Pirineos no se debe, como bien podemos imaginar, a la excelencia de uno o varios escritores de excepción –que los hubo–, sino más bien a una moda del público, tal y como señalara en su día Antoine Adam: «Los espectadores quieren que el autor los transporte con la imaginación a España, a ese país donde los nobles tienen un sentido del honor tan susceptible y una mano tan dispuesta a desenvainar a la menor ocasión, donde las jóvenes citan a sus amantes en su habitación, donde los galanes suben al balcón por la noche, mientras los músicos improvisan un concierto en honor de su amada. Lo que buscan sobre todo los espectadores de Le Marais y del Hôtel de Bourgogne es la evocación de este placer tan romántico, de este mundo de voluptuosidad y de sangre»³.

¹ Vid. PIERRE BRUNEL, «Le fait comparatiste», en *Précis de littérature comparée*, PIERRE BRUNEL & YVES CHEVREL (ed.) (París: Presses Universitaires de France, 1989), 29.

² El *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XVe siècle à nos jours* (t. IV), de MADELAINE HORN-VONVAL, da cuenta de varios centenares de adaptaciones, imitaciones e incluso simples traducciones impresas en Francia durante este período. Vid. igualmente la *Bibliografía francoespañola (1600-1715)* de ALEJANDRO CIORANESCU.

³ *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle* (París: Editions Mondiales, 1962), t. II, 330.

Así pues, se trata de una moda: a pesar de la rivalidad política y militar de aquellos años –*Le Menteur* de Corneille o *Clarice* de Rotrou conocían la luz al tiempo que resonaban los cañones de Rocroi–, al público parisino poco le importa el que los escritores franceses conserven el título exacto de la obra que imitan, mantengan los nombres españoles en sus personajes o sitúen la acción en Madrid o en Toledo⁴. Y dentro de este mundo exótico, el espectador gusta especialmente de asistir a esos «casos de honra» por aquello mismo que dijera Lope sobre su alcance universal⁵. Sin por ello minimizar en absoluto otros temas tan interesantes como el amor o la mitología, estos asuntos del pundonor merecen pues que les dediquemos una atención especial, la misma que atraía a los espectadores parisinos al teatro ávidos de aquellas «comedias a la española».

Como bien podemos suponer, todas estas manifestaciones castellanas en el teatro francés ofrecen al crítico comparatista un terreno de cultivo especialmente apto e interesante. Con la ayuda de la necesaria documentación le será fácil detectar hasta las más nimias influencias ejercidas por nuestro Siglo de Oro. Láncese, pues, a esta apasionante tarea, seguro de que sus esfuerzos no serán baldíos. Pero al mismo tiempo le engañaríamos si le dijéramos que su investigación será una marcha triunfal: escollos hay y peligrosos. En las páginas que siguen nos proponemos pues, prevenirle, entre otros, de los dos problemas metodológicos con los que se topará forzosamente: unos, más fácilmente detectables, que se derivan de la terminología, y aquellos, más peligrosos por cuanto más imperceptibles, que proceden de la estructura literaria.

2. LA CONCEPCIÓN DEL HONOR: PROBLEMAS DE TERMINOLOGÍA

Primeramente, si el investigador desea que su trabajo reúna las debidas condiciones de seriedad y objetividad, deberá acometer el estudio de las cuatro grandes concepciones del honor, esto es, el honor considerado como opinión, virtud, nobleza y limpieza de sangre. Este desmenuzamiento de las diversas acepciones del honor le permitirá, en un segundo paso, afrontar cualquier texto del Siglo de Oro y delimitar sus influencias en el teatro francés del siglo XVII. El procedimiento que acabamos de enunciar, aunque arduo, se muestra indispensable dada la increíble complejidad del tema del honor español. A continuación vamos a exponer algunos jalones que faciliten la tarea del comparatista.

Honor-opinión

Cuando en *El caballero bobo*, el duque explica a Anteo que «la honra en el mundo, hijo / solamente es opinión», no hace sino incidir sobre uno de los términos básicos para la comprensión del honor. Término de primer orden y que, según Beysterveldt, vino a ser el «único ideal “oficial” de la comedia española»⁶ Bennassar y Mackendrick se alían a la postura Beysterveldt al declarar que todas las demás acepciones del honor quedan como

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Vid. Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, dirigido a la Academia de Madrid*, B.A.E. n. 38, 232.

⁶ *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la «Comedia Nueva» espagnole* (Leiden: E. J. Brill, 1966), 214.

«dependientes» y «subordinadas» a esta última⁷. El investigador comparatista intentará, pues, dar una definición de este honor-opinión con el fin de elucidar seguidamente sus influencias en la escena francesa. Mas he aquí precisamente el primer obstáculo: el término «opinión» —tan usual en la comedia española⁸— no encuentra su sinónimo en el término francés *opinion*. Los autores galos se percataron de este problema e intentaron resolverlo de diferentes maneras. Así, por ejemplo, Thomas Corneille no duda en utilizar la expresión *l'opinion publique* en su comedia *Les Illustres Ennemis*⁹ para significar el concepto propiamente castellano, no obstante, la gran mayoría de las adaptaciones se contentaron con traducir simple y llanamente la «opinión» por *l'honneur*.

Igual suerte corrieron tantos otros términos íntimamente relacionados con el honor-opinión: la «fama», esa «preocupación por la reputación personal»¹⁰; la «honra», aquella «preocupación por la reputación familiar»¹¹, el «vulgo», esos «representantes de la opinión pública»¹², se vieron miserablemente suplantados cuando no relegados a la vaguedad de *le monde, les gens, les public*, etc., términos, todos ellos, muy dignos de respeto, pero demasiado vastos como para indicar la riqueza de los originales castellanos. El empobrecimiento lexicográfico es patente, y debe ser tenido en cuenta por el comparatista si de veras quiere penetrar en toda su plenitud de lo que veía el público francés y la imagen que se hacía del mundo español.

Honor-virtud

Quizás sea este el concepto del honor que menos perturbaciones sufriera en las adaptaciones al teatro francés. Todo el pueblo es consciente de lo que significa una «conducta honrosa»¹³, lo cual hace posible en ambas literaturas la definición de este honor como «la recompensa de la virtud»¹⁴. No obstante, deberá el crítico tener en cuenta ciertos problemas de menor importancia que puedan presentar ese famoso «estar corrido» de tantos

⁷ Vid. respectivamente, *L'Homme espagnol. Attitudes et mentalités du XVIe au XIX e siècle* (París: Hachette, 1975), 175 y «Honour/Vengeance in the Spanish «comedia»: a case of mimetic transference?», *The Modern Language Review*, 79 (1984), 318.

⁸ Vid. por ejemplo, *El Astrólogo fingido*, en *Calderón de la Barca. Obras completas*, ÁNGEL VALBUENA BRIONES (ed.) (Madrid: Aguilar, 1960), t. II, J. I, 132, y *Las Mocedades del Cid* (1ª parte), de GUILLÉN DE CASTRO, B.A.E., nº 43, J. III, 253.

⁹ Vid. *Théâtre complet de Thomas Corneille* (París: Laplace, Sánchez et Cie, 1881), A. V, esc. III, 165. Se trata de una comedia inspirada en *Obligados y ofendidos* y *Gorrón de Salamanca* de Rojas Zorrilla y, según VALBUENA BRIONES, en *Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra*, de Calderón de la Barca.

¹⁰ CHARLES-VINCENT AUBRUN, *La Comédie espagnole (1600-1680)* (París: Presses Universitaires de France, 1966), 117, Vid., a modo de ejemplo, *El Mayorazgo Figura*, de CASTILLO SOLÓRZANO, B.A.E. n. 45, J. II, 299, o *Los Empeños de un acaso*, de CALDERÓN, *op. cit.*, J. III, 1072.

¹¹ *Ibid.*

¹² JULIÁN PITT-RIVERS, *Anthropologie de l'honneur. La Méaventure de Sichem* (París: Le Sycomore, 1984), 26.

¹³ ENRIQUE OOSTENDORP, «El sentido del tema de la honra matrimonial en las tragedias de honor» *Neophilologus*, 53 (1969), 14.

¹⁴ ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque* (París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1979), libro IV, c. 7, 188. BALINGHEM (*Le Vrai Point d'honneur*, St-Omer: Boscar, 1618, 5), moralista francés del siglo XVII, coincide con el filósofo griego; y otro tanto se puede decir de Cervantes, que se muestra categórico al asentar la afirmación de que «la verdadera deshonra está en el pecado y la verdadera honra en la virtud», *La fuerza de la Sangre, Novelas ejemplares* (Madrid: Cátedra, 1985), II, 84.

hombres que se sienten deshonrados¹⁵, aquel «recato» tan específico de la mujer española¹⁶, e incluso la sutil diferencia existente entre la «vergüenza» española y la *honte* francesa¹⁷. Entre tantos ejemplos, es de señalar el del valor personal, elemento indispensable del honor-virtud, y que sería sin duda alguna una de las razones que propiciaron los éxitos de *El Palacio confuso* y de *Don Sanche d'Aragon*¹⁸. Dicho lo cual, puede el comparatista adentrarse sin mayor aprensión en el estudio del honor concebido como «la reverencia, la cortesía que se hace a la virtud»¹⁹.

Honor-nobleza

De entre las diferentes maneras de adquisición de la nobleza que dictara Alfonso X el sabio²⁰, aquella que venía conferida por el nacimiento es la más representativa del siglo XVII. Bomli mantiene que, contrariamente a las ideas que reinaban en Francia, esta concepción del honor, para los españoles, no es un atributo que pudiera adquirir por la conducta, sino más bien una cualidad innata²¹, aserción que Dávila García-Miranda corrobora en sus estudios sobre dicho estamento²². La consideración de este hecho ayudará sin duda alguna al comparatista cuanto éste constata la confusión entre nobleza y nacimiento a la que asistimos en *El Burlador de Sevilla* de Tirso y el *Don Juan* de Molière²³.

A esta cualidad habría que añadir todo lo que lleva consigo la «hidalguía». Este término, a pesar de los brillantes estudios de Rubió y Lluch²⁴ y García Valdecasas²⁵, no han sido aún plenamente comprendidos por grandes especialistas extranjeros del Siglo de Oro. En efecto, débese insistir con tesón en la diferencia que hay entre el hidalgo español y el *gentilhomme* francés: éste último no puede reunir en una sola persona el espíritu caballeresco, la galantería, el desprecio de las riquezas, la pureza de sangre y el sentimiento del honor característicos de aquél. Sólo a la luz de estas apreciaciones pueden ser comprendidos esos caballeros discretos que Paul Scarron ha pintado en *Le Jodelet duelliste*, *Le Marquis ridicule*, y *L'Héritier ridicule*, y que se encuentran resumidos en el hidalgo de *El Mayorazgo Figura* de Castillo Solórzano. Si no se tiene en cuenta lo anteriormente dicho, en efecto, se puede caer en la tentación de asimilar al hidalgo español con el tipo del *hobereau* o, lo que sería aún peor, con el del *honnête homme* francés²⁶.

¹⁵ *Las Mocedades del Cid*, op. cit., J. I, 242.

¹⁶ *El Mayorazgo Figura*, op. cit., J. I, 299.

¹⁷ PITT-RIVERS, op. cit., 46.

¹⁸ Acerca de las fuentes y el éxito de esta *comédie héroïque* de Pierre Corneille, vid. los comentarios del propio autor en su *Examen* de 1660.

¹⁹ *Tesoro* de COVARRUBIAS.

²⁰ *Las Siete Partidas* (Madrid: Imprenta Real, 1807) reed, vol, II, partida II, título XXI, ley II, 199.

²¹ *La Femme dans l'Espagne du Siècle d'Or* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1950), 64.

²² «La nobleza como afirmación de lo individual» *Hidalguía*, 11 (1963), 573 y sq. sobre la adquisición de la nobleza por las armas, vid. los comentarios, de fines del siglo XVI de HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de los ingenios para las ciencias* (Madrid: Editora Nacional, 1977), 253.

²³ Vid. respectivamente, *Fray Gabriel Téllez (El maestro Tirso de Molina)*, *Comedias escogidas*, B.A.E., n. 5, J. III, esc. VII, 584, y *Don Juan ou Le Festin de pierre*, Molière, *Ouvres complètes* (Paris: Ed. du Seuil, 1979), A. IV, esc. IV, 304.

²⁴ *El sentimiento del honor en el teatro de Calderón* (Barcelona: Subirana, 1882).

²⁵ *El Hidalgo y el honor* (Madrid: Revista de Occidente, 1958).

²⁶ Vid. CHARLES-VINCENT AUBRUN, op. cit. 80.

Lo cual no quita para que un hidalgo y un caballero de título que sobresalen por su espíritu caballeresco, hayan encontrado un excelente eco en la escena francesa. Hacemos referencia a *Obligados y ofendidos*, y *Gorrón de Salamanca*, de Rojas Zorrilla, donde la caballerosidad de Don Pedro y del conde de Belflor se ve perfectamente reflejada en la *générosité* de los respectivos personajes de Paul Scarron, l'abbé de Boisrobert y Thomas Corneille²⁷.

Honor-limpieza de sangre

Llegamos ahora a la concepción del honor que más obstáculos puso en la adaptación en Francia del teatro del Siglo de Oro. Porque un autor francés no podía comprender en toda su profundidad todas las implicaciones de lo que se ha dado en llamar la «limpieza de sangre»; y aun cuando en un hipotético caso pudiera percibir las, es evidente que el público al que iban destinadas sus comedias o sus tragicomedias desconocía por completo las consecuencias que acarrea cotidianamente la convivencia de tres razas y tres religiones tan firmemente arraigadas en la sociedad española como opuestas entre sí. Así, por ejemplo, Corneille hace caso omiso de las menciones de los godos que encuentra en sus modelos castellanos²⁸. Otro tanto se puede decir de la Inquisición española, cuyas alusiones en las piezas españolas —tales como *El Astrólogo fingido*, de Calderón de la Barca, o *No hay peor sordo*, de Rojas Zorrilla— no encuentran su paralelismo en la escena francesa²⁹.

Pero la mayor diferencia viene dada por la expresión «cristianos viejos» y su contraria «cristianos nuevos»³⁰. Aunque los dos grupos profesaran oficialmente la misma religión, los primeros no llevaban en sus venas sangre de moro o judío convertido, ni siquiera entre sus antepasados; los segundos cargaban con la infamia de ser «hijos de mala sangre». Si aquellos se sabían «limpios de toda mala raza de Moro, ni Judío»³¹ y por tanto acreedores de un honor negativamente definido³², éstos se sentían socialmente manchados y tratados como seres de segunda clase. De ahí el que en innumerables piezas castellanas el autor, ya fuera porque él también se sabía «cristiano viejo» o porque buscaba atraerse la benevolencia del público, no dudara en utilizar estas mismas expresiones, como ocurre en *La Villana de Vallecas*, *No hay peor sordo*, *El burlador de Sevilla*, y tantas otras comedias³³. En esta última, por ejemplo, el Labrador Gaseno declara sin timideces

²⁷ Vid. *L'Ecolier de Salamanque ou Les Ennemis Généreux*, *Les Généreux Ennemis* y *Les Illustres Ennemis*.

²⁸ Vid, por ejemplo, *Le Cid*, donde el autor francés ha suprimido la alusión, tan explícita en *Las mocedades del Cid*, a la ilustre raza de Rodrigo, *op. cit.*, J. II, 250.

²⁹ En *Le Feint Astrologue* Thomas Corneille se limita a vagos comentarios a la brujería; en cuanto a *Le Jodelet duelliste*, Scarron no hace la más mínima referencia al Santo Oficio.

³⁰ Sobre este auténtico drama sociológico, vid. los numerosos e interesante estudios de AMÉRICO CASTRO, JULIO CARO BAROJA y ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ.

³¹ Fórmula procedente de los cuestionarios sobre la limpieza de sangre para la admisión en la Orden de Santiago, MARTINE LAMBERT-GORGES, *Basques et navarrias dans l'Ordre de Santiago (1580-1620)* (París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1985), 58.

³² Cf. BATAILLON, «Ce que l'hispaniste doit à l'Espagne», *Cahiers Pédagogiques pour l'Enseignement du Second Degré*, 7 (1956), 485.

³³ Vid. respectivamente, en estas tres piezas de Tirso, *op. cit.*, J. II, esc. V, 55; J. I, esc. I, 265 y J. III, esc. XVIII, 588.

que su hija bien puede casarse con el ilustre caballero Don Juan porque «cristiana vieja es / hasta los huesos». Cabe suponer que raros serían los espectadores franceses capaces de comprender estas palabras. ¿Qué adaptación podría hacer de tal escena un autor francés? Lo más lógico era pues pasar por alto y consagrar todos los esfuerzos a la intriga amorosa, el *quid pro quo*, la profundización del personaje grotesco, los duelos y los desenlaces inesperados. Consiguientemente, no debemos extrañarnos al constatar la ausencia de tales alusiones en las correspondientes piezas francesas; y ello cuando el autor francés no caía en el equívoco³⁴ o en el susodicho empobrecimiento lexicográfico³⁵.

En íntima conexión con el elemento precedente se encuentra el obstáculo que presentan las Órdenes militares españolas: en incontables piezas castellanas el caballero o el hidalgo, galán de la dama y núcleo de la acción, suele vestir el hábito de Santiago, de Calatrava o de Alcántara, privilegio que sólo podían obtener, en principio, los nobles poseedores de una ejecutoria firmada por el Consejo de Órdenes acreditando su limpieza de sangre³⁶. Dicha prerrogativa ejercía un verdadero prestigio a los ojos del público, como se da a entender en la comedia *No hay peor sordo*³⁷. Al igual que ocurriera con el caso de los «cristianos viejos» y «cristianos nuevos», las adaptaciones no pudieron proporcionar en este sentido los mismo fines perseguidos en la pieza española, como es el caso de *Don Japhet d'Arménie* respecto al *Marqués del Cigarral*.

3. LA CONCEPCIÓN DEL HONOR: PROBLEMAS DE ESTRUCTURA LITERARIA

Pasamos a hablar ahora de otro problema con el que forzosamente habrá de encararse el crítico comparatista al profundizar en los teatros español y francés del siglo XVII.

En efecto, la fortuna seguida por las comedias españolas en tierra francesa no puede menos que sorprendernos si comparamos el éxito reservado a determinadas comedias y el rotundo fracaso que conocieron otras. En el primer grupo tenemos las comedias de capa y espada, las comedias de intriga o sentimentales y las comedias de figurón; en el segundo se encuentran los autos, las comedias filosóficas, las históricas y, ante todo, los dramas del honor. Querríamos dar aquí algunas apreciaciones que faciliten ulteriores investigaciones concernientes al infortunio de estos últimos.

Como bien ha demostrado Beysterveldt, existe una «dura ley que obliga al hombre a abandonar en los brazos de la mujer su bien más precioso: el honor»³⁸. Muchos han sido los críticos que han profundizado en las causas de esta ley y de su específico desarrollo en el teatro español: se ha visto en ello una herencia de la antigüedad greco-latina, de los principios cristianos, de las costumbres de los pueblos germánicos, e incluso la reacción,

³⁴ Vid. *Don Japhet d'Arménie*, de Paul Scarron, *op. cit.* A. I, esc. III, 322 y A. III, esc. IV, 351.

³⁵ Vid. *Le Cid*, *op. cit.*, A. I, esc. I, y *L'Ecolier de Salamanque ou Les ennemis Généreux*, A. I, esc. I. Sólo hemos localizado una escena en la que un personaje logre obtener con acierto el mismo efecto buscado en el modelo español: se trata de *L'Héritier ridicule* de Paul Scarron, *op. cit.*, A. V, esc. II, 178; pero incluso en este caso cabe poner en duda que el espectador haya podido percatarse de cuanto la escena significa en el contexto sociológico de la España del Siglo de Oro.

³⁶ Vid. *Peor es hurgallo*, de Coello y Ochoa, ms. de la Biblioteca Nacional, ms. 15.376, J. I, fol. 6.

³⁷ *Op. cit.*, J. I, esc. I, 266 y ss.

³⁸ *Op. cit.*, 214.

venida de la Edad Media, de refuerzo de la cohesión familiar frente a los amenazadores hábitos musulmanes³⁹. De ahí el que sean habituales –como en *Peor es hurgallo*⁴⁰ o *Entre bobos anda el juego*⁴¹– los cuidados que el jefe de familia o el futuro esposo ponen para preservar a su hija o a su prometida de toda posible relación con cualquier hombre. Esta era la tónica general de la comedia que atrajo a los autores y al público parisino, como se ve en las medidas de prudencia tomadas por el grotesco Don Bertrand⁴².

Calderón de la Barca es un caso aparte. No faltan las comedias en las que desarrolle este tema del honor masculino que reposa en la salvaguardia del honor de la hija o de la amada. Ahí está para demostrarlo *Casa con dos puertas, mala es de guardar*⁴³, donde Don Félix utiliza con su hermana Marcela las mismas cautelas obsesivas que Felipo de Carrizales en la novela de Cervantes⁴⁴. Pero el insigne dramaturgo va mucho más allá en este aspecto. Sus dramas del honor viene a ser una verdadera psicología del honor, hasta rayar en lo casuístico increíble, hasta triturar y desmenuzar esta pasión y convertirla en un sentimiento frío y calculador⁴⁵. Sus mujeres viven continuamente vigiladas y enclaustradas⁴⁶, siempre bajo la amenaza de la mano castigadora del hombre que ha depositado en ellas su honor. Si a ello le añadimos la concepción de la mujer de Calderón, su mentalidad y formación, la incapacidad congénita del barroco para las medianías⁴⁷ y la tradición teatral española, bien podemos imaginar que de este comportamiento a una cierta barbarie⁴⁸ no haya más que un paso. Aquí encuentran su explicación las venganzas que Calderón propone para que el marido recupere el honor perdido, esto es, la muerte del adúltero galán y la de su propia esposa. Ora Don Gutierre, cual médico de una incurable herida, desangra en el lecho a su fiel esposa Doña Mencía⁴⁹, ora Don Lope, cual discreto marido en secreto ofendido, envuelve en llamas a su inocente amada Doña Leonor⁵⁰, ora, finalmente, Don Juan, cual pintor que retrata su deshonorado modelo, dispara una bala mortal a su leal mujer Serafina⁵¹.

Esto era inadmisibles en la escena francesa: porque tales concepciones de la mujer y del honor eran inadmisibles en Francia⁵², porque las reglas de las tres unidades impedían tales secuencias, porque *les bienséances* no permitían la representación de actos san-

³⁹ Vid. GARCÍA VALDECASAS, *op. cit.*, 157 y ss. y CLAUDIO SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *España, un enigma histórico* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1956), t. II, 621.

⁴⁰ *Op. cit.*, J. I, 28.

⁴¹ Vid. *Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, B.A.E., n. 54, J. I, 19.

⁴² *Don Bertrand de Cigarral, Théâtre complet de Thomas Corenille, op. cit.* A. I, esc. II, 58.

⁴³ *Op. cit.* J. I, 287 y ss.

⁴⁴ Vid. *El Celoso Extremeño, en Novelas ejemplares, op. cit.* 103-104.

⁴⁵ Cf. RUBIO Y LLUCH, *op. cit.*, 53.

⁴⁶ Cf. ALEJANDRO CIORANESCU, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français* (Géneve: Droz, 1983), 102.

⁴⁷ Cf. ALEJANDRO CIORANESCU, *El barroco o el descubrimiento del drama* (La Laguna: Ediciones de la Universidad de La Laguna, 1957), 406.

⁴⁸ Vid. SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *op. cit.*, 627.

⁴⁹ Vid. *op. cit.* t. I, Dramas: *El Médico de su honra* J. III, 348.

⁵⁰ *Ibid.*, *A Secreto agravio, secreta venganza*, J. III, 452.

⁵¹ *Ibid.*, *El Pintor de su deshonor*, J. III, 903.

⁵² «Los españoles se instituyen en tal poder sobre las mujeres que las tratan casi como esclavas, temiéndolo que una honesta libertad no las emancipe más allá de las leyes del pudor», ANTOINE DE BRUNEL, *Voyage d'Espagne* (1665), reed. in *Revue Hispanique*, 30 (1914), 157.

grientos sobre las tablas⁵³ y porque faltaba tal tradición en el teatro francés. Una prueba fehaciente de ello es el comentario que de este teatro hace un crítico francés contemporáneo de Calderón, cuando reprocha tales exageraciones y el no saber mantenerse dentro de los márgenes que la razón debe indicar a los poetas equilibrados⁵⁴.

4. CONCLUSIÓN

En las líneas precedentes hemos visto que tanto el poeta como el público francés, atraído al teatro por la novedad que le venía de España, no podía percibir –permítasenos la metáfora– más que una porción del inmenso iceberg de nuestra comedia. Por un lado, los problemas de terminología hacían ilusoria una auténtica inmersión en la vida y costumbres españolas: sometidas a un continuo empobrecimiento lexicográfico, las comedias se veían resumidas a simples representaciones sentimentales entre dos jóvenes amantes. Fama, honra, hidalguía y Órdenes militares quedaban englobadas en el vasto término de honor, cuando no en el genérico de caballero o simplemente noble. Por otro lado, los espectadores franceses desconocieron los dramas del honor español: los autores, conscientes de la incapacidad del público para comprenderlos, ni siquiera se molestaron en adaptarlos. Lo cual provocaba, por ende, una idea parcial de la sociedad española y de su teatro. Otros problemas metodológicos se añadirán a estos dos cada vez que se quiera profundizar en las relaciones mutuas de ambos géneros en sendos países; esperamos que los aquí expuestos sirvan en sus primeros pasos al crítico ávido de descubrir semejanzas y diferencias de esta irrefutable dependencia literaria.

⁵³ Este comportamiento tan propio a la escena española provocaría más de una crítica acerba cada vez que un temerario autor francés se atreviese a conservarlo en su adaptación, tal y como le ocurriera a Corneille con su *Cid*; sobre esta *Querelle du Cid*, vid. el interesante estudio de GEORGE COUTON, *Pierre Corneille, Ouvres complètes*, t. I (París: Gallimard, 1980) y *La Querelle du Cid. Pièces et Pamphlets*, de ARMAND GASTE (París: H. Welter, 1898).

⁵⁴ Cf. FRANÇOIS DE CAILLERES, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* (París, 1688), 185; la cita es de Cioranescu.

Prólogo de autora y conflicto de autoridad: de Teresa de Cartagena a Valentina Pinelo

Lola Luna

Universidad «La Sapienza», Roma

Los prólogos de las primeras escritoras castellanas ofrecen una serie de paralelismos que permiten aventurar una hipótesis de investigación: este tipo de prólogo se caracteriza por una defensa de la autoría femenina mediante una variante del tópico de la «afectada modestia», íntimamente relacionado con la «captatio benevolentiae». Como estructura retórica se coloca al inicio de la «dispositio» de las partes de un discurso y como el exordio, cumple una función introductoria de preparación del auditorio¹. Analizando el prólogo como texto autónomo y discurso retórico, nos detendremos en la primera fase de su elaboración o «inventio», para comprobar si existe una retórica común a estos prólogos femeninos². Dada la brevedad de la exposición, los casos de estudio han debido reducirse a dos, la introducción a *Admiratio operum Dei* (antes de 1481) de Teresa de Cartagena y el «Prólogo al lector» del *Libro de las Alabañas y Excelencias de Nuestra Señora Santa Ana* (1601) de Valentina Pinelo³. La hipótesis de un prólogo-apología del sujeto femenino de la escritora se desarrollará pues mediante el estudio de las categorías del discurso en relación con las estrategias retóricas utilizadas. El interés por el contenido ideológico

¹ A partir de los estudios de A. PORQUERAS MAYO, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español* (Madrid: CSIC, 1957), *El prólogo en el Renacimiento español* (Madrid: CSIC, 1965), *El prólogo en el manierismo y barroco españoles* (Madrid: CSIC, 1968), el prólogo ha sido considerado un verdadero género literario, especialmente en «nuestro Siglo de Oro».

² En nuestro análisis del exordio hacemos referencia a H. LAUSBERG, *Elementos de retórica literaria* (Madrid: Gredos, 1975), 32-33; B. M. GANAVELLI, *Manuale di Retorica* (Milán: Bompiani, 1980), 64-68; R. BARTHES, *La retórica antigua* (Milán: Nuovo Portico Bompiani, 1988), 92-94.

³ La *Admiración de las Obras de Dios* puede ser considerada un tratado feminista, participe en la controversia sobre la mujer en el reinado de Juan II. Citaremos a partir de la edición de M. SERRANO Y SANZ, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* (Madrid: Atlas, 1975), I, 1ª parte, 223-233. Vid. noticias en JUAN MARICHAL, *Teoría e historia del ensayismo hispánico* (Madrid: Alianza), 30-31. De Valentina Pinelo citamos del *Libro de las alabañas y excelencias de la Gloriosa Santa Anna* (Sevilla: Casa de Clemente Hidalgo, 1601). Vid. noticia en L. LUNA, «Sor Valentina Pinelo, intérprete de las Sagradas Escrituras», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 464 (1989), 91-103.

de estos manifiestos en defensa de la autoridad de las escritoras nace de una preocupación global: cómo afecta el género (masculino/femenino) a la escritura, y cómo la *doxa* u opinión común establece un valor cultural aceptado por la comunidad, que el sujeto individual debe rebatir. En nuestro caso, la *doxa* u opinión común misógina es: «la mujer es inferior al hombre», y procede de fuentes externas al texto, es decir, de la tratadística, la literatura paremiológica, la exégesis bíblica, la predicación, los comentarios a textos de autoridad y de los lugares comunes⁴. De esta *doxa* se deduce que la mujer no puede ser la «autora» de una obra, especialmente de una obra «elevada» o «superior». El prólogo como espacio privilegiado de comunicación directa con el lector será el lugar donde las autoras deberán conferir autoridad a sus obras rebatiendo la opinión común.

Puesto que «algunos prólogos del siglo XV... son ya Renacimiento»⁵ y considerando que «gran parte de los prólogos del Siglo de Oro tienen el carácter de ensayo literario...»⁶, hemos analizado la Introducción de Teresa de Cartagena como un verdadero prólogo-ensayístico (según Porqueras, hay una clara sinonimia)⁷, en el que dirigiéndose a Doña Juana de Mendoza, defiende la autoría de su primera obra *Arboleda de los enfermos*. Dice así:

Muchas veces me es hecho entender, virtuosa señora, que algunos de los prudentes varones e asy mismo hembras discretas, se maravillan o han maravillado de un tratado que la gracia divina administrando mi flaco mugeril en tendimiento mi mano escrivio.

Por primera vez encontramos que el signo «mujer» pasa de «topos» o sujeto del enunciado (desarrollado en la tratadística mediante *exempla* o *imago*) a sujeto de la enunciación. En este prólogo el «topos» es la *autoría* de un libro y por extensión el derecho a la escritura de las mujeres.

Asy que tornando al proposito creo yo, virtuosa señora, que la causa porque los varones se maravillan que muger aya hecho tractado es por no ser acostumbrado en el estado fimeo, mas solamente en el varonil. Ca los varones haser libros e aprender Çiencias e usar dellas, tienenlo asy en uso de antiguo tiempo que paresçe ser avido natural curso.

La función persuasiva del exordio se dirige en este caso a un público-lector que no debe «maravillarse» de que una mujer escriba un libro, y de que sea la «autora» públicamente. Esta «ansiedad» y deseo de reconocimiento de la autoría y por consiguiente de la autoridad que ésta comporta, participa del complejo paradigma de significaciones del término «autor». Este no sólo tiene el sentido de creador, fundador o inventor, sino que también adquiere el sentido de poseedor, poderoso o persona cuya opinión es aceptada, y en esta significación se relaciona con la autoridad patriarcal y la figura del padre, como han demostrado Gilbert y Gubar⁸ a partir de las tesis de E. Said. Por otra parte, si la auto-

⁴ F. DAENENS, «Doxa e paradoxa: uso e strategia della retorica nel discorso sulla superiorità della donna», *Nuova DWF*, n. 25/26, Atti del seminario Figure di donne: Testi letterari del XVI secolo (Roma, 1985), 29.

⁵ A. PORQUERAS, *El prólogo en el Renacimiento español*, op. cit., 6.

⁶ A. PORQUERAS, op. cit., 7.

⁷ A. PORQUERAS, *El prólogo como género literario*, 58-59.

⁸ S. GILBERT y S. GUBAR, *The Madwoman in the Attic* (New Haven y Londres: Yale Univ. Press, 1984), 4. Para Foucault la autoridad del discurso está determinada por la del sujeto que lo enuncia y por el poder del grupo al que pertenece. Vid. *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets, 1978).

ridad del discurso depende del poder del grupo al que pertenece el sujeto, la autora se ve excluida del discurso de autoridad porque no forma parte de un grupo de poder, sino de un grupo considerado inferior.

El prólogo, analizado retóricamente en su primer momento de elaboración o «inventio», es decir, como recorrido argumental para convencer y conmover al destinatario, se construye con pruebas argumentativas. Estas pruebas o razonamiento no pueden ser en este caso extrínsecas, es decir, no pueden estar constituidas por el lenguaje social directamente (juicios anteriores, consenso, citas, etc.), sino que deben ser por fuerza razonamientos técnicos, es decir, material transformado en fuerza persuasiva por medio de una operación lógica, ya sea por inducción (exemplum, imago) o por deducción (entimema). Es precisamente con este último razonamiento «público» y «retórico», o «silogismo imperfecto»⁹, con el que desarrolla Teresa de Cartagena sus premisas. Estas premisas las toma de una «Tópica» o reserva de lugares comunes codificada por la larga tradición de los tratados feministas de la literatura europea.

En este sentido Teresa iguala «costumbre», y «usos» a «doxa», u opinión generalizada:

Asy que, muy valerosa señora, no me parezca c'ay otra causa deste maravilliar que los prudentes varones se maravillan, salvo aquella que en el comienço de este breve tractado es dicha, conviene a saber: no ser usado en el estado fimineo este acto de componer libros e tractados.

La paradoja del prólogo reside en que la autora confiesa: «Yo no ove otro maestro, ni me conseje con otro algun letrado, ni lo traslade de libros, como algunas personas con maliciosa admiración suelen desir».

La paradoja de su autoría se convierte así en *marabilia*, dado que sin maestro ni letrado, es decir, desde una situación de inferioridad cultural, supo escribir un libro, pero presenta un conflicto de autoridad, ya que los comentarios a autores clásicos o «autoridades», dependen en gran medida de los conocimientos de filosofía y retórica aristotélica impartidos en las universidades y escuelas. Universidades y escuelas a las que las mujeres no podías asistir¹⁰. La carencia de una formación resta pues autoridad a la autoría y al texto. Teresa de Cartagena usa precisamente la misma forma retórica de los tratados lógico-argumentativos del siglo XV sobre la igualdad moral o la superioridad de las mujeres, como el *Libro de las virtuosas e claras mugeres* de Álvaro de Luna y el *Tratado en defensa de virtuosas mugeres* de Mosén Diego de Valera o el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez de la Cámara. La paradoja como «forma retórica», «permite expresar todos los discursos posibles e inconciliables sobre la mujer» y se convierte en discurso que va más allá de la opinión común, la contradice y pone en discusión los valores normalmente aceptados por el lector¹¹.

⁹ R. BARTHES, *op. cit.*, 66-67.

¹⁰ Según V. DE LA FUENTE, «había colegios de doncellas, nobles, plebeyas y huérfanas, a cargo de religiosas agustinas, dominicas, clarisas y carmelitas», pero no sabemos si se realizaban estudios humanísticos en ellos (Gramática, Retórica, Poética, Historia y Filosofía Moral). *Historia de las Universidades, Colegios y demás establecimientos de enseñanza en España* (Madrid: Imprenta de la Viuda e Hija de Fuentenebro, 1885), 386.

¹¹ F. DAENENS, *op. cit.*, 28-29, 35.

Para Teresa de Cartagena la cuestión reside en las potencias del ánimo: entendimiento, memoria y voluntad. Y estas potencias son comunes a hombres y mujeres «porque asy varones como hembras todos generalmente somos llamados criaturas rasonables». La argumentación de la escritora castellana es «lugar común» del «feminismo» de la época: diferencia de naturaleza femenina y masculina, pero igualdad ante la gracia y los dones de Dios, o expresado en términos contemporáneos, diversidad biológica e igualdad intelectual. La escritura se presenta como «inspiración divina», otro argumento retórico que contrasta con la ironía implícita en la paradoja de ser escritora sin maestros ni letrados, y que cumple con la función persuasiva del prólogo-exordio: convencer a partir de premisas generales: «somos criaturas rasonables», para llegar a su caso particular: yo soy razonable y lo demuestro escribiendo otro libro-tratado. La actitud conciliadora con su época y con su condición claustral la lleva sin embargo a proclamar la «inspiración divina» como verdadero autor.

Estas mismas estrategias retóricas serán usadas más de un siglo después por Valentina Pinelo, monja agustina, que escribe y publica un prólogo de sorprendentes paralelismos con su predecesora:

Y persuadida estoy que á de aver variedad de pareceres, y no todos an de ser en mi favor, pues quien no juzgare mi intencion que es buena, condenará por atrevimiento, el aver osado acometer a tan alta empresa, siendo muger y sin letras, y con poca havilidad, y encerrada, sin comunicar con letrado ninguno jamas... que no é tenido otro maestro que a Dios, ni otros cursos que las siete horas canonicas, ni otra escuela y academia que el coro, y saben que digo verdad. Y... no solo no me épreciado de bachillera, ni letrada, pero sabe Dios cuyos son los dones¹²....

...y assi digo que yo soy poco escrituraria... y esta verdad me á traydo siempre acobardada y temerosa, y por conocer en mi el flaco sujeto de muger... temiendo el daño que á venido a muchas personas, por querer saber demasiado, y mayormente en las mugeres que les es proyvido, y porque yo lo soy humildemente suplico que no pierda credito este libro.

...pues quando mi Señor Dios quiere hazer maravillas, las revéla a los simples, lo que les absconde a los sabios...

La retórica del prólogo se construye en torno a un sujeto femenino «flaco», sin formación (ni «maestro» ni «cursos»), que defiende la autoría de su obra («que no pierda crédito por ser mujer»), «humildemente», porque aunque esto sea una «maravilla», es obra de inspiración divina, junto a la paradoja de que los menores («simples») pueden ser superiores a los «sabios».

El recorrido argumental de ambos prólogos puede ser estructurado en torno a los siguientes puntos:

– El sujeto de la enunciación (*autora*) teme que el enunciado (*obra*) no sea considerado suyo (*autoría*) o que no sea considerado de valor (*autoridad*) por ser confundido con el sujeto (sujeto-mujer-inferior = enunciado/discurso-femenino-inferior).

– El temor hace desarrollar al sujeto una *inventio* para su *prólogo-exordio* en la que debe oponerse a la *doxa* mediante usos retóricos. Los argumentos retóricos que utiliza son

¹² «Prólogo al lector. Quod capita, tot sententia», *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa Santa Anna*, Preliminares.

entimemas, es decir, silogismos en los que se reduce la extensión o desaparece la función probatoria, como en el caso de «todos semos creatura rasonables», sentencia que sirve como premisa mayor del silogismo que luego no desarrolla totalmente, y con el que Teresa de Cartagena intenta probar que una mujer (*ser razonable*) puede ser la autora de un libro; figuras lógicas en las que se contraponen una prueba auténtica y paradójica (*he escrito un libro sin maestro*) contra una opinión generalizada («las mujeres no pueden escribir porque son inferiores a los hombres») o una norma social («las mujeres no deben escribir/enseñar porque está prohibido»).

– La diferencia biológica conforma un «sujeto flaco» pero «la inspiración divina» produce «maravillas» (igualdad y superioridad intelectual) que el «cristiano lector» de Valentina Pinelo y el «prudente y discreto lector» de Teresa de Cartagena deberán creer, si cree que todos somos iguales ante la gracia.

El paralelismo de las argumentaciones retóricas de estos prólogos corrobora la idea de Rosa Rossi de una «reivindicazione della parola» por parte de otra escritora, Teresa de Ávila que seguía la clara estrategia retórica del «mandato de escribir por obediencia». Tanto R. Rossi como Aurora Egido coinciden en este punto y en el hecho de que Teresa de Cartagena es una predecesora de la carmelita en su reivindicación y defensa de la voz femenina. Aurora Egido, al tratar de los prólogos de Teresa de Ávila, había hecho notar que «justificarse en los prólogos como mujer... era una razón, pero, no siempre da cuenta expresa de ello...» y que «Teresa de Cartagena, más de un siglo antes, la había precedido en la retórica de la justificación desde la ladera femenina»¹³. Esta tradición se amplía ahora con otra voz de 1601, Valentina Pinelo. Cabría preguntarse si Sor Juana Inés de la Cruz, para quien, «la única finalidad del prólogo es la defensa contra el lector»¹⁴, no representaría un hito en la defensa prologal de la autoría y de la autoridad femenina. Pero es pronto para afirmar y generalizar la validez de estas conclusiones que se presentan como primer esbozo de una hipótesis: el prólogo femenino en el Siglo de Oro de las letras hispánicas es un género literario determinado por un conflicto entre autoría y autoridad que condiciona su estructura retórica.

¹³ Sobre el «mandato de escribir por obediencia» en la obra teresiana, hay que tener en cuenta, en primer lugar, que se trata de un tópico prologal (PORQUERAS, *El Prólogo como género literario*, 143), como han señalado R. ROSSI («La scrittura delle donne intorno a Teresa de Jesus», *Nuova DWF*, n. 25/26, 19-25), A. EGIDO («Los prólogos teresianos y la "Santa Ignorancia"», *Actas del Congreso Teresiano*, Salamanca, 1982, 601) y F. MARQUEZ VILLANUEVA: «Porque tales declaraciones vienen, en realidad, impuestas como parte de su maniobra defensiva ante la temeridad intrínseca en el hecho mismo de su obra» («La vocación literaria de Santa Teresa», *NRFH*, 32 (1983) 361). De Márquez Villanueva hemos tomado dos conceptos clave: «temeridad» y «maniobra defensiva». De A. Egido el de «retórica de la justificación» y de R. Rossi el de «reivindicación de la palabra».

¹⁴ A. PORQUERAS MAYO, *El prólogo como género literario*, 136.

Cultismos metodológicos en los *Ejercicios ignacianos*: «La composición de lugar»

M^a Jesús Mancho Duque
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

Nos proponemos en esta comunicación un acercamiento al léxico relativo a uno de los aspectos de los *Ejercicios espirituales* que ha tenido más trascendencia en la espiritualidad y aun en la cultura española, especialmente barroca: la *composición de lugar*. Parece cada vez más evidente que uno de los méritos indiscutibles de Iñigo de Loyola es el de haber sistematizado un método espiritual, del que uno de sus puntales está constituido por la *composición de lugar*, técnica metodológica cuyo enunciado se ha extendido y popularizado hasta su trivialización.

Importa destacar la conexión que esta sistematización preferente de la imagen visual tiene con la Devotio Moderna¹, que favorece y fomenta la meditación de la Vida de Cristo en sus principales episodios o ‘pasos’; corriente espiritual de la que sería un claro exponente la *Vita Christi* del Cartujano, sucesión de contemplaciones de ‘pasos’, señalada como fuente directa de los *Ejercicios* y en la que se concede una gran valor espiritual a la representación de imágenes religiosas. Pero la *composición de lugar*, como ha mostrado Fernando R. de la Flor², siguiendo en esto a Yates³ y otros investigadores, se encuentra estrechamente vinculada también a las directrices emanadas de la Memoria ar-

¹ «En este intento de disciplinar la imaginación reduciéndola a sistema a fin de obtener de ella el máximo rendimiento durante la meditación, el fundador de la Compañía se mostraba legítimo heredero de la “devotio moderna”, la corriente ascética más original de las postrimerías de la Edad Media, que, nacida en los Países Bajos, se extendió prontamente a toda Europa» [A. RODRÍGUEZ C. DE CEBALLOS, «Las “Imágenes de la historia evangélica” del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma», *Traza y Baza*, 5 (1974), 77-95].

² F. R. DE LA FLOR, Juegos del espíritu, en *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnica española de los siglos XVII Y XVII*, (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1988). Sobre estas cuestiones pueden consultarse de este autor, además: «El <Comulgatorio> de Baltasar Gracián y la tradición jesuítica de la <Compositio loci>», *Revista de Literatura*, XLIII, 85 (1981), 5-18; «La Literatura espiritual del Siglo de Oro y la organización retórica de la memoria», *Revista de Literatura*, 90 (1983), 39-85 y «El <Comulgatorio> de Baltasar Gracián: una retórica de la piedad», *Studia Philologica Salmanticensia*, 7-8 (1984), 209-295.

³ F. A. YATES, *El arte de la memoria*, (Madrid: Taurus, 1974).

tificial, parte integrante de la Retórica Clásica, cuyos difusores fueron Aristóteles, el anónimo autor de la epístola *Ad Herenium*, Cicerón y Quintiliano, asimilada y transformada con intenciones moralizantes y pietistas en la E. Media por S. Agustín y Santo Tomás y difundida en el Renacimiento. La incorporación y adaptación del método de composición de imágenes del Arte Clásico de la Memoria a la vida religiosa se produce en España durante el siglo XVI, primordialmente por vía de ascetas y místicos, siendo Ignacio de Loyola uno de sus pioneros.

En la *composición de lugar* ignaciana es palmaria la fusión de dos vertientes, religiosa la una, y cultural, universitaria y escolástica la otra. Ambas aunadas y con miras a una eficacia espiritual, la de mover o conmover los espíritus, explicarán la aparición y el éxito, con resonancias incluso artísticas, arquitectónicas y plásticas, de este método, potenciador de un peculiar modo de imaginación, característico de la Compañía de Jesús (véanse los avances impulsores de La Puente, Nadal y Gracián en este terreno), que se acrecentaría, profundizaría y expandiría en el Barroco, favorecido e impulsado por las directrices de Trento y la Contrarreforma⁴.

2. ANÁLISIS DE LOS TÉRMINOS MÁS REPRESENTATIVOS

Los términos relacionados con la composición de lugar son los siguientes: *composición, contemplación, contemplar, disposición, gustar, gusto, imaginación, imaginar, imaginativa, lugar, memoria, mirar, oído, oír, oler, olfato, oreja, pasar, perceptiblemente, punto, reminiscencia, sentido, tacto, tocar, traer, ver, visible, vista*. De ellos seleccionamos algunos de los más representativos.

Composición es un claro tecnicismo, cuyo uso está basado en la 1ª acep. del *Diccionario de Autoridades*⁵: 'orden, modo, regla y forma con que se dispone, distribuye, coloca y hace alguna cosa, para que estén sus partes en la debida proporción'.

La 'composición', en la metodología ignaciana de los *Ejercicios*, tiene lugar en la fase correspondiente a los preámbulos, posterior a la «sólita oración preparatoria» y previa a la meditación. Así, «el primer preámbulo es *composición viendo el lugar*» (expresión que se repite idéntica en 47, 65, 91, 103, 232)⁶. Cuando la meditación es una historia, corresponde al 2º preámbulo: «El 2º, *composición viendo el lugar*» (112, 138, 151, 192, 220).

⁴ «Dentro de la copiosa literatura vertida sobre el influjo de la Compañía de Jesús en el Barroco, hay un punto en que casi todos los críticos coinciden: la utilización de la imagen visual por parte de los jesuitas como instrumento de captación personal a través de los sentidos... La iniciativa de esta orientación correspondería, en todo caso, a la Iglesia Católica entera en virtud del conocido decreto de la sesión 25 del Concilio de Trento, celebrada en diciembre de 1563. Siendo esto último cierto, también lo es, sin embargo, que bastante antes del Concilio tridentino San Ignacio de Loyola había intuido finamente la eficacia del método de sensibilización a través de la imagen en sus famosos Ejercicios Espirituales» (A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Art. cit.*, 77).

⁵ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Edición Facsímil (Madrid: Gredos, 1984).

⁶ Para este estudio léxico nos hemos servido de la *Concordancia Kwic-Index del Texto Autógrafo de los Ejercicios de S. Ignacio*, elaborada por CRISTINA CARMINATI y el Dr. PAOLO BRANCA (Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore, 1987).

Las referencias contextuales las extraemos de J. CALVERAS y C. DALMASES. *Sancti Ignatii de Loyola. Exercitia Spiritualia* (Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1969), Serie Monumenta Historica Societatis Iesu, n. 100.

El *ordo* es imprescindible en la composición. Se trata de crear un «locus» imaginario, con todas sus circunstancias y detalles, por nimios que puedan parecer, con una disposición bien organizada según unas normas previas⁷. La finalidad que se persigue es «disciplinar la sensibilidad de manera que se objetive en una imagen lo más nítida, vigorosa y realista posible de aquello que se quiere contemplar»⁸. El objeto es, pues, configurar imaginariamente una especie de escena⁹, con, al menos, 3 dimensiones explícitas (cf. 65: «composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno»), donde se coloquen y sitúen las imágenes, o figuras, —la retórica clásica distinguía entre los «loci» y las «imágenes», dentro de las cuales se diferenciaba entre imágenes «rerum» e imágenes «verborum»¹⁰—, para, luego, contemplarlas.

Contemplar, en los *Ejercicios*, es otro tecnicismo, que, a lo sumo, implica «observar, contemplar, + meditar, reflexionar». De ninguna manera es un término de carácter místico (frente a lo que sucede en S. Juan de la Cruz, quien, además, recomienda negar y suprimir los datos suministrados por los sentidos, e incluso las mismas visiones y revelaciones)¹¹. Este despliegue imaginativo ignaciano es, en el fondo, un recurso anti o contra lo imaginario, es un llenar todos los huecos para tener ocupada y atada, de suerte que no pueda escapar, la imaginación libre. A este respecto escribe Barthes:

l'imagination ignacienne... forme un *ars obligatoria* qui fixe moins ce qu'il faut imaginer que ce qu'il n'est pas possible d'imaginer... C'est ce pouvoir négatif qu'il faut reconnaître d'abord à l'acte fondamental de la méditation, qui est la concentration: «contempler», «fixer», «me représenter à l'aide de l'imagination», «voir des yeux de l'imagination», «me mettre en face de l'objet», c'est d'abord d'éliminer, c'est même éliminer continûment, comme si, contrairement aux apparences, la fixation mentale d'un objet ne pouvait jamais être le support d'une emphase positive, mais seulement le résidu permanent d'une série d'exclusions actives, vigilantes¹².

En esta reconstrucción imaginaria —en la que a veces hay mucho de arquitectónico¹³—, se potencian todos los sentidos, pero especialmente y de modo llamativo, el de la vista,

⁷ Sobre estas normas clásicas y las modificaciones que experimentan durante la E. Media, véase F. A. YATES, *op. cit.*, 124.

⁸ A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Art. cit.*, 77.

⁹ «Une *vue*, au sens que ce mot a dans l'art de la gravure («Vue de Naples», «Vue du Pont-aux-Change», etc.); encore cette «vue» doit-elle être prise dans une séquence narrative, un peu à la façon... des illustrations successives d'un roman» [R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, (Paris: Ed. du Seuil, 1971), 60].

¹⁰ Acerca de esta diferenciación, puede consultarse F. YATES, *op. cit.*, 21.

¹¹ Esto es lo que percibió certeramente R. BARTHES: «Communément, les images (notamment les visions, et à plus forte raison, les «vues» d'ordre inférieur) ne sont admises dans l'expérience mystique, qu'à titre préparatoire: ce sont exercices de débutants... Le but de l'expérience est au contraire la privation d'images... Il est bien connu que d'un point de vue mystique, la foi abyssale est obscure, plongée, coulée (dit Rusbrock) dans la ténèbre immense de Dieu, qui est «la face du rien sublime», les méditations, contemplations, visions, vues et discours, en un mot, les images, n'occupant que "l'écorce de l'esprit"» (*Op. cit.*, 71).

¹² R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, 57.

¹³ «Singular es en verdad el arte de este arte invisible de la memoria. Refleja la arquitectura antigua pero con un espíritu nada clásico, centra su elección en lugares irregulares y evita los órdenes simétricos» (F. A. YATES, *Op. cit.*, 30). Del mismo modo, F. R. DE LA FLOR destaca que los principios arquitectónico y visual son los fundamentos de la concepción clásica del Arte de la Memoria. Cf. *Op. cit.*

pero vista de la imaginación, o vista imaginativa. Esto requiere, además de una gran concentración psicológica –verdadera técnica de fijación mental– una preparación conexas con la mnemotecnia, o mejor, arte de la memoria, parte de la retórica, que cristianizada por S. Agustín y Santo Tomás, fue cultivada en la Orden de Predicadores, con la que estudió Teología S. Ignacio en París.

Existe un tipo de contextos de carácter definitorio, donde aparece el verbo definidor por excelencia *-ser-*, cuyo atributo es *ver*, especificando que se trata de una «*vista imaginativa*» o «*de la imaginación*»; el objeto de esta actividad visual imaginaria es la creación de un 'locus', bien corpóreo o bien incorpóreo, este último siguiendo las prescripciones de la retórica clásica, que distinguía entre «loci» reales y «ficta» o 'ficticios', no se basaba en la realidad:

47. *La composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo, donde se halla la cosa que quiero contemplar.* Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesucristo o nuestra Señora, según lo que quiero contemplar.

47. *En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible, y todo el compósito en este valle como desterrado, entre brutos animales.*

65. *El primer preámbulo, composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno.*

232. *Primer preámbulo es composición; que es aquí, ver cómo estoy delante de Dios nuestro Señor, de los ángeles, de los sanctos interplantes por mí.*

Obsérvese en este último ejemplo cómo, además del locus, y de las figuras, se hace hincapié en el «modo» con que se introduce o incorpora en la representación imaginaria el sujeto ejercitante –verdadero partícipe en la escena sacra–, *delante* de unos personajes, en perfecta gradación de santidad: Dios, ángeles y santos, todo lo cual no hace sino incidir en la presentación teatral de la «escena» –poniendo de relieve el «artificio» de la misma– lo que desarrollaría posteriormente la técnica de los grabados en el Barroco, incluso dentro de la misma Compañía, como es el caso de los PP. La Puente y Nadal.

En síntesis, *composición*, empleado como 'acto de componer', revela y pone de manifiesto una técnica para crear imágenes preferentemente visuales: un escenario imaginativo, ordenadamente dispuesto, donde se insertan las «*dramatis personae*» en diferentes posturas y actitudes, generalmente impresas y dramáticas –las retóricas *imagines agentes*– y preferentemente en reposo, hieráticas, como captadas por una máquina fotográfica, con neto predominio de lo visual, en una serie de instantáneas que se suceden en ordenación seriada siguiendo el argumento.

El término *lugar*, que aparece 31 veces, es claramente otro tecnicismo metodológico que se realiza en la 2ª acep. de *Autoridades*, *DRAE*¹⁴ y *Martín Alonso*¹⁵: 2 'significa también sitio o parage'.

La reconstrucción imaginaria del *lugar* constituye un acto preparatorio para la contemplación o meditación. En 91 se define y especifica la actividad, órgano y objeto con-

¹⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, 20ª ed. (Madrid: Espasa Calpe, 1986).

¹⁵ M. ALONSO, *Enciclopedia del idioma*, (Madrid: Aguilar, 1982).

creto de la misma: «El primer preámbulo es *composición viendo el lugar*; será aquí *ver con la vista imaginativa* sinagogas, villas o castillos, por donde Xpo nuestro Señor predicaua».

S. Ignacio distingue entre *lugar corpóreo* y otro que podría ser espiritual o *incorpóreo*. El primero hay que interpretarlo en el sentido de ‘físico’, correspondiendo a paisajes exteriores, bien ‘urbanos’, bien de carácter rural o geográfico. Se trata, en definitiva, de la creación de un ‘paraje o sitio físicos’, objeto *visible* de una actividad imaginaria cuyo órgano es la *vista de la imaginación*, porque evidentemente estos parajes hay que remitirlos a la época de Cristo, etc.; no están delante de la vista física del ejercitante. Este lugar corpóreo es objeto de un recorrido visual imaginario minuciosísimo y pormenorizado, como se evidencia en 192, 202 o 112: «*Asimismo el lugar o espelunca del nacimiento; cuán grande, cuán pequeño, cuán baxo, cuán alto, y cómo estaba aparejado*».

Si se trata de un espacio exterior, como el huerto de los Olivos, o un camino –y al menos se refiere tres veces explícitamente a ellos–, se detallan los accidentes físicos, de una manera casi topográfica:

112: con la vista ymaginatiua ver el camino desde Naçaret a Bethlen, considerando la longura, la anchura, y si llano, o si por valles o cuestras.

192: considerar el camino desde Bethania a Hierusalem, si ancho, si angosto, si llano, etc.

202: El segundo es *ver el lugar*; será aquí, considerar el camino desde el monte Sión al valle de Josaphar, y ansimismo el huerto, si ancho, si largo, si de una manera, si de otra, etc.¹⁶

Si se trata de espacios imaginarios cerrados, espacios interiores, se pormenoriza el volumen, tamaño, altura, ubicación, disposición, distribución, etc., de los mismos, como puede comprobarse en 220:

Composición viendo el lugar; que será aquí, ver la disposición del sancto sepulcro, y el lugar o casa de nuestra Señora, mirando las partes de ella en particular; ansimismo la cámara, oratorio, etc.

Asimismo el lugar de la cena, si grande, si pequeño, si de una manera o si de otra.

Pero Ignacio establece, como hemos apuntado anteriormente, una clasificación de los *lugares* e incluso de las *contemplaciones*. Así, distingue una *contemplación invisible* de otra *visible*. La primera designa una actividad cuyo objeto es incorpóreo o no visible en sí, como el infierno, los propios pecados, o el estado del alma. De nuevo en este caso se trata de construir un *lugar* o escenario con la *vista imaginativa*, pero ficticio, 47: «Ver con la vista ymaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible, y todo el compósito en este valle como desterrado, entre brutos animales. Digo todo el compósito de ánima y cuerpo».

Como puede advertirse, en este último caso se acude a la imagen de la «cárcel del cuerpo» como ayuda. Parece, pues, que incluso en estas situaciones, fuera de circunstan-

¹⁶ Sobre esto también señala certeramente BARTHES que «la composition de lieu avait derrière elle une double tradition. Tout d’abord une tradition rhétorique; la seconde sophistique ou néo-rhétorique alexandrine avait consacré la description de lieu sous le nom de *topographie*; Cicéron recommande de considérer, lorsqu’on parle d’un lieu, s’il est plat, montueux, uni, escarpé, etc. (c’est exactement ce que dit Ignace) (*Op. cit.*, 61).

cias espaciales y temporales, es conveniente recurrir a los datos sensibles proporcionados por la imaginación, lo que supone la antítesis de la corriente mística sanjuanista.

Imaginación se registra en 4 ocasiones; en 3 de ellas, 47, 65 y 66, forma parte del sintagma «*vista de la imaginación*», principal sede sensitiva potenciada en las «composiciones de lugar». Este vocablo está empleado en el sentido de la 1^a acepción de *Autoridades*, *DRAE* y *Martín Alonso*: ‘potencia con que el alma representa en la phantasia algún objeto’. De hecho, la actividad que se le asigna es la creación de imágenes mentales percusivas: 66: «El primer punto será ver con la *vista de la imaginación* los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ygneos».

El contexto 121 es importantísimo: «el pasar de los cinco sentidos de la *imaginación* por la 1^a y 2^a contemplación, de la manera siguiente». Uno, el ejercitante, puede ver, oír, oler, gustar, y tocar con la única ayuda de la imaginación. Esto revela toda una técnica mnemotécnica cuya dinámica fundamental es de orden visual, está encomendada a la vista, pero sin olvidar los restantes sentidos imaginarios¹⁷, lo que se aprecia en 65, 66 y siguientes.

Imaginar está empleado en la 1^a acep. de *Autoridades*: ‘formar especies e imágenes en la fantasía’, por lo que hay que tener en cuenta las mismas precisiones que señalábase para *imaginación*, 53: «*Ymaginando* a Xpo nuestro Señor delante y puesto en cruz».

Siguiendo las recomendaciones retóricas, estas imágenes deben ser percusivas, tanto por su fealdad, como por su belleza o grandiosidad:

140: *Ymaginar* así como si se asentase el caudillo de todos lo enemigos en aquel gran campo de Babilonia, como en una grande cáthedra de fuego y humo, en figura horrible y espantosa.

143: Se ha de *ymaginar* del summo y verdadero capitán, que es Xpo, nuestro Señor.

La finalidad es potenciar la afectividad, y de ahí el detallismo minucioso para lograr –como revulsivo visual– el conmoover, o mover –que dice Ignacio–, los espíritus. Y esto es característico¹⁸ de la mentalidad del Barroco y de la espiritualidad de la Contrarreforma.

¹⁷ De hecho el orden de presentación es ése, y no creemos responda a una mera casualidad: 66: «El primer punto será *ber* con la *vista de la ymaginación* los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ygneos»; 67: «El 2^o, *oyr* con las *orejas* llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Xpo nuestro Señor y contra todos sus santos»; 68: «El 3^o, *oler* con el *olfato* humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas»; 69: «El 4^o, *gustar* con el *gusto* cosas amargas, así como lágrimas, tristeza, y el verme de la consciencia»; 70: «El 5^o, *tocar* con el *tacto*, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas». El mismo orden se aprecia en 122.

Sobre este aspecto anotó BARTHES que «ces vues (en étendant le sens du mot, puisqu’il s’agit de toutes les unités de la perception imaginaire) peuvent “encadrer” des saveurs, des odeurs, des sons ou des sensations, mais c’est la vue “visuelle”, si l’on peut dire, qui reçoit tous les soins d’Ignace» (*Op. cit.*, 60).

¹⁸ Subraya J. A. MARAVALL las características de extremosidad y exageración como integrantes de la mentalidad barroca, «una cultura de la exageración, en cuanto a tal, violenta, no porque propugnara la violencia y se dedicara a dar testimonio de ella –aunque también mucho hubiera de esto–, sino porque, de la presentación del mundo que nos ofrece el artista barroco pretende que nos sintamos admirados, *conmovidos*, por los casos de violenta tensión que se dan y que él recoge: paisajes entenebrecidos por violencia tormentosa; figuras humanas en *fieras actitudes*..., y lo que más vibración confiere a una creación barroca, la captación de la violencia en el sufrimiento y en la ternura» [«Los recursos de acción psicológica sobre la sociedad barroca», en *La cultura del Barroco*, (Barcelona: Ariel, 4^a ed., 1986), 427]. El subrayado es nuestro.

Imaginativa se halla en 4 ejemplos y siempre aplicado a *vista*. Funciona, pues, no como sustantivo, sino como adjetivo relacional, en el sentido ‘referente a la imaginación’; ‘correspondiente a la imaginación’. La actividad que se logra por medio de esta *vista imaginativa* es la creación de imágenes mentales, tanto de «loci», como de figuras¹⁹.

El verbo *ver* interesa primeramente en cuanto integrante del sintagma específico «composición *viendo* el lugar», tal como aparece en 47, 91, 103, 112, 138, 151, 192, 220 y 232. En esta locución se resalta la actividad visual y su objetivo: el ‘locus’. Así, pues, la fórmula no es tanto «composición de lugar» como «composición *viendo* el lugar». En definitiva, se revela la primacía del sentido de la vista, por lo que proliferan expresiones del tipo «*ver con la vista de la imaginación*» y «*ver con la vista imaginativa*», tal y como se encuentran en 47, 47, 65, 66, 91, 112. Nos hallamos ante una realización, al menos próxima a la recogida por la acepción 6ª de *Autoridades*: ‘vale asimismo representarse la imagen, u semejanza de alguna cosa, material, u immaterialmente’.

El término *vista* se recoge en 9 casos, de los que destacan aquellos en que aparece el sintagma «*vista de la imaginación*» o «*vista imaginativa*», como en 47-1 y 47-2, 65, 66, 91, 112 y 122. Se trata de una ‘facultad’ o ‘sede sensorial’ encargada, más que de ‘ver’ o ‘percibir imágenes’, de ‘crear imágenes preferentemente visuales’, relacionada, no con el sentido corporal, sino con la imaginación.

Existe alguna variante, como en 106: «*reflectir para sacar provecho de la tal vista*», en que está empleado en la acepción 5 de *Autoridades* ‘figuradamente se toma por el objeto de la vista, especialmente cuando es ameno, u divertido, u está presente, o mui inmediato’. En otras palabras, *vista* designa el objeto de la acción imaginaria de *ver*, esto es, «a nuestra Señora y al ángel que la saluda». Es algo similar a la ‘vista’ de una postal o de un cuadro del XV, con la escena mencionada de la anunciación.

En resumen, estamos en presencia de un léxico fuertemente técnico, instaurador de una corriente metodológica espiritual con importantes derivaciones artísticas, de singular envergadura y trascendencia, que llevará a sus extremos el Barroco. Y esta técnica constituye ella misma un lenguaje: lenguaje cuyas unidades son las propias imágenes. La obra de Ignacio es precisamente la de «constituer le champ de l’image en système linguistique»²⁰. En esto también se ponen de manifiesto sus raíces retóricas, pues «la memoria artificial es una forma de escritura y, como tal, requiere de signos (figuras, *notae, imagines*) y de espacios (*loci, tabulae*), donde aquélla se inscriba con una ordenación predeterminada»²¹.

¹⁹ 47: «La composición será *ver con la vista ymaginativa* y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible»; 140: «composición *viendo* el lugar; será aquí *ver con la vista ymaginativa* sinagogas villas y castillos, por donde Xpo nuestro Señor predicaua»; 112: «composición *viendo* el lugar; será aquí con la *vista ymaginativa ver* el camino desde Nazareth a Bethelém»; 122: «El primer punto es *ver* las personas con la *vista ymaginativa*».

²⁰ BARTHES, *Op. cit.*, 72. Añade el mismo autor que «Les garanties apportées par cette linguistique de l’image sont de trois ordres. D’abord une garantie réaliste...: les images découpées par Ignace ne sont pas des hallucinations, leur modèle, c’est le réel intelligible. Ensuite, une garantie logique: la ponctuation des images permet un développement graduel, de même rythme que celui des enchaînements logiques... Enfin une garantie éthique..., le discontinu ignacien, la vocation linguistique des *Exercices* sont en revanche conformes a la mystique du “service” pratiquée par Ignace: il n’y a pas de praxis sans code..., mais aussi tout code est un lien au monde: l’énergie de langage ... est une forme-est la forme même d’un désir du monde» (*Ibidem*, 72 y ss.).

²¹ F. R. DE LA FLOR, *op. cit.*, 35.

Para la edición de la poesía del Conde de Salinas

Jorge Manrique Martínez

«Don Diego de Silva y Mendoza (...) aquel a cuyo soberano ingenio debe España el mayor crédito de la poesía castellana». Tal era la opinión que le merecía el Conde de Salinas a don García de Salcedo Coronel, comentarista de Luis de Góngora, cuando anotaba en el año 1644 el soneto del cordobés dedicado al nacimiento de don Rodrigo de Sarmiento de Villandrando, hijo del virrey poeta.

No menos entusiastas eran los elogios, recogidos en parte por Erasmo Buceta¹, entre los escritores coetáneos del Conde de Salinas: Varen de Soto, Herrera Maldonado, Tamayo de Vargas, Valdivieso, Bernardo de Balbuena, Cristobal de Mesa, Pérez de Montalbán o el Príncipe de Esquilache.

Envites más que suficientes para que la obra literaria de Diego de Silva no se deshilara durante siglos hasta dejarla en el ángulo oscuro del salón de nuestra poesía áurea a la espera de una mano de nieve, pero también de fuego, que supiera arrancarla de tal preterición.

Esa mano que originaría el reencuentro con el Conde de Salinas por parte de los lectores contemporáneos fue, sin ningún género de dudas, la de Luis Rosales² que, estudiando la poesía cortesana y el sentimiento desengañado del Barroco, paró mientes en el Conde de Salinas y, sobre todo, para lo que venimos tratando, dio a luz una breve pero intensa antología.

Entre la referencia citada más arriba de Salcedo Coronel y la selección lírica de poemas salinianos realizada por Luis Rosales mediaban exactamente tres siglos.

¹ E. BUCETA, «La obra poética del Conde de Salinas en opinión de grandes ingenios contemporáneos suyos», en *RFE*, XII (1925).

² L. ROSALES, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca* (Madrid: Ed. Cultura Hispánica, 1966).

—*Poesías de Don Diego de Silva y Mendoza (Conde de Salinas y Marqués de Alenquer) 1564-1630* en *Revista Escorial*, n. 47 (Madrid, 1944), 109-121.

En fechas más cercanas Trevor J. Dadson³ ha publicado una antología que María del Pilar Palomo⁴, en el capítulo que dedica a bibliografía, valora:

como la primera edición, antológica, de la poesía del Conde de Salinas, dispersa hasta ahora en códices y antologías. No es edición crítica y el prólogo es un interesante trabajo pero de carácter divulgador.

El conde de Salinas fue virrey de Portugal durante el periodo de la monarquía dual comprendido entre 1616 y 1621. Sorprende que a quien dirigió la política austrina en el país hermano los historiadores lo despachen con entecas líneas. No es el caso, evidentemente, de Claude Gaillard que estudiando las relaciones políticas, económicas y sociales luso-hispanas desde la figura del Conde de Salinas en su magistral trabajo⁵ aporta robustas aclaraciones de la crisis que inevitablemente desembocaría en la independencia del vecino reino.

Sin embargo el interés de Gaillard no se detiene en lo histórico. Recientemente⁶ ha ordenado, de modo aproximativo y todavía provisional, el conjunto de poesías atribuidas al Conde de Salinas halladas en colecciones dignas de confianza.

No es nuestro propósito realizar un estado de la cuestión, pero tampoco podemos pasar por alto la referencia a estudios inexcusables para los salinianos como son los de Arthur L. F. Askins⁷, José Manuel Bleuca⁸, Bartolomé J. Gallardo⁹, Domingo García Peres¹⁰, Edward Glaser¹¹ o Edward M. Wilson¹², entre otros.

La obra de Diego de Silva y Mendoza la suelen –la solemos– calificar de dispersa. Sin pretender negar rotundamente tal dispersión –duramente obvia para el investigador saliniano– quisiéramos rebelarnos contra el artificio epistémico que esa noción encierra. Si por dispersión entendemos el acto de separar y diseminar aquello que estaba reunido (reunido, al menos, en el acto de creación) es más uqe probable que con el Conde de Sa-

³ TREVOR J. DADSON, *Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas (1564-1630). Antología poética*, (Madrid: Visor, 1985).

⁴ M^a PILAR PALOMO, *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, (Madrid: Taurus, 1988), 165.

⁵ CLAUDE GAILLARD, *Le Portugal sous Philippe III d'Espagne. L'action de Diego de Silva y Mendoza* (Grenoble: Université des Langues et lettres, 1983).

⁶ CLAUDE GAILLARD, «Un inventario de las poesías atribuidas al Conde de Salinas» en *Criticón* (Toulouse), 41 (1988), 5-65.

⁷ ARTHUR L. F. ASKINS, «The "Cancionero Manuel de Faria", and Ms. 4152 of the BNM» en *Luso Brazilian Review*, (University Wisconsin, VI, 2, 1969), 22-43.

⁸ J. M. BLEUCA, *Cancionero de 1628 (Ms. Biblioteca Universitaria de Zaragoza 250-2)* (Madrid: CSIC, 1945).

⁹ BARTOLOMÉ J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, I (Madrid, 1863-89).

¹⁰ DOMINGO GARCÍA PERES, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, (Madrid, 1890).

¹¹ EDWARD GLASER, «HVM VISO REI QVE FAZ TROVAS. New Data on Don Diego de Silva y Mendoza, Poet and Statesman», en *Homenaje. Estudios de Filología e Historia Literaria (...) Universidad Estatal de Utrech*, (La Haya: Van Goor Zonen, 1966).
–*The Cancionero «Manuel de Faria». A critical edition white introduction and notes, Münster-Westfalen*, 1968.

¹² EDWARD M. WILSON, «Poesías atribuidas al Conde de Salinas en el "Cancionero de Don Joseph del Corral"» en *Homenaje a Casaldueiro*, (Madrid: Gredos, 1972).

linas hayamos tocado fondo. Pero si damos al término dispersión su acepción óptica (en el sentido de «separación del aspecto cromático de un rayo lumínico único») podremos reaprovechar mejor tal noción.

Editar un texto áureo comporta para quien lo pretende un tenso arco de deliberaciones tanto desde el punto de vista teórico como desde la crítica fáctica. Entre los repliegues de una edición crítica siempre subyacen una concepción teórica y una limitación metodológica.

Sin negar la valía indiscutible de los métodos lachmannianos, A. Blecua nos apremia a la labor de delimitar su irresistible adjudicación actual para los textos del Siglo de Oro¹³.

En los siempre encomiables esfuerzos por hallar códices fiables al investigador se lanza a la busca del *stemma* perdido. Se establece un texto base, después se le adhieren – y, a veces, se le incrustan– las variantes de otros encontrados y, finalmente, se reconstruyen en su integridad todos los textos siguiendo los restantes códices de la *recensio*. Y así se levantan ante el estudioso problemas prácticamente irresolubles con frecuencia. El *stemma*, si algo debe ser, como también señala Blecua, es «una orientación, no la panacea que se aplique *sine iudicio*».

En el caso del Conde de Salinas, y en otros muchos, no hay por qué obsesionarse en una filiación única en la que todos los demás textos devengan variantes. Frecuentemente hallaremos en él dos, tres y hasta más filiaciones totalmente diversas y hasta divergentes.

Miguel Artigas¹⁴ advertía al lector de su artículo que, sobre el asunto de los celos, escribió nuestro poeta otros versos en los que apenas se repetían palabras, conceptos ni metáforas, preguntándose: «¿Se tratan de dos fragmentos de una misma composición o de dos poesías distintas?». La pregunta de Artigas quedó sin responder, pero en absoluto es baladí.

Con un criterio rígido de mera filiación textual entraríamos –y en muchos otros poemas del Conde de Salinas con mayor motivo– en un callejón sin salida. Cabe decir, por tanto, que en la lírica del Conde no hay sólo, habiéndolo muchas y de importancia, variaciones fortuitas propias o ajenas, sino diferentes momentos de elaboración y reelaboración.

En el universo poético saliniano hay un movimiento de traslación con etapas definibles; pero se da también –y creemos que es ahí donde se precisa una observación más meticulosa– un movimiento de rotación, un movimiento de cuyas fases creemos que puede ser no mal ejemplo alguno de los conjuntos de sonetos que como novedad presentamos.

Las distintas lecturas de algunos de sus poemas (*contrafacta* efectuados por el propio Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas y Marqués de Alenquer (por citar los dos

¹³ «Yo no creo que se deban reducir todas las artes a la crítica textual ni que el método lachmanniano con sus matizaciones posteriores carezca de defectos. Sus limitaciones, como podría comprobar el lector, son numerosas, y la dificultad de adaptar la teoría –por lo demás, nada compleja– a la práctica sigue siendo inmensa». ALBERTO BLECUA, *Manual de crítica textual*, (Madrid: Castalia, 1983), 11.

¹⁴ «Con este mismo asunto [...] escribió el Conde otras cuartetos estampadas en las *Flores de Poesías Ilustres* que son las que comienzan: Son los celos una guerra / que aflige, assombra, quebranta. Es curioso que no se repitan versos, sólo aquel *Son una antigua querella* igual o muy semejante al *Son una eterna querella* y apenas conceptos, ni metáforas», M. ARTIGAS, *Los amigos de Góngora en BBMP*, VII (1925), 190.

títulos, no únicos pero sí preferentemente usados para su denominación), no son de ninguna manera reflejo de la escisión de una personalidad malograda en su trabazón interna, sino otros rostros de la misma; disfraz tras el que Diego de Silva se retira a escuchar su alma¹⁵ y en el que se recoge, sí, lo deliberado, pero en donde también se manifiesta lo espontáneo y lo sincero.

Los poemas que presentamos se han dispuesto en dos apartados indicando para cada uno su referencia¹⁶. En el primero, modernizando la grafía, se transcribe el primer verso de cada poema en orden alfabético. Son versiones, en lo que conocemos, ignoradas hasta hoy; atribuidas al Conde de Salinas (o a Alenquer) o bien anónimas pero de reconocida autoría suya. En el segundo apartado recogemos en su integridad ocho sonetos del Conde de Salinas, siete de ellos no conocidos, que podrán ejemplificar lo que más arriba se indicó.

1.

Competir con mi tristeza:

BAL, ms. 49 –III– 50, 151-152. Atrib.

De presente el sin ventura Alfeo:

BUC, ms. 316, f. 67r. Atrib.

De que sirve encubrir mi pena esquiva:

BAL, ms. 51 –II– 4, f. 8r. Atrib.

De quien más puede no hay tomar venganza:

ATT, ms. 1737, f. 120r. An. BPE, cod. CIV/ 1-4, f. 236r. Atrib.;

FGL, ms. 4332, f. 121r. An.;

El siempre vivo temor:

BNM, ms. 4152, f. 79v. – 80r.

Es el gozado bien en agua escrito:

MLA, 366. An.¹⁷

Es la esperanza la vida:

MLA, 397-398. An.

Gil, de un ay en otro ay:

BAL, ms. 51 –II–24, f. 193r. An.

La red de amor de la hermosura es hecha:

¹⁵ Parafraseamos el verso del Conde de Salinas «Cuando a escuchar el alma me retiro», en BNM, ms. 3657, f. 103v., entre otros. Este verso –aunque sin citar su procedencia– lo utilizó Luis Rosales para titular la cuarta parte de *La casa encendida* (1949), libro clave en la profundización de la tendencia lírica neointimista española.

¹⁶ Citaremos del siguiente modo: Academia das Ciencias de Lisboa = ACL. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Lisboa = ATT. Biblioteca do Palácio da Ajuda. Lisboa = BAL. Biblioteca Nacional de Madrid = BNM. Biblioteca pública e Arquivo Distrital. Evora = BPE. Biblioteca Nacional. Lisboa (Fundo Geral) = FGL. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra = BUC. Biblioteca de Palacio. Madrid = BPM. Miguel Leitad de Andrada, *Miscellanea do sitio de Nossa Senhora da Luz do Pedrogao Grande*, (Lisboa, Matheus Pinheiro, 1629), = MLA.

¹⁷ Esta obra de Leitao de Andrada (FGL, Res. -92v.) tan conocida y citada, merece por su calidad literaria y por las informaciones que guarda –por ejemplo, cronológicas– una mayor atención. El autor es un fervoroso colector de poesías del Conde de Salinas. Ciertamente, su fecha de edición es 1629; sin embargo, su licencia nos retrotrae al 20 de Abril de 1626; en el folio 1r. NUM leemos: «A fama de huas festas que se fizerao na Villa do Pedrogam grande [...] o Anno 1612. a oito de Setembro».

FGL, ms. 4332, f. 13 vº. An. (Le precede *Dígame quién lo sabe de que es hecha*: f. 13 vº, que se repite con variantes en f. III vº An.).

Mucho puede un león hambriento y osado:

ATT, ms. 1804, 156. An.

Muda y tierna elocuencia derramada:

ATT, ms. 1804, 161. An.

No se puede en el abismo:

BNM, ms. 4152, f. 80 vº – 81r. Atrib.

Ojos cuyas luces bellas:

BAL, ms. 49 –III– 50, 301-303. An.

Perdido ando, señora, entre la gente:

ATT, ms. 1737, f. 175r. An.; BUC, ms. 395, f. 9 vº. Atrib.; FGL, ms. 4332, f. 7 vº An.

Que importa que al morir cual cisne cante:

ACL, ms. 581 azul, f. 89r. Atrib.

Que no pudo acabar su:

ATT, ms. 1737, f. 213 vº. Atrib.;

¿Quién me tiene sin honor? Amor:

BAL, ms. 51 –II– 42, f. 17r. – 18 vº.

Resiste a mi contraria y ruin fortuna:

BAL, ms. 51 –II– 24, f. 190r. Atrib.

Si mil vidas tuviera que entregaros:

BUC, ms. 2829, f. 25r. Atrib.; MLA, 376. An.

Son los celos una guerra:

BAL, ms. 51 –II– 24, f. 137v. – 138r. An.; BPM, ms. 1581, f. 162. An. (Cit. en Tabla, f. arrancado).

Temo obedeceros tarde:

MLA, 393-396.

Una, dos, tres estrellas, veinte, ciento:

ACL, ms. 581 azul, f. 132v. An.

Un fuego helado y un ardiente hielo:

ACL, ms. 581 azul, f. 92r. An.

Ya la llama y le desecha:

BPE, cod. CVII / 1-24, f. 287r – 287v. Atrib.; BPE, CXIV / 1-12, f. 95v. Atrib. (Con distinta glosa).

Yo he hecho lo que he podido:

BPE, cod. CXIV / 1-12, f. 95v. – 96v. Atrib.

2.

En la *Miscellanea / em / latim, português /e/ espanhol* [(BAL, ms. 51 –II– IV), un volumen de 205 por 105 mm., encuadernado en pergamino, con 53 folios numerados a lápiz más dos guardas (en la anterior figura el título y en la posterior vuelta hay dibujos heráldicos)] aparecen ocho poemas ordenados en dos series:

(f. 6r.) Quatro sonetos do Marques de Alenquer / contradictorios.

Soneto I

Es el gozado bien en agua escryto,
 Biuo en el dezear, muyo en su efeto;
 Pero el bien dezeado es mas perfeto,
 Pues tyene el no acabarse de Ynfinyto.
 Dar a vn Alma ynmortal gozo finyto
 En un uerdadero Amor fuera defeto,
 Por modo superior y no ymperfeto
 Sois eception de quanto aquy limito.
 Della Esperanza nunca conoçida
 Della feé y el dezeo aun no alcansada,
 Sereis mas dezeada poseida.
 No podreis ser con esperança amada,
 Vista sereys y toda uia creida
 Pero no syn agrauio comparada.

Soneto II

En marmol es el bien gozado escrito
 q el bien toma vida de su efeto
 pero el bien dezeado imperfecto
 pues q martyryza en forma de ynfinito.
 Amor biue en su fin sin ser finito
 para el alma mas gloria, q defeto
 y por modo superior y mas perfecto
 (f. 6v.)
 Sois eception del alma q limito
 Qual cielo de Esperança conoçida
 por gran fuerça de feé solo alcançada
 a un q ympossible para posseida
 Y como gloria nunca al mundo dada
 quando mas vista sois menos creida
 no còprendida, y assi no còparada.

Soneto III

Si en marmol es el bien gozado escrito
 como es un bien pasado mal perfeto?
 y si el bien toma bida de su efeto,
 a quien llora memorias lo remito.
 Quita el principio (A un del Amor finito).
 Quien niega semejança en el defeto
 breue bien fugitiuo y ymperfeto
 muy mal se proporciona a lo ynfinito
 La q no puede ser comprehendida
 ni de feè, ni dezeo, es alcançada
 y menos de Esperança conoçida
 Puede ser pesseida y desseada
 puede ser uista y todavia creida
 pero no sin agrauio comparada.

Soneto IV

No estaà el gozado bien en el alma escrito
 si solo en dezear tuuo su efeto

(f. 7r.)

q̄ lo q̄ ella possue es mas perfeto
 pues syendo ella imortal queda ynfinito.
 Solo en vos d'ambos modos es finito
 q̄ en cuerpo y alma no teneis defeto
 y el bien ny señal ay de ymperfeto
 no estaà suieto a lo q̄ aquy limito
 Mas buestra perfeçion tan conoçida
 q̄ ni aun de Esperança fue alcançada
 amable puede ser no poseida
 Ni de locos intentos ser amada
 ni sin admiraçion uista y creida
 quanto mas *sin aggrauio còparada*.

Otros quatro Sonetos do mesmo Marquez.

Soneto 1

En bano se me opponenlas montañas
 con riscos y pyramides de nyebe
 y enbano el Aquilon sus alas muebe
 derribando cortijos y cabañas.
 Que él fuego que yo traigo en las entrañas
 bastara a derriuarla en tiempo breue
 y si a luchar con el mi feé se atrebe
 no sera la mayor de sus hazañas.
 Q̄ si un hambre triunfoó de subiolençia
 pasando contra Roma las banderas
 q̄ llebaron a Ytalia muerte y luto.
 No allaran las q̄ sigo resistencia
 pues no son de un Dios q̄ abarca las esferas
 terrible, bengatibo, y absoluto.

(F. 7v.)

Soneto 2

Sobervia Voluntad dezenfrenada
 razon cobarde, torpe, y temeroza
 ymportuna memoria rigoroza
 lisongera esperança enmascarada
 Ynfeliçe biuir fortuna ayrada
 alma cautiba, bida trabajoza
 dolor amigo suerte mentirosa
 cansado sufrimiento, muerte amada
 Dexadme leones de my bida hambrientos
 dexadme amados enemigos mios
 dexadme con mis cuerdos desvarios.

Dexadme entretener con mis tormentos
 dexad los oyos q̄ se buelban rios
 do nabegen mys dulces pensamientos.

Soneto 3

De aromaticos leños ñido forma
 la fenix, y instigada de su suerte
 lo enciende, y con su fuego se da muerte
 y en humildes çenizas se transforma
 En guzanillo entre ellas se reforma
 con myterio admirable, si se adbierte,
 poco creçido ser más fuerte
 y al fin su nombre y primitiba forma
 Mi alma de aromaticos dezeos
 q̄ con influxos dese cielo hermoza
 produze y con su llanto fertiliza
 Haze otro ñido para su repozo
 q̄ el abrazarse en el son sus trofeos

(f. 8r.)

Soneto último

De q̄ sirbe encubrir mi pena esquiba
 pues no allo en el silençio algun consuelo
 si el miedo de dezirtelo me priba (sic)
 de q̄ me sirbe el adorarte çielo.
 Direle q̄ te adoro y q̄ reçiba
 mis ruegos? no es razón, porq̄ reçelo
 q̄ cairá la esperança muerta al suelo
 q̄ al fin su bida enel silencio estriba
 Si hablo matarame el çielo mismo,
 si callo con sylencio miedo y muerte
 pues no ade aber remedio! no lo beo.
 Estraña confusión, profundo abismo,
 terrible laberinto, aspera suerte
 q̄ he de morir à manos del dezeo.

¿Un fardel más de variantes? En absoluto. Una buena muestra, creemos, del proceso creador poliédrico y pluridireccional del Conde de Salinas en el que el ansia y el deseo conforman su tetramorfos amoroso de gran interés.

Piéñese tan sólo –pues el espacio concedido se termina– en el soneto *Es el gozado bien en agua escrito*, recogido en su versión portuguesa, *He o gozado bem em agoa escrito*, por MLA, 366. Esta versión fue atribuida al propio Luis de Camoens en la *Terceira Parte das Rimas* (Lisboa, Antonio Craesbeeck, 1668), siendo origen de una larga confusión, aunque la realidad es que fue el Conde de Salinas –como en otras ocasiones– el que se tradujo a sí mismo al portugués.

Valga, finalmente, para la creación poética de Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas y Marqués de Alenquer, lo que dejó dicho Jorge Guillén en uno de sus *Tréboles*:

Variando va la variante
—¿Hacia qué meta?— Su piel.
Quiere ser mano sin guante.

Interpretación simbólica del itinerario de don Quijote

José Luis Martín García-Arista

En el capítulo segundo del *Quijote*, a poco de iniciarse la obra maestra cervantina, el protagonista expresa un vehemente deseo, que dirige al futuro narrador de sus hazañas:

!Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista de esta peregrina historia! Ruégote que *no te olvides de mi buen amigo Rocinante, compañero eterno mío en todos los caminos y carreras.*

Aparte de la resonancia literaria que supone, la de la épica relevancia del caballo del héroe, y aparte también de la conciencia de don Quijote respecto al tratamiento literario que merece, vemos en sus palabras una invitación que tanto vale para el narrador como para el lector: solicita nuestra atención para dirigirla hacia una figura, la de Rocinante, que está asociada con el desarrollo de la ruta, en una historia que se nos presenta como «peregrina», ambiguo adjetivo que puede referirse, directamente, a su cualidad rara y extraordinaria, pero también a su carácter, difícil de descubrir en este contexto, de peregrinación, es decir, de «viaje que se hace a un santuario por voto o por devoción», o incluso, figuradamente, «la vida humana como paso para la eterna»¹.

Desconocemos la influencia que esta invocación ha podido ejercer en cada uno de los numerosos críticos interesados en el estudio y comprensión del itinerario cervantino; las vivas polémicas mantenidas por todos estos eruditos se deben, en su mayor parte, a pasiones localistas, y han sido realizadas frecuentemente con el fin de conseguir para sus patrias chicas el parentesco de algunos personajes, o el del propio autor. Pero entendemos que el interés que despierta el asunto no se debe solamente a un afán de erudición, sino a la necesidad, que lógicamente debe corresponder a la crítica literaria, de actualizar en la lectura todos los elementos del texto, geografía incluida. No somos los primeros en

¹ DRAE, II, 1. 043 (ed. de 1984); igual en Covarrubias (1610).

intuir tal concepción de la obra cervantina; como señalaba Américo Castro, «nada fue escrito al azar en el *Quijote*»².

Con las siguientes palabras pretendemos demostrar, no sólo que el itinerario puede ser fijado con la mera utilización de los datos suministrados por el texto, sino también que su trazado remite a una interpretación en clave simbólica, relacionada con el sentido global de la novela, y que respeta su carácter extraordinariamente polisémico e incluso añade nueva densidad significativa. Aunque esto suponga desplazar elementos que en las lecturas no críticas son parte de una infraestructura geográfica, sin proyección semántica, hacia un lugar funcional en la estructura narrativa, no por ello debemos pensar en una falta de previsión por parte del autor. Esta actitud lúdica, la de codificar mensajes difíciles de reproducir, no debe extrañarnos en alguien que, como Cervantes, vive y escribe en pleno auge de la cultura barroca; el «lector avisado» debe intentar igualar su ingenio al del autor. Comenzaremos exponiendo brevemente los datos.

La patria de don Quijote es, sin duda, el aspecto más discutido de la geografía cervantina; el propio Cervantes preveía que los manchegos se disputarían el parentesco del protagonista, gracias a la indeterminación de su pueblo natal:

Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero (II, cap. 74).

Esto enlaza con el célebre comienzo de la obra, en que el narrador no *quiere* acordarse del nombre. Su insistencia nos obliga a considerar este olvido, voluntario y juguetón, como parte del plan textual.

Y, sin embargo, es el propio autor el que nos da una pista importantísima, pues los misteriosos versos que cierran la parte primera están firmados por los académicos de la Argamasilla. Estos versos, de forma que el humor y el suspense se acrecientan, están escritos en letra gótica, sobre un pergamino que se encuentra en una caja de plomo, descubierta al derribar una antigua ermita. Todos los elementos están dispuestos para llamar la atención del lector, incluso lo absurdo del hallazgo: los académicos de una Academia inexistente alaban a un personaje del siglo XVI en un pergamino de la Edad Media, época en que ni siquiera existía Argamasilla. El único contenido informativo que puede aportar la elección del lugar es, evidentemente, la relación que tiene con don Quijote.

Como es sabido, entre las varias poblaciones de la Mancha que se han disputado ese honor, Argamasilla de Alba ha sido siempre la más destacada. Fermín Caballero, máximo defensor de esta postura, señala nueve argumentos en su favor: los tres primeros, relacionados con una absurda tradición según la cual Cervantes escribió allí la obra, mientras estaba encarcelado; los tres siguientes, meras pruebas circunstanciales: la existencia de bellotas, la inmediatez del Campo de Montiel en la primera salida, y la presencia de un caz; los tres últimos, por el contrario, muy significativos: Cervantes habla de los académicos de la Argamasilla, ésta está cerca (y equidistante) de Puerto Lápice, Cueva de

² A. CASTRO, «La palabra escrita y el *Quijote*», en G. HALEY (ed.), «El *Quijote*» (*El espectador y la crítica*) (Madrid: Taurus, 1980) 55-90; 89.

Montesinos y El Toboso, los lugares, evidentemente cercanos, a los que va don Quijote, y el propio Avellaneda, contemporáneo de Cervantes y por lo tanto mejor situado que nosotros, hizo de Argamasilla de Alba la patria declarada de su Quijote³. José Terrero, quizá el más riguroso de cuantos se han ocupado de investigar el itinerario, renuncia a elegir un lugar, pero rechaza contundentemente los rivales más importantes: Esquivias, Argamasilla de Alba Clatrava, Quintanar de la Orden, etc. Terrero insiste en que debe estar en el Campo de montiel. Pero eso no es exacto; además la distancia de Argamasilla de Alba a dicha comarca es mínima, hasta el punto de que no sólo puede don Quijote llegar a ella en minutos, sino que, probablemente, puede considerarse parte de la misma en el sentido geográfico, aunque no en el jurídico⁴. Agostini Banús la considera tan improbable como las otras candidatas, incluso como Almodóvar y El Viso, en donde no podía vivir don Quijote, pues pasa por allí para ir a su aldea; pero no rebate los argumentos en su favor, limitándose a resaltar el hecho de que Cervantes intenta despistarnos mezclando datos que pueden pertenecer a lugares diversos. En mi opinión, esto no sólo no impide la investigación, sino que tiene la expresa función de incitar a realizarla⁵. En fin, debe aceptarse su candidatura, no sólo por reunir las condiciones necesarias, sino también, y sobre todo, porque ninguna otra población reúne méritos parecidos, ni suficientes. Esta, al fin y al cabo, es la única respuesta razonable a la inquietud despertada por Cervantes, que es quien, en definitiva, sugiere su identidad.

En cuanto al resto de los puntos, con el *Quijote* en la mano no son muchos los que pueden fijarse. Puede afirmarse, sin lugar a dudas, que el autor establece la situación de sólo siete lugares: Puerto Lápice, Viso del Marqués, Almodóvar del Campo, El Toboso, Cueva de Montesinos, Zaragoza y Barcelona.

En la primera salida no es posible fijar el destino, por más que A. Blázquez defienda la ruta noroeste, no muy lejos de Quintanar⁶, o Terreno la sitúe en el camino Toledo-Murcia, por parecerle más razonable⁷.

Sólo en la segunda salida, en el capítulo 23, conocemos el primer punto, Puerto Lápice; y en su incursión hacia Sierra Morena sólo nos proporciona otros dos datos, con la misteriosa coincidencia de que tenemos que elegir entre ellos: pasarán por Viso del Marqués o Almodóvar del Campo, es decir, por el camino real de Granada o por el de Córdoba; y Cervantes vuelve a dar una pista falsa, pues, cuando Sancho había de mostrarnos el camino, sólo se nos indica que va «saliendo por el camino real»... es decir, por cualquiera de los dos. Terrero se inclina por la ruta de El Viso y supone que se desviaría al este para entrar en el Campo de Montiel⁸, pero el lector, por el contrario, no percibe ningún desvío.

³ F. CABALLERO, *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes, demostrada con la historia de Don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1840); más accesible en la 2ª ed. adicionada, en el *Boletín de la Real Sociedad Geográfica de Madrid (BRSGM)*, XLVII (1905) 13-75; *vid.* 29-30.

⁴ J. TERRERO, «Cervantes y El Quijote. La ruta de las tres salidas», en A. BARBERO RODRÍGUEZ (ed.), *Cursos de conferencias para preuniversitarios* (Madrid, 1959) 1-21; 4-5.

⁵ E. R. AGOSTINI BANÚS, *Breve estudio del tiempo y del espacio en el Quijote* (Ciudad Real: Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos, 1958), 15.

⁶ A. BLÁZQUEZ, *La Mancha en tiempos de Cervantes* (Madrid: Imprenta de Artillería, 1905), 14.

⁷ J. TERRERO, *op. cit.*, 6.

⁸ *Op. cit.*, 11.

En su tercera y última salida llega al Toboso, en una jornada, e incluso se nos marca el destino posterior, Zaragoza; entre ambas poblaciones había, en efecto, un camino real. Y, sin embargo, Cervantes vuelve a gastarnos una broma: tras varias fortuitas aventuras acaban en la Cueva de Montesinos, hoy municipio de Ossa de Montie, a un día de distancia de Argamasilla. Aunque su llegada allí sea casual, acumula tres circunstancias absurdas: don Quijote no la conoce, aunque vive muy cerca; los personajes se despreocupan de seguir el viaje e invierten el sentido de la marcha; y llegan desde allí a las inmediaciones de Zaragoza en un tiempo demasiado corto. El motivo por el que Zaragoza no es, propiamente, un punto del itinerario quijotesco, es conocido de todos: al haberla utilizado Avellaneda para sus chocarrerías aventuras, don Quijote la rehúye y decide ir a Barcelona. La ubicación del punto intermedio, el castillo de los duques, es imposible determinarla; el único candidato cualificado, el de Pedrola, está demasiado cercano a Zaragoza para no llegar a ella en el día. Cervantes conduce a su héroe a Barcelona con nueva presteza, sin dejarnos intuir el camino que toma; y don Quijote se lanza a su más sorprendente aventura, la que le ocurre en la costa mediterránea, a bordo de una goleta; es decir, el punto más oriental alcanzado en el itinerario está en el mar, cerca de Barcelona.

Don Quijote regresa a su casa, de nuevo con extremada rapidez, sin que se nos permita suponer ni por asomo un dato geográfico preciso; aún cuando Cervantes no conociera a fondo la zona, no le hubiera costado gran esfuerzo proporcionar datos que añadiesen realismo a la narración. Únicamente podemos suponer que desciende de nuevo por Aragón, ya que pasa por el castillo de los duques e intenta ver a Dulcinea en el camino. Sin embargo, no pasan por El Toboso, sino que se encuentran de repente, como por arte de magia, en la patria de don Quijote, donde él *sabe* que morirá sin ver a su amada.

De los datos geográficos expuestos hasta aquí, se deducen dos consecuencias innegables: la primera es que Cervantes quiere evitar a toda costa que conozcamos otros lugares del itinerario que los que él suministra con sumo cuidado; la segunda, que quiere evitar, así mismo, que conozcamos los caminos que utiliza para llegar desde un punto dado hasta el siguiente. Ambas consecuencias han sido ignoradas por numerosos investigadores, con el resultado de una notable confusión: villas, aldeas, ventas y caminos hipotéticos, sin la menor posibilidad de contraste con el libro.

Ante esta confusión, la postura más sencilla es achacar las imprecisiones a fallos o descuidos del autor, como hace Terrero, que le supone un genio descuidado e incluso debilitado por un enfermedad⁹, o reducirlo todo a la voluntad de parodiar la geografía fantástica de los libros de caballerías. Pero también podemos intentar explicar los datos que tenemos, suponiendo en Cervantes la intención de comunicar con ellos algo que no se ha sabido captar.

Ya en 1840, Fermín Caballero pensaba que encubrió algunos lugares «para suscitar la curiosidad del lector a descubrirlos»; y, aunque atribuye esta incitación barroca al ánimo de denunciar los errores de las novelas de caballerías, se desliza hacia una posición más interpretativa al concluir que «parece indudable que procedió con plan geográfico»¹⁰. Si solamente quería cometer errores y ocultar datos, ¿para qué necesitaba un plan? El mismo Agostini Banús ve en todo ello «una deliberación bien planeada», aunque parece en-

⁹ *Op. cit.*, 3 y 21.

¹⁰ F. CABALLERO, *op. cit.*, 28.

tender que lo que planea es confundir al lector, pues no sólo recomienda «renunciar a una interpretación matemática», sino también prescindir de todo ello «ante las jugosas pláticas de don Quijote y Sancho»¹¹. Para nosotros, el plan es necesario, evidente y significativo.

Si queremos evitar los dos errores fundamentales de la crítica erudita (añadir puntos y trazar caminos hipotéticos), debemos limitarnos a relacionar los puntos dados por el autor con el eje geográfico de la obra: la patria de don Quijote, Argamasilla de Alba. Al relacionarlos, prescindiremos de repertorios de caminos y de hipótesis aventuradas, es decir, los uniremos con líneas rectas.

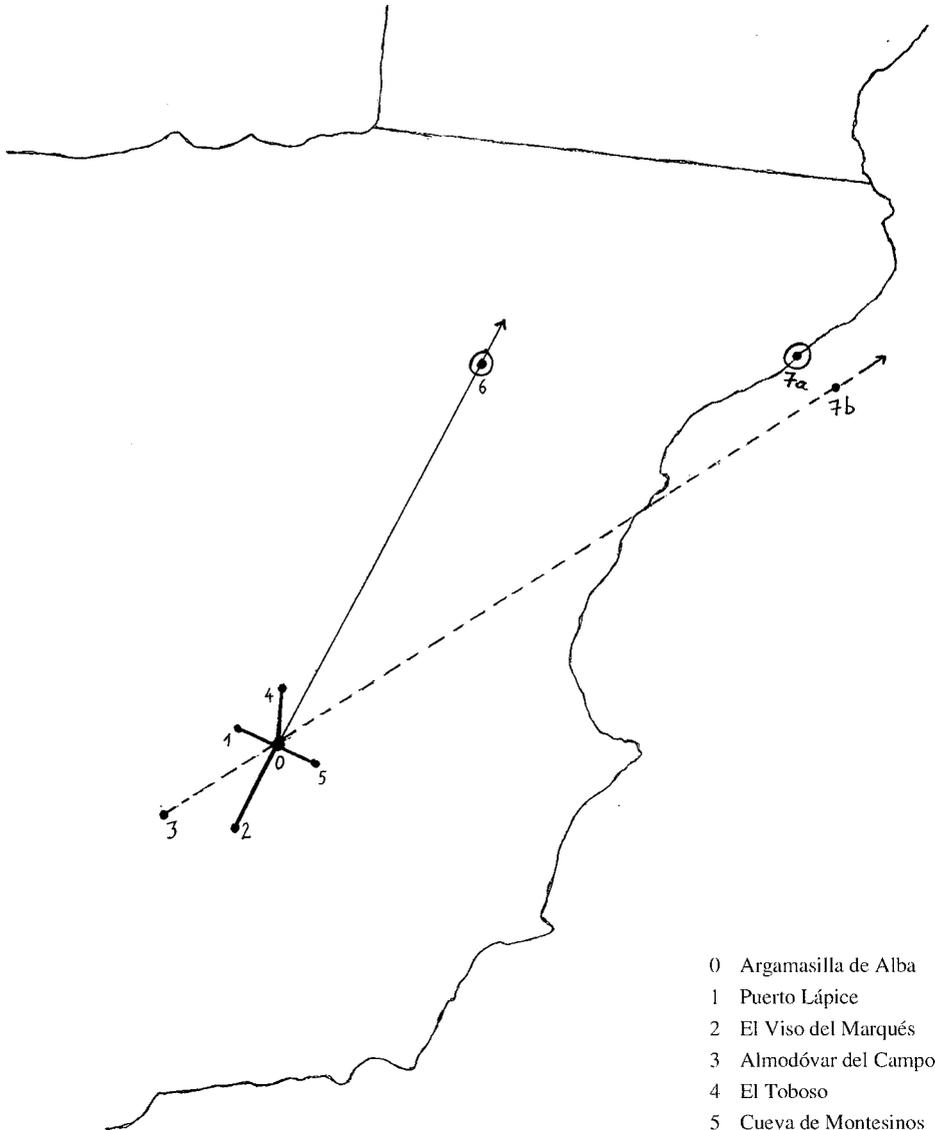
Si se observa el mapa, se comprobará que la unión de los siete puntos con Argamasilla produce una figura de fácil reconocimiento: una cruz latina, cuyo palo mayor se prolonga en ascensión cenital hacia Zaragoza, partiendo de El Viso, pero desviándose en su parte superior hacia El Toboso; el palo corto, partiendo de Puerto Lápice, llega hasta la Cueva de Montesinos, cerca de Ossa de Montiel. Si la ascensión cenital se proyecta desde Almodóvar, probable punto falso, alternativo a El Viso, la línea pasa cerca de Barcelona, en un lugar donde fácilmente pudo desarrollarse el apresamiento de la goleta turca. Debemos suponer que, al verse obligado a sustituir Zaragoza por Barcelona, Cervantes quiso preservar el importante dato de una línea recta de cientos de kilómetros; el desvío con respecto a Barcelona le habría obligado a sacar al caballero manchego al mar.

Intentaremos explicar este sorprendente dibujo: cuando don Quijote regresa a su aldea, como dijimos, cree que va a pasar por El Toboso, pero no pasa; o sea, como si volase en línea recta; casi al llegar, interpreta como augurio las palabras de un muchacho que dice a otro «no la has de ver en todos los días de tu vida»; se refiere a una jaula de grillos, pero él piensa en Dulcinea; de la misma forma interpreta la aparición de una liebre perseguida. El que su presentimiento sea cierto y quede atrapado en su patria, ha de explicarse en relación con la simbología del dibujo: la inclinación de la parte alta de la cruz, corresponde a la inclinación de la cabeza del Cristo, canónicamente establecida en la iconografía y recogida en la arquitectura románica, bien conocida en el Renacimiento, en la que el ábside suele desplazarse para representar la cabeza; si Cervantes concibe el dibujo como un plan simbólico similar al de la arquitectura medieval de planta de cruz, que encaja perfectamente con la mentalidad del protagonista, el cruce de los palos debería tomarse como un *axis mundi*, similar al del eje del crucero, lugar simbólicamente cuadrado sobre el cual se halla la esférica cúpula que simboliza el cielo sobre la tierra: allí, enfermo, obligado a permanecer un simbólico año por la promesa dada al Caballero de la Blanca Luna, don Quijote hace su sorprendente tránsito de la tierra al cielo, tras una aventura en la que deja marcado el símbolo de una vida caballeresca y cristiana. La premonición de no ver a Dulcinea es, claro, la premonición de su propia muerte.

Tanto simbolismo no nos parece excesivo para la época; en concreto, hay un fenómeno contemporáneo de gran importancia que está relacionado con el trazado, «pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire»¹², que se inserta en la moda de procedimientos ingeniosos del Barroco, que requieren la participación activa del lector. Entre ellos está el anagrama, tan

¹¹ E. R. AGOSTINI BANÚS. *op. cit.*, 17 y 19.

¹² *DRAE*, I, 89 (ed. de 1984).



- 0 Argamasilla de Alba
- 1 Puerto Lápice
- 2 El Viso del Marqués
- 3 Almodóvar del Campo
- 4 El Toboso
- 5 Cueva de Montesinos
- 6 Zaragoza
- 7a Barcelona
- 7b Batalla naval

pastoril y tan quijotesco: una cruz en un camino, un *via crucis*, ha de sorprendernos tanto como el nombre de Aldonza tras Dulcinea, o el de Quijano tras Quijote.

Podría objetarse que resulta ridículo convertir a Argamasilla de Alba en un *axis mundi*, pero se trata de un símbolo ligado a un vecino del pueblo, vecino cuyo aspecto, comportamiento y aventuras no son ni más serias ni menos chocantes. En cuanto a la elección de Zaragoza y Barcelona, sería anacrónico creer que se debe a su importancia y tamaño, que entonces eran menores que los de Valencia, Toledo o Jerez¹³.

Otra duda razonable, pero fácilmente eliminable, es la de si Cervantes estaba capacitado para realizar este plan geográfico y si contaba con medios para ello. Los mapas, totalmente inútiles hacia 1500, son ya suficientemente aproximados en 1600, tras un siglo en el que España, por motivos evidentes, estuvo a la cabeza de la ciencia geográfica. En cuanto al uso de puntos de escasa entidad, que no aparecen en los mapas, pudo usar fuentes escritas o hacer el cálculo él mismo; esto, aparentemente excesivo, es bien aceptable: estudios como el de Manuel Foronda, o los catorce citados ya en 1905 por C. Fernández Duro, demuestran su interés por lo geográfico y sus amplios conocimientos; Fermín Caballero lo proclamó «versado en geografía universal» y en su extensa argumentación proporciona decenas de citas del *Quijote* sobre astronomía y astrología, artes que Cervantes parece manejar con gran precisión (por más que no creyera en ellas), lo que le permitiría calcular la posición de un punto, con los instrumentos que no debieron faltarle a quien tan bien conocía a la familia del marqués de Santa Cruz; Beltrán y Rózpide demostró que en el *Persiles* utiliza obras inéditas sobre Escandinavia, luego publicadas en el extranjero, pero desconocidas en España¹⁴. Recordemos, en fin, que Antonio Moreno, el anfitrión barcelonés de don Quijote, dota de prestigio a su cabeza hablando explicando que su autor, un polaco, «guardó rumbos, pintó caracteres, observó astros y miró puntos» para construirla.

Por lo que respecta al carácter religioso de la simbología, nos limitaremos a citar la opinión de Francisco Ayala, quien ve en el ingenioso hidalgo «la quimera del ideal gótico, que va adquiriendo (...) sentido, hasta convertirse en una esfera superior de la realidad». Así, «don Quijote introduce en el mundo un principio de salvación no sin analogías con el contenido en el sacrificio cristiano»¹⁵. Como el San Pablo que observa entre los cuadros del retablo del capítulo 58 de la segunda parte, don Quijote se convierte al abandonar el servicio militar, y el epitafio de Sansón Carrasco parece certificar su salvación:

Yace aquí el Hidalgo fuerte
que a tanto extremo llegó
de valiente que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte (II, 74).

Pero debemos evitar una lectura demasiado seria y directa del símbolo; sobre todo, debemos conjugarlo con las conclusiones globales que podemos sacar de la obra. En este

¹³ A. BLÁZQUEZ, «Geografía de España en el siglo XVI», *BRSGM*, LI (1909), 186-267; *vid.* 209.

¹⁴ M. FORONDA, «Cervantes viajero», *BRSGM*, VIII (1880), 449-484; C. FERNÁNDEZ DURO, «Conocimientos geográficos de Cervantes», *BRSGM*, XLVII (1905), 7-12; F. CABALLERO, *op. cit.*; y R. BELTRÁN RÓZPIDE, *La pericia geográfica de Cervantes demostrada con la Historia de los Trabajos de Persiles y Segismunda* (Madrid, 1924).

¹⁵ F. AYALA, «La invención del *Quijote*» en G. HALEY, *op. cit.*, 177-203; *vid.* 181.

sentido, es muy interesante observar el paralelismo que el tratamiento del espacio tiene con el tratamiento del tiempo. Bajo el tiempo del *Quijote* subyace un simbolismo mitológico, que también ha traído de cabeza a los estudiosos, pero ha posido ser zanjado recientemente: el buen tiempo, el verano, acompaña siempre a don Quijote, aunque, entre las dos partes, la acción suma cinco meses; siempre es julio o agosto, como corresponde a las «acciones heroicas», pero también como corresponde a la demencia de un loco con el cerebro recalentado por el sol¹⁶. Como en el caso de la cruz, sólo puede observarse sumando las dos partes de la obra, pues, si no, tendríamos solamente un verano natural, de dos meses y medio, o un ángulo recto. todo ello, claro, nos recuerda el pergamino que sirve de contraseña en *La ilustre fregona*, dividido en dos mitades (E-T-E-L-S-Ñ-V-D-D-R y S-A-S-A-E-AL-ER-A-E-A), que componen le frase «ESTA ES LA SEÑAL VERDADERA»; igual ocurre con una cadena de oro compuesta por dos tramos iguales de eslabones....¹⁷.

Ambos aspectos, tiempo y espacio, han de ser contemplados en fin, con ironía: el tiempo sagrado es el tiempo de la locura; el espacio simbólico, una cruz que proyecta la sombra de un loco, que no sólo no es un auténtico caballero, sino que ha incumplido todos los requisitos establecidos para serlo, incluido el de no ser investido en broma. La santidad puede ser una nueva forma de locura, como Sancho advierte y como parece sugerir el carácter burlesco del propio epitafio de Sansón Carrasco:

Tuvo a todo el mundo en poco;
fue el espantajo y el coco
 del mundo, en tal coyuntura,
 que acreditó su aventura
 morir cuerdo y vivir loco.

Por supuesto, aquí la locura es también heroísmo; lo ridículo es a la vez lo grandioso; pero, aunque el sentido burlesco no sea el único, su presencia y su importancia nos impiden reducir la potencia significativa de estos símbolos a una simple proyección de las cualidades del protagonista, y menos a la tradicional «crítica de las novelas de caballerías». Así, coincidiendo felizmente con los que se extrañan al ver mensajes ocultos y juegos barrocos bajo la cristalina claridad de la prosa cervantina, podemos comprender la verdadera implicación del juego espacio-temporal del *Quijote*: si no critica a la literatura medieval y tampoco aclara el sentido de la historia, cuyo desarrollo no se ve afectado, sólo queda un blanco posible para su ironía: la literatura de los que gustan del mensaje cifrado, risible y peligroso en su vertiente didáctica: la literatura barroca. Y, como en el caso de la novela de caballerías, la crítica a la vez que la practica.

¹⁶ L. A. MURILLO, «El verano mitológico: Don Quijote de la Mancha y Amadís de Gaula, en G. HALEY, *op. cit.*, 91-102.

¹⁷ M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares* (Madrid: Cátedra, 1987), II, 193-4.

Burla y ejemplaridad en *El viejo celoso*

M^a José Martínez
Universidad de La Coruña

La valoración de *El viejo celoso* por parte de la crítica suele centrarse sea en la postura de Cervantes con respecto al matrimonio inarmónico, que éste condena en esta y otras obras suyas (Ayala 1958; Agostini 1965: 66; Castro 1972: 123; Wardropper 1981), sea en el alcance festivo del entremés que consagra «la fuerza irreprimible de los apetitos naturales» (Clamurro 1982: 318), o la «exaltación del amor carnal» (Zimic 1967: 39), sea en el triunfo de la mujer que, de joven inocente, pasa a ser «hábil manipuladora de los celos del marido» (Kenworthy 1981: 238). Y esto, sin que se haya dejado de señalar ciertas discrepancias, síncope e ironías (Agostini 1964: 296; Zimic 1967: 41; Ynduráin 1981: 48-53; Wardropper 1981), que hacen vacilar las interpretaciones del aspecto cómico del entremés desde la risa más inocua y jocosa hasta el reconocimiento de cierta perspectiva «inquietante» a pesar y en contra del buen humor del desenlace.

Las numerosas y variadas fuentes orales y literarias de *El viejo celoso* (Canavaggio 1977: 158-162-171) no hacen sino confirmar que estamos ante un tema tradicional inserto dentro de las convenciones del teatro cómico que «toma siempre el partido de la mocedad» (Asencio 1973: 194) y confirma la victoria de los «adulescentes» sobre los «senes» (Vitse 1988b: 171).

El carácter tradicional del tema, su desarrollo dentro del marco entremesil, y sobre todo el interés de la crítica por esclarecer las ambigüedades del texto dan buena cuenta de la riqueza y complejidad de la obra. Sin embargo, se echa de menos un estudio de los mecanismos (organización y finalidad) de la burla en el *Viejo celoso*. Esto es lo que nos proponemos a partir de la definición de la burla como «un núcleo narrativo, de desarrollo más o menos lineal, pero siempre firmemente estructurado por el necesario enfrentamiento de dos adversarios» (Vitse 1988b: 163), tal y cómo lo formuló M. Vitse (1980; 1984a-b; 1988a-b). Para ello eludiremos el impacto producido por la escenificación del adulterio, objeto de numerosos comentarios que, en nuestra opinión han conducido a una lectura moralizante del entremés, y nos atendremos exclusivamente al nivel de la acción dramática.

Entremés de acción, *El viejo celoso* podría de entrada ser clasificado como una «burla erótica» (Huerta Calvo 1984: 25), cuyas variantes estructurales fueron analizadas por

C. Chauchadis (1980: 165-166). Adoptando la nomenclatura de este último, el entremés se incluiría en la variante «engaño sin sospecha del marido / triunfo del burlador».

La burla del *Viejo celoso* se desarrolla en tres secuencias de extensión desigual que sitúan la acción en casa de Cañizares y en la calle. Presenta, globalmente, un desarrollo lineal: exposición, realización y desenlace. El climax y el desenlace se dan conjuntamente en la última de las secuencias y quedan separados de la exposición por la escena entre Cañizares y el Compadre.

EXPOSICIÓN

El fallo de Cañizares al olvidarse de cerrar con llave las ocho puertas que median entre Lorenza y el mundo exterior permite la entrada providencial de la vecina Ortigosa, promotora de la burla castigo que se le infligirá al celoso: proyecta traerle a Lorenza un galán, sin que se entere su marido, a fin de que ésta pueda vengarse del encierro en que la mantiene Cañizares, satisfacer una legítima curiosidad sexual e incluso romper con el tedio de la vida que lleva.

Las palabras de Lorenza al abrirse la escena: «Milagro ha sido éste, señora Ortigosa, el no haber dado la vuelta a la llave mi duelo, mi yugo y mi desesperación» (203)¹, insisten en el carácter propiciatorio de la ocasión como si el olvido de Cañizares, suceso extraordinario y contra toda lógica, se debiera a los designios de la Providencia, que se pone de parte de la joven esposa. Ésta se queja del enclaustramiento que padece por culpa de los celos de su anciano marido y expresa el deseo de verle morir: «que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó» (*ibidem*). Contra toda espera, el tema de la muerte del celoso volverá en boca de Cristina, que proyecta un verdadero asesinato en el caso de que saliera mal la burla, «si señor los viere, no tenemos más que hacer, sino cogérle entre todos y ahogarle, y echarle en el pozo o enterrarle en la caballeriza» (208).

Se esboza así el posible castigo por muerte del celoso, aunque desvirtuado por la hiperbólica desesperación de Lorenza y por la concreción y acumulación de las soluciones ideadas por la controvertida sobrina (Montesinos 1982) para garantizar el éxito de la burla. Descartada la perspectiva trágica, bajo el amparo de la Providencia, se confirma la primacía de la burla como solución cómica al conflicto del viejo casado con una mujer moza.

A modo de justificación queda expuesta, desde el principio, la reversibilidad del engaño que se organiza como una contraburla. En efecto, Lorenza ha sido víctima de un engaño anterior, «Y aun con esos y otros semejantes villancicos o refranes me engañaron a mí», que ha tenido por consecuencia el matrimonio contra naturaleza con el viejo impotente. Pero mucho más interesante parece la irrisión, befa sistemática, que de las lacras del marido hace Cristina. Personaje comprendido como el «alter ego» de la esposa adúltera (Asensio 1973: 194; Clamurro 1982: 319), incita, anima y encubre a Lorenza, además de presentarnos al burlado como la víctima ideal (Asensio 1981: 204-206). La modalidad semántica del «burlarse de» es, en el caso de este entremés, condición previa y necesaria a la de «burlar a» (Vitse 1984b: 182).

¹ Cit. por *Entremeses* de Cervantes, edición de E. ASENSIO (Madrid: Castalia, 1981).

Condición indispensable es, también, la cohesión del grupo de las burladoras, aunque en este caso las funciones de un burlador único se ven distribuidas entre las tres generaciones de mujeres presentes en la obra. Ortigosa idea el plan e invita a Lorenza a seguir su consejo: «Ahora bien, señora Doña Lorenza; vuestra merced haga lo que tengo aconsejado, y verá cómo se halla muy bien con mi consejo» (204). Cristina colabora por amor a su tía: «Así suceda, aunque me costase a mí un dedo de la mano: que quiero mucho a mi señora tía» (206). Por último, Lorenza está dispuesta a todo: «que estot tan aburrída, que no me falta sino echarme uno sogá al cuello, por salir de tan mala vida» (206). La complicidad de la alcahueta, el trabajo de persuasión de Cristina, y sobre todo la libre determinación de Lorenza, todo contribuye al éxito del engaño.

La movilización de las burladoras se produce más en torno a una situación que a un personaje como ocurría en *La cueva de Salamanca*. Y la repartición de las funciones de planificación, realización y escarnio contrasta también con la organización de la burla de *La cueva* en donde la función de burlador es asumida de inmediato por un único personaje.

LAS CONFIDENCIAS DE CAÑIZARES AL COMPADRE

Esta secuencia tiene una función compleja puesto que, como presentación del vejete, revierte sobre la exposición de la que es prolongación, a la vez que prefigura la materialización de sus propios temores. En todo caso, introduce un tiempo de espera que parece ampliar el desarrollo cronológico de la burla con el consiguiente efecto de dilatación temporal. Este efecto está plenamente justificado desde el punto de vista dramático puesto que permite que transcurra el tiempo necesario para la vuelta de Ortigosa que ha salido en busca del galán (Vitse 1988b: 165-166). Tiene, por otra parte, una carga informativa que complementa la versión de las tres mujeres. Las confidencias de Cañizares al Compadre, por sí su edad, sus excesivos e injustificados celos y su obsesión por las vecinas no bastaran, subrayan la situación de inestabilidad, es decir de inferioridad, en la que se encuentra: «tenía casa y busqué casar; estaba posado y desposeme» (209). El fallo cometido por Cañizares, a pesar de la lucidez que parece demostrar, le condena irremediablemente al castigo por haber provocado una situación de la que es el único responsable. La adopción del punto de vista de la víctima, que nos informa de sus temores y tormentos, ha sido comprendida como una inversión de la perspectiva cómica, tan clara en los parlamentos de Cristina (Zimic 1967: 41). Sin embargo, esta doble presentación subraya la dimensión grotesca del personaje: «En mi vida he visto hombre más recatado, ni más celoso, ni más impertinente» (210), y de la situación: «este es de aquellos que traen la sogá arrastrando, y de los que siempre vienen a morir del mal que temen» (*ibídem*). El desfase entre su comprensión teórica de la situación y la inminencia de su deshonor, constituye el resorte primero de la comicidad, además de acentuar lo inútil de sus prevenciones.

La exposición de la burla queda sometida a un proceso de amplificación, tanto de la estructura como de los enfoques, que desborda el marco convencional del entremés y que podría responder a una voluntad de experimentación espacial, como ocurre en el caso de *La cueva de Salamanca* con la escena entre Pancracio y su compadre.

REALIZACIÓN DE LA BURLA Y DESENLACE

La llegada del marido interrumpe un diálogo entre Lorenza y Cristina en el que se manifiestan los últimos escrúpulos de la futura adúltera y caen sus últimas defensas. Estas ocho réplicas, en las que Cañizares dará muestra, una vez más, de sus celos y temores: «No querría que tuviédesed algún soliloquio con vos misma, que redundase en mi perjuicio» (211), sirven de resumen de la exposición y agilizan la continuación del enredo. La extensa presentación se repite concentrada en dos breves diálogos; el de «Cristina-Lorenza», en el que aún se expresa la vacilación de Lorenza y el de «Lorenza-Cañizares», en el cual el comportamiento airado de la mujer marca el inicio de la estrategia que la llevará progresivamente al rango de Burlador Mayor (Vitse 980: 52).

Con la vuelta de Ortigosa, la burla, que hasta ahora fue sólo proyecto, va a encontrar su confirmación. La efectividad del engaño y del escarnio, radica en el desfase de Cañizares quien, cegado por la rabia que le produce la presencia de la vecina, es incapaz de percibir lo que se está tramando ante sus propios ojos. Tanto que ni entiende las palabras capciosas de Ortigosa ni el comentario de Cristina: «Señor tío, yo no sé nada de rebozados; y si él ha entrado en casa, la señora Ortigosa tiene la culpa» (213), quien está a punto de poner en peligro la empresa. De repente, parece que, por un instante se rompiera la cohesión entre las burladoras. Pero este procedimiento de ruptura no hace sino confortarnos en la perspectiva cómica ya que realiza la tontería del viejo que vierte, ahora, su ira en la figura de Rodamonte pintada en el guadamecí. Además, el fallo momentáneo de Cristina ha contribuido a reforzar la solidaridad entre las burladoras en el pasaje de más peligro de la farsa. Tras esta peripecia, Cristina es quien recordará a Lorenza que el galán la espera: «Señora tía, éntrese allá dentro y desenójese» (215), y en el momento del adulterio, el contrapunto de sus exclamaciones actuará a un doble sentido: como una verdadera «cortina verbal» para encubrir a Lorenza, como lo explicó Montesinos (1982: 208), a la vez que exaltará de cara al espectador la efectividad del engaño. A pesar de todo, al provocar la inestabilidad del grupo de las burladoras, Cristina se verá relegada a un segundo plano, marcando el autor la distancia que media entre ella y Lorenza quien será a partir de este momento la verdadera dueña de la situación. Se establece así una jerarquía dramática en la que prevalecerá la actuación de Lorenza frente a la posición subalterna de Cristina, que recibe así el castigo a su excesiva confianza en sí misma.

La escena del adulterio, anunciada desde la exposición, descansa en la combinación conjunta y simultánea de las dos modalidades semánticas de la burla. Mientras Lorenza hace efectivo el engaño, Cristina lo reduce a una mera broma orientando así a Cañizares hacia una falsa lectura del suceso:

Ríñala, tío, porque no se atreva, ni aun burlando, a decir honestidades / ¿Bobeas Lorenza? Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas / Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores (215).

La «burla irrisión» sirve de pantalla tan eficaz a la «burla engaño» y falsifica la realidad hasta tal punto, que Lorenza puede proclamar la verdad sin que el viejo la crea (Asensio 1973: 194). De este modo se opera una serie de transformaciones que van desde el desdoblamiento de las perspectivas que introduce la teatralización del adulterio hasta

el engaño del marido y el consiguiente desengaño de la esposa (Canavaggio 1977: 356; 365). En este breve instante se proclama el triunfo de «la burla castigo» y de la mujer.

Tras la salida disimulada del galán, Lorenza, que poco antes describía con vehemencia los encantos del amor, desmiente en otro acceso de ira lo ocurrido en el cuarto: «de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdades, de las burlas veras, y de los entretenimientos maldiciones» (217). Afirma como burlas las veras en un movimiento de autodefensa (Vitse 1984: 184), y lleva así el engaño hasta sus últimas consecuencias ya que la riña entre los esposos «cubre incruentamente la desastrada ofensa del marido» (Balbín Lucas 1984: 425).

En este punto cabría interrogarse sobre el valor concedido a la transformación del personaje que, «en detrimento de la plausibilidad, ha parado en la mujer astuta y fementida de la literatura misógina» (Asencio 1973: 195). No se puede hablar de un cambio repentino, por lo contrario la conducta de Lorenza está acorde con su estrategia, responde a la coherencia dramática de su comportamiento y a las exigencias de la burla. Los accesos de ira de Lorenza son los hitos que ritman la progresión dramática y llevan a la burladora hacia una progresiva autonomía, como lo demostró Canavaggio (1977: 433). Ella es ahora quien encabeza a los burladores congregando a su alrededor a los que serán testigos de su victoria.

Se ha señalado repetidas veces el carácter postizo, pero indispensable del desenlace de *El viejo celoso* que debe responder a la convención genérica del entremés. Sin embargo, a pesar del tono sarcástico, el regocijo final resulta tan ineludible como el engaño. En las últimas réplicas de Cañizares: «Señor no es nada; pendencias son entre marido y mujer, que luego se pasan; Señores vuestras mercedes todos se vuelvan... que ya yo y mi esposa quedamos en paz» (217), glosadas posteriormente por la canción que celebra lo renovador de las riñas matrimoniales, se aprecia una reducción de la violencia verbal que conduce a un tono más apaciguado. Lorenza aprovecha este cambio para obligar a Cañizares a pedir perdón a Ortigosa, una burla más por su obsesión por las vecinas. Finalmente, los de fuera se encargan de derrotar definitivamente a Cañizares obligándole muy a su pesar, a recibir la música, y la fiesta final es otra variación del «burlarse de» Cañizares: «Señores no quiero música: yo la doy por recibida / Pues aunque no la quiera» (218). Tras el climax, estas tres etapas establecen la transición que prepara el bullicio de la música y del baile. Así considerado, el final no sería tan artificial, tampoco representaría una vuelta al tono alegre del entremés (Canavaggio 1977: 270) puesto que éste no decae en ningún momento, pero si agotaría la lógica de la organización de la burla dirigida contra la tiranía y las manías del viejo. El carácter distensivo del final del entremés queda patente más allá de la mera convención genérica.

La burla cumpliendo con su función de regulación socio-ética (Vitse 1988: 170), le ha dado su merecido castigo al viejo. Cañizares acaba de experimentar la eficacia de una «burla punitiva» (Vitse 1980: 110) magistralmente conducida por Lorenza, que lo excluye desde el punto de vista moral, fuera de la «civitas honoris» (Vitse 188a): «Porque vean vuestras mercedes, dice Cañizares, las revueltas y vueltas en que me ha puesto una vecina», remitiendo sin querer a su nueva condición de cornudo. Pero esta exclusión se manifiesta «sin daño físico y sin menoscabo moral, sabido y público» (Balbín Lucas 1948: 425). El desenlace mantiene estructurada la perspectiva cómica del entremés, evi-

tando en todo momento que «las burlas se tornen veras», y marcando la perfección de la burla que consiste en obligar a Cañizares a poner «contra mal tiempo buena cara».

Basándose esencialmente en el medio adoptado para llevar a cabo la burla, es decir en el adulterio, se ha concluido demasiado rápidamente sobre la ambigüedad moral de este entremés (Agostini 1964: 300; Wardropper 1981: 26; Clamurro 1982: 322). Sin descartar otras interpretaciones como el establecimiento de un nuevo orden doméstico por inversión de los valores de la honra o del principio de autoridad, el estudio de los mecanismos de la burla ha demostrado que, amén de la satisfacción de Lorenza (Vitse 1980: 125) y de su promoción al rango de Burladora Mayor, su verdadera finalidad es la censura del desatino del viejo. En este sentido no importaría tanto la aprobación o desaprobación de la conducta de Lorenza, como el reconocimiento de la ejemplaridad y legitimidad de una burla, que entre risas lleva a escarmentar en cabeza ajena (Vitse 1980: 125).

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, F.: «El arte nuevo de hacer novelas», *La Torre*, 21 (1958), 81-90. Ahora en *Obras Completas*.
- AGOSTINI, A.: «El teatro cómico de Cervantes», *BRAE*, XLIV (1964-1965), 223-307; 475-539; XLV, 65-115.
- ASENCIO, E.: «Entremeses», *Suma Cervantina*. J. B. AVALLE-ARCE y E. C. RILEY eds. (London: Tamesis, Books, 1973), 171-197.
- BALBÍN LUCAS, R.: «La construcción temática de los entremeses de Cervantes», *RFE*, XXXII (1948), 415-428.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, (Barcelona: Noguer, 1972).
- CANAVAGGIO, J.: *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître* (Paris: PUF, 1977).
- CLAMURRO, W.: «El viejo celoso y el principio festivo del entremés cervantino» en *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas* (Venezia, 1982), t. I, 316-324.
- CERVANTES, M. de: *Entremeses*, ed. E. ASENCIO (Madrid: Castalia, 1981).
- CHAUCHADIS, C.: «Risa y honra conyugal», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Actes du 3 colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol (Paris: CNRS, 1980), 165-173.
- HUERTA CALVO, J.: *Teatro breve de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Taurus, 1984).
- KENWORTHY, P.: «La ilusión dramática en los *Entremeses* de Cervantes», en I Congreso Internacional de Cervantes (1981), 235-238.
- MONTESINOS, J.: «Cristinica en *El viejo celoso*, de Cervantes», *Anales Cervantinos*, XX (1982), 205-212.
- VITSE, M.: «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de las Castillas de Felipe III», *Criticón* 11 (1980), 5-142.
- «Las burlas de don Juan, viejos mitos y mito nuevo», en *El mito en el teatro clásico español* (Madrid: Taurus, 1984), 182-191.
- Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Université de Toulouse La Mirail (1988a).
- «Burla e ideología en los entremeses», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. GARCÍA LORENZO (Madrid: Ministerio de Cultura, 1988b), 163-176.
- WARDROPPER, B.: «Ambiguity in *El viejo celoso*», *Cervantes*, vol. I (1-2), (1981), 19-27.
- YNDURAIN, F.: «La ironía dramática de Cervantes», en *Actas del Coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII* (Roma, 1981), 37-54.
- ZIMIC, S.: «Bandello y *El viejo celoso* de Cervantes», *Hispanófila* 31 (1967), 29-41.

Valor retórico del relato corto en *El Scholástico* de Cristóbal de Villalón

José Miguel Martínez Torrejón
Columbia University

Las posibilidades de estudio que ofrece cualquier corpus extenso de cuentos, facecias y *exempla* son muy numerosas: desde el estudio de fuentes y el de motivos folklóricos al de su valor didáctico o sus estructuras narrativas y retóricas. Nos limitaremos hoy a la perspectiva retórica tradicionalmente menos atendida por la crítica es decir, a la *inventio*, pero no a la del relato corto en sí, sino a la función que este puede tener como parte de la *inventio* de otro discurso. Esta función es reconocida en la teoría literaria clásica y medieval desde que, en su *Retórica*, Aristóteles identifica con el nombre de *paradeigma*, luego traducido por *exemplum*, un grupo de recursos de *inventio*, no necesariamente narrativos, que tienen en común su procedencia ajena al tema específico que se está tratando, y su carácter independiente con respecto del mismo, de manera que un *exemplum* puede ser usado en contextos completamente distintos y con finalidades diferentes. La conexión con el tema del discurso se logra de modo inductivo: el caso particular se utiliza para apoyar una afirmación de tipo general, enunciada antes¹.

Pero esa función de apoyo se diversifica en varias modalidades, no todas consideradas por Aristóteles, como las de ilustrar el discurso, explicarlo o probarlo. Nos interesa especialmente profundizar en esta tipología de los usos del *exemplum*, una variedad cuyas dimensiones se aprecian mejor al observar su función como elemento retórico².

El *Scholástico* se presta especialmente a un estudio de este tipo, pues no se presenta como una colección de cuentos enmarcados, sino como una serie de discursos en la que un abundante y variado material narrativo cumple su papel como parte de la *inventio*³.

¹ HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (Madrid: Gredos, 1975), 411-419.

² Entre los infrecuentes acercamientos al cuento desde este punto de vista, es todavía muy útil el libro de J. A. MOSHER, *The Exemplum in the Early Religious and Didactic Literature of England* (New York: Columbia University Press, 1911) (Reimp: New York, AMS Press, 1966).

³ Cito el *Scholástico* por la edición de RICHARD KERR (Madrid: CSIC, 1966). Sin profundizar en el tema, han llamado la atención sobre su interés como colección de cuentos MARCEL BATAILLON, *Erasmus y*

Este material participa de los tres grupos de *exempla* que, según su procedencia, consideró Aristóteles: la mayoría son históricos y están ligados muchas veces al renombre de un personaje famoso. Hay también numerosos ejemplos poéticos, procedentes de la literatura y la mitología, y menos de los verosímiles, es decir, las comparaciones entre los hechos presentados y sucesos de la naturaleza o de la vida cotidiana, no siempre de carácter narrativo, al modo de las parábolas de Cristo.

Su uso es igualmente variado. Encontramos así los de valor explicativo, pertenecientes en su mayoría al grupo de los verosímiles, cuya función es hacer inteligible una afirmación abstracta. Mucho más frecuentes son los *exempla* que podemos llamar ilustrativos, escogidos preferentemente entre los poéticos e históricos, que añaden amenidad al discurso y a veces la autoridad les presta lo histórico del ambiente o el prestigio de su protagonista. Todo ello les da alguna fuerza como parte de la demostración, pero ésta descansa siempre en otro tipo de pruebas. Hallamos este uso en la serie de cuentos que en el primer libro ilustra el valor y la tipología de la amistad. En una versión más sencilla, se encuentra en el discurso en que el personaje D. Guillermo afirma que la imprudencia de los hombres y no la liviandad de las mujeres es la principal causa de la perdición de éstas (IV, VII). Esta opinión se apoya en una serie de argumentos no artísticos, que apelan al sentido común y a la opinión pública. Seguidamente dos ejemplos, uno ficticio (la señora que «se perdió de amores por vn cauallero» que «la loaua de gentil muger») y uno histórico (el rey Candaulo, que perdió a su mujer porque de tanto querer alabarla llegó a exhibirla desnuda) ilustran este hecho previamente demostrado.

Este uso no probatorio tiene con frecuencia en el *Scholástico* un cariz particularmente popular y medieval desde el momento en que con frecuencia muchas *exempla* no muestran lo acertado de seguir un consejo, sino lo erróneo de no seguirlo. En la mayoría de los casos, este uso aparece asociado a consejos negativos o que contienen una negación, como los de no entregarse al deleite (I. IX), o no practicar artes ilícitas (II. XIII), a los que siguen pequeñas series de cuentos que nos muestran, al modo del sermón popular, cómo los infractores de esas normas son castigados⁴. También aparecen en posición aislada, como cuando se recomienda educar a los hijos con disciplina y no dejarlos entregarse a la pereza (II. XI), discurso ilustrado por el cuento de un joven criminal que cuando iba a ser ajusticiado culpó a su padre de su mala vida por haberle malcriado, y se vengó de él cortándole la nariz de un mordisco.

Pero estos ejemplos negativos también se pueden aplicar a consejos que no lo son, como en el de ser obediente al maestro (II. X), donde se añaden tres que no ilustran sino los castigos que esperan a quienes no lo hagan así:

Muy ajena obra fue de discípulo lo que hizo Albino, hijo de Albo, çiudadano romano, contra su maestro Grilo, que enojado el mançebo [...] le tomó por los cauellos, que eran todos canas, y le dio de cozes en el academia, por lo cual los dioses no permitieron que

España, trad. Antonio Alatorre (México y Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1966²), 658 y n. 16, y RICHARD KERR, «Prolegomena to an edition to Villalón's *Scholástico*», *BHS*, 32 (1955), 130-39 y 204-13. Han antologizado algunos de estos cuentos MAXIME CHEVALIER, *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, (Madrid: Taurus, 1982) y *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, (Barcelona: Crítica, 1983), así como JOSÉ FRADEJAS, *Novela corta del siglo XVI* (Barcelona: Plaza y Janés, 1985) dos vols.

⁴ Es uno de los valores que MOSHER (*op. cit.*) identifica en el *exemplum* medieval.

se lograse, que allí le tomaron todos los discípulos y le hahogaron imprevisto. El discípulo que pone con temerario atreimiento las manos en su maestro, de Dios es condenado y de los hombres aborrecido (88-9).

Esta preferencia por el camino negativo también para apoyar una afirmación es nueva muestra de cierto medievalismo en el uso del *exemplum*, pues la podemos relacionar con el procedimiento escolástico de demostrar algo mediante la refutación de su contrario, y no es propia de la retórica clásica, donde el ejemplo ilustrativo serviría para subrayar una afirmación previa.

Por último, el *exemplum* de valor probatorio, de precaria existencia histórica a pesar de ser el único considerado por Aristóteles, es también raro en *El Scholástico*, donde, de acuerdo con el Estagirita, se prefiere para este uso el *exemplum* de origen histórico⁵. Así, cuando D. Guillermo quiere atribuir a las mujeres los vicios de infidelidad y discreción, los únicos argumentos que aporta —exceptuando el muy breve uso de Catón como *auctoritas*— son dos ejemplos, sin más comentario ni razonamiento alguno:

Con solas dos cosas, ¡oh, egregios varones!, quiero concluir [...]: lo uno es notaros su poca fee, y lo segundo su liuiandad, que nunca algún secreto se pudo encubrir en la muger. Quanto a lo primero, mirad por cuán poco interés quebrantan la vnión del matrimonio y hazen irritar su ley principal. Exemplo nos sean las mugeres de los Scithas [...] Quiero que lo segundo consideréis su hablar y poco secreto, lo qual considerándolo bien aquel sabio Catón nunca se le descubrió a muger. Mucho es de engrandescer aquella preta industria de Papiro [...] (182).

Notemos que el procedimiento inductivo que define el uso del *exemplum* en la retórica clásica es aquí ilegítimo, pues se atribuye valor probatorio absoluto a unos casos cuya coincidencia con el tema a que se aplican es puramente fortuita. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el carácter admirable del cuento puede ser suficiente para que se olvide esta inconsistencia y se llegue a dar por probada una proposición que no lo ha sido realmente.

Aristóteles, consciente de que su valor probatorio es muy poco, aconseja que cuando los *exempla* sean la única prueba disponible se use una serie de ellos y no uno aislado. Así lo hace Villalón en numerosas ocasiones, y es sobre todo en estas series de cuentos donde su obra participará de un fenómeno bien conocido en la historia del relato corto: la ejemplaridad moral, el *docere* en que éste se origina, se relaja frente a las posibilidades de entretenimiento que encierra, deja paso al *delectare*⁶.

⁵ Cuando el valor probatorio descansa de forma exclusiva en lo histórico del ambiente evocado o en el prestigio de un personaje, sin mediar ningún relato en que se aprecie una analogía entre el pasado y el caso presente, estamos más bien en el campo de la *auctoritas*. La relación entre *exemplum* y *auctoritas* es, en cualquier caso, muy estrecha. V. LAUSBERG, 426.

⁶ Se trata de la tesis central del libro de WALTER PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, (Madrid: Gredos, 1972) (la edición en alemán, 1967). No tanto la tesis de Pabst en sus últimas consecuencias como el estudio de la misma «antinomía» por él estudiada es moneda corriente en la investigación sobre el cuento medieval. Ya ETIENNE GILSON, en «Michel Menot et la technique du sermon médiéval», *Revue d'Histoire Franciscaine*, II (1925), 301-50, nota como Michel Menot prodiga cuentos en sus sermones con la intención explícita de entretener a sus feligreses (332-33).

El fenómeno se manifiesta de varias maneras, de nuevo identificables al observar la función retórica del *exemplum*:

a) Su acumulación innecesaria, dándose el caso de que se pierde de vista el objetivo perseguido. Así, para afirmar lo excelente de la naturaleza humana con vistas a reprobar la negligencia como única responsable de la falta de sabiduría en el hombre, Oliva elige el camino de elogiar las maravillas que la naturaleza hizo en otros órdenes. Para ello, varios personajes colaboran acumulando gran cantidad de cuentos sobre animales sabios o extraordinarios, anécdotas y curiosidades de seres y lugares maravillosos. La atención prestada a lo admirable de estos casos hace que se descuide el didactismo que a nivel teórico es afirmado como objetivo fundamental. De este amplio muestrario de maravillas cuyo denominador común es justamente lo irrepetible, se concluye, según se había enunciado al principio del discurso, que todos los hombres fueron hechos «iguales en el entender y habilidad» (108), y que por tanto sólo a la pereza se debe el que unos no lleguen a ser tan sabios como otros, conclusión a todas luces ilegítima.

b) En otras ocasiones son los aspectos artísticos del cuento o lo atractivo de su trama los que ponen en peligro su ejemplaridad o valor probatorio. En el caso ya citado de la infidelidad de las mujeres se recuerda, como prueba, que las mujeres escitas se amancebaron con sus esclavos mientras sus maridos estaban en la guerra. Ahora bien, más de la mitad de la extensión total del relato se refiere a cómo éstos se las compusieron al volver a casa para reducir a sus antiguos esclavos y esposas, con la conclusión, distinta de la buscada en principio, de la cobardía natural de los esclavos. Esta inconsecuencia tiene su origen en la *Historia* de Justino, fuente del episodio, donde el método con que los amos vencen a los esclavos —es decir, dándoles órdenes en vez de usar las armas— tiene también más relevancia: ante un relato atractivo, Villalón opta por no modificarlo en absoluto y no considera necesario un comentario que sirva de adaptación, pues lo admirable del caso llaga a ser más importante que su adecuación didáctica. De modo muy distinto se comporta en el libro primero, donde una serie de relatos, contados por los dialogantes con el propósito explícito de entretener su camino de Salamanca a Alba de Tormes, es reordenada y adaptada en la segunda versión de la obra, de manera que pasan a ilustrar un diálogo sobre la amistad, tema que sólo ahora es objeto de desarrollo especulativo, es decir, se convierten en parte de la *inventio* de una serie de discursos doctrinales.

c) También se da el caso extremo de que el *exemplum* llegue a ir en contra del consejo dado. Así, la serie destinada a reprobar la nigromancia consta en la segunda versión de cuatro cuentos que ilustran los éxitos conseguidos por sus protagonistas gracias al uso de artes ocultas. Sólo en el último de ellos, un nigromante profesional que ha encantado a todas las serpientes del mundo provocando la admiración de toda una ciudad, pierde el control y es mordido y muerto por una, junto con su público, de manera que reciben un castigo apropiado al fin moral que perseguía el cuento, conforme al modelo negativo que ya hemos visto: persuadir de que no se use la magia, pues es un mal que contiene en sí mismo el castigo. Pero este final moral ha sido añadido en la segunda versión de la obra, pues en la primera, de forma menos didáctica, el mago y sus admirados espectadores salían del trance sin problemas⁷.

⁷ En otro cuento incluido sólo en la primera versión también hay un mago castigado, pero en él no se muestra el mal intrínseco de su arte, sino que es la Inquisición quien le castiga a la vista del aplauso general que reciben sus muchos éxitos.

Los otros tres cuentos de la serie no son retocados. En ellos no hay reproche alguno a los nigromantes ni se muestra en ningún modo la maldad de las ciencias ocultas⁸. El más notable de la serie en este sentido es uno presentado por D. Gaspar, su narrador, como «vn caso que de admirable no le podáis creer» (97). En él se nos presenta a una camarera «tan cruel y desabrida que parecía que sólo estadia en qué le dar contina pena» a un maestresala que la amaba. Tras más de una página en que se relatan con demora los desdenes de la dama y sus amoríos con un vizcaíno, se llega al desenlace, provocado por el maestresala mediante ciencias ocultas: en una fiesta hace que cuando ella se levanta a bailar aparezca un su lugar «vn borrico pequeño balando como que acabaua de salir del vientre de su madre» (98). La burla fue tan grande y tan comentada que la dama enfermó y murió de la vergüenza. Ahora bien, en este final la nigromancia sirve para hacer justicia de la dama, y su uso no es reprobado. El comentario final, acorde con el introductorio, es: «El caso fue tan señalado que a todos admiró, y aún espanta a quantos agora le oyen» (98).

La admiración, pues, ante todo. El caso notable es elegido en esta ocasión y otras muchas por lo que tiene de extraordinario y no por lo que puede enseñar. La voluntad de narrar desplaza a la necesidad de ilustrar, el deleite a la doctrina. La historia del relato corto, concebida –de acuerdo con Pabst– como una tensión entre *delectare* y *docere*, se puede ver así concentrada en *El Scholástico*, en cuyas páginas no sólo es evidente esta antonimia, sino también los intentos superpuestos de darle una solución.

⁸ El único comentario que se parece a un juicio de valor está expresado en forma de duda, aunque la respuesta parece obvia. Tras el cuento del gallego que entendía el lenguaje de los cuervos, dice el Maestro: «Yo querría saber si son principios de philosophia estos con que esto se sabe o palabras de sagrada escriptura, o documentos diabólicos o artículos de fee» (97).

Función social del teatro y tradición literaria en el Barroco tardío valenciano

Pasqual Mas i Usó

Hace unos años Evangelina Rodríguez¹ señalaba la existencia de un grupo de autores teatrales valencianos de finales del XVII que, conceptuados como «epígonos», reflejan el continuismo del modelo teatral barroco. Estos autores, entre los que destacan Manuel Vidal Salvador, Alejandro Arboreda, José Ortí Moles, Francisco Figuerola y Antonio Flich de Cardona, pese a la coincidencia geográfica no se decantan por abordar variantes regionalistas formando un grupo cohesionado, sino que aspira a triunfar en la corte madrileña, y de ello se desprende su adscripción a las corrientes literarias, ya muy manidas a esas alturas del siglo, que configuran el período Barroco. No todos ellos corrieron la misma suerte, y tan sólo Antonio Folch de Cardona, Alejandro Arboreda y Manuel Vidal Salvador lograron ocupar plaza en la corte de una España en decadencia.

En el siglo XVII, la sociedad española sufre las consecuencias de la crisis económico-social, que arranca desde Felipe II y dura hasta la segunda mitad del siglo XVII. En general, una época en la que las cuantiosas riquezas conseguidas en el Nuevo Mundo no dan abasto para atender las necesidades bélicas de España. Ya lo retrata bien claro Quevedo cuando, refiriéndose al dinero, señala que:

Nace en las Indias honrando,
donde el mundo le acompaña;
Viene a morir a España,
Y es en Génova enterrado²

¹ E. RODRÍGUEZ, «Los epígonos del teatro barroco en Valencia: la coherencia con una tradición», *Teatro y prácticas escénicas. II: la comedia* (London: Tamesis Books, 1986), 347-375. Sobre el concepto de epígonos ver también F. LÁZARO CARRETER, «Sobre el género Literario», *Estudios de Poética* (Madrid: Taurus, 1979), 117. Y sobre la «sumisión» de los autores valencianos a los modelos teatrales en castellano ver J. LL. SIRERA TURÓ, *El fet teatral dins la societat valenciana* (Valencia: Linds, 1979).

² FRANCISCO QUEVEDO, «Poderoso caballero es don Dinero» en *Poesía varia* (Madrid: Cátedra, 1981), 87. Edición de JAMES O. CROSBY.

En Valencia, además, la crisis se ceba con el desastre económico que supuso la expulsión de los moriscos y el diezmo de la población por la peste sufrida en los años cincuenta. Y para oscurecer más el ambiente de crisis, tanto el poder de la nobleza como el eclesiástico se esfuerzan en divulgar e institucionalizar los valores inmovilistas de la monarquía absoluta y la Contrarreforma subyugando al pueblo. Pero el éxito del establecimiento del régimen absolutista reside, según J. A. Maravall³, en la integración del pueblo en el mismo proceso de implantación ideológica a través de su esfuerzo tributario. A propósito de esta contribución del pueblo a su propia alienación, V. Palacio Atard comenta que «sin el sentimiento de fidelidad arraigado en lo profundo de las creencias populares, no hubiera sido explicable el régimen monárquico de la España antigua»⁴. Incluso en los intentos de secesión por parte de Portugal y Cataluña se demuestra que el descontento que había provocado tal situación se debía a desavenencias con los ministros y no con el rey, al que veían como representante divino, pues era frecuente escuchar en los motines la máxima de «¡Viva el rey y muera el mal gobierno!».

La Iglesia se beneficia de la sumisión inflingida al pueblo adhiriéndose al esquema absolutista; pero no es menos cierto que la Inquisición eliminó los pesares del sistema totalitario acabando con todo aquel que pretendiera imponer su criterio sobre el instituido por la Iglesia y la monarquía. Controlar al pueblo era imprescindible para mantener la estratificación clasista: cada uno en su estamento.

Además de los métodos coercitivos, la difusión del absolutismo desarrolló una red de actos sociales encaminados a constituirse en propaganda ideológica. El pueblo se sentía agobiado y necesitaba equilibrar el peso del absolutismo con celebraciones festivas: toros, cañas, certámenes literarios y teatro. En la ciudad del Turia, era frecuente celebrar estos actos tanto fuera de los muros, en el llamado Prado de Valencia⁵; como en cualquiera de sus plazas, sobre todo la del mercado. Y en el caso del teatro era el local conocido como la *Olivera* donde se representaban la mayoría de las obras, aunque también en las sedes⁶ de las Academias literarias se llevaron a cabo algunas funciones. Pilar Pedraza, que ha estudiado el barroco valenciano, señala que:

la monarquía de los Austrias trataba de divertir a sus desdichados súbditos para hacerles llevadera la amargura del presente y deslumbrarles con la exhibición de unas riquezas y de derroche motivados completamente en el aire⁷.

³ J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Ariel, 1980), 72.

⁴ V. PALACIO ATARD, *Sociedad elemental y monarquía absoluta (1623-1694)* (Madrid, 1961), 14. Esta fidelidad que señala V. Palacio Atard es un tanto exagerada, pues hay cancioncillas que son testimonio de protesta.

⁵ El llamado «Prado de Valencia» estaba en el actual paseo de la Alameda. Dos obras homónimas contribuyeron a hacerlo famoso: la novela de Gaspar Mercader (P. P. Mey, Valencia, 1600. Ed. de H. MERIMÉ en Privat, Toulouse, 1907); y la comedia de Francisco Agustín Tárrega (Valencia, 1608. Ed. J. L. CANET en London, Támesis Books, 1987). Sobre los festejos que en ese lugar acontecían ver S. CARRETES ZACARÉS, «Un paseo en coche y un palenque en el siglo XVII», *Cultura Valenciana*, 15 (1926), 43-45.

⁶ JOSÉ ORTÍ MOLES escribió *Aire, Tierra y Mar son Fuego* (Biblioteca Menéndez y Pelayo, Ms. M-31) para ser representada en las carnestolendas de 1682 como uno de los actos de la *Academia del Alcázar* fundada el año anterior. Ya en la *Huerta de Valencia* de A. Castillo Solórzano (Miguel Sorolla, Valencia, 1629) aparece esta costumbre de representar obras teatrales en las Academias Valencianas, pues en esta ocasión A. Castillo Solórzano escribió para la quinta función académica la *Comedia del Agravio satisfecho*.

⁷ PILAR PEDRAZA, *Barroco efímero en Valencia*, (Valencia, 1982), 20.

Vemos pues, como el poder busca impresionar al vulgo presentándole un mundo magnificado por el boato donde fuegos de artificio, luces y ornamentos dorados les hagan olvidar la realidad injusta que les toca vivir. Pero si el pueblo quedaba alucinado en todas estas manifestaciones efímeras, no es menos cierto que éstas podían llevarse a cabo gracias a la inversión de miles de reales, por lo que a la mañana siguiente del espectáculo las arcas de la monarquía amanecían más pobres y, como consecuencia, más onerosas serían las recaudaciones en la próxima vez. Pero la función evasiva de la fiesta barroca seguía intacta para el pueblo aun a costa de su propio esfuerzo.

El teatro es un caso más de esta evasión de la realidad y, recordando a Tirso de Molina en *El vergonzoso en Palacio* se ve claramente la función social que proporciona como distracción⁸:

En la comedia los ojos
 ¿no se deleitan y ven
 mil cosas que hacen que estén
 olvidados tus enojos?
 La música, ¿no recrea
 el oído, y el discreto
 no gusta allí del conceto
 y la traza que desea?
 Para el alegre, ¿no hay risa?
 Para el triste, ¿no hay tristeza?
 Para el agudo, ¿agudeza?
 Allí el necio, ¿no se avisa?
 El ignorante, ¿no sabe?
 ¿No hay guerra para el valiente,
 consejos para el prudente,
 y autoridad para el grave?
 Moros hay, si quieres moros;
 si apetezen tus deseos
 torneos, te hacen torneos;
 si toros, correrán toros.
 ¿Quieres ver los epítetos
 que de la comedia he hallado?
 De la vida es un traslado,
 sustento de los discretos,
 dama del entendimiento,
 de los sentidos banquete,
 de los gustos ramillete,
 esfera del pensamiento,
 olvido de los agravios,
 manjar de los diversos precios,
 que mata de hambre a los necios
 y satisface a los sabios⁹.

⁸ «Este “traerse de” su vida real a una vida irreal imaginaria, fantasmagórica es “distraerse”. El juego es distracción». En esta afirmación J. ORTEGA Y GASSET [*Idea del teatro*, (Madrid: Revista de Occidente, 1977); 55], diserta sobre la idea de juego=evasión de la realidad a propósito de una frase de Baudelaire, el cual, al preguntarle dónde querría vivir, respondió: «En cualquier parte, en cualquier parte, con tal que sea fuera del mundo».

⁹ TIRSO DE MOLINA. *El vergonzoso en palacio*, (Clásicos Castellanos, Madrid, 19; 74-75; vv. 751 y ss. Ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ). Tirso se declara un fiel seguidor de la comedia lopesca en el *Epílogo* de esta obra (145).

O sea, el teatro aglutina el carácter evasivo de todas las manifestaciones festivas urbanas; y en Valencia, donde toma impulso la práctica escénica barroca con autores como Guillén de Castro, Andrés Rey de Artieda, Francisco Agustín Tárrega, Cristóbal de Virués, Gaspar Aguilar y el propio Lope de Vega, la tradición literaria barroca se cierra ahora con los epígonos durante los reinados de Felipe IV y Carlos II.

Valencia, cabe constatar, no es un caso aparte, y también ciudades periféricas¹⁰ como Sevilla, Barcelona, Cádiz o Valladolid contribuyen a la «standarización»¹¹ del acervo teatral barroco.

Los dramaturgos valencianos de fines del XVII se apuntan a una corriente que les abría las posibilidades de ser conocidos fuera del ámbito localista. Su obsesión es triunfar; y el triunfo somete a estos autores al «sucursalismo ideológico»¹² y les lleva a Madrid. Allí la elevada frecuencia de espectáculos, la participación en el Mentidero¹³ y el mundo cortesano del que ya forman parte les cautiva. Como ejemplo, baste señalar que tanto Alejandro Arboreda¹⁴ primero, como Manuel Vidal Salvador¹⁵ después, son capaces de abandonar la cátedra de derecho de la Universidad de Valencia para ejercer de poetas de la corte y, a la postre, no conseguir más que acabar como pretendientes arruinados.

En cuanto al tratamiento de la ideología y de los temas, los epígonos valencianos no se apartan de los ya característicos del Siglo de Oro; preferentemente religión, amor y monarquía; todo ello abordado, en ocasiones, sobre el soporte de fábulas mitológicas o hechos históricos.

El tema de la religión se centra en la implantación del cristianismo en el mundo; sucesos que van desde los primeros tiempos, como en *El primer templo de Cristo* de A. Arboreda, hasta la expansión de estas creencias en las Indias en *El más divino remedio* y

¹⁰ Recientemente han aparecido estudios sobre diversos teatros periféricos españoles del Siglo de Oro. Ver, por ejemplo, José Antonio de Armona, *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España*, ed. de CHARLES DAVIS, J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD; ANGEL MARÍA GARCÍA GÓMEZ, *Casa de las comedias de Córdoba: 1602-1694*; MARÍA TERESA PASCUAL BONÍS, *Teatros y vida teatral en Tudela: 1579-1700*; MIGUEL ANGEL COSO, MERCEDES HIGUERAS SÁNCHEZ-PARDO y JUAN SANZ BALLESTEROS, *El teatro Cervantes de Alcalá de Henares: 1602-1866. Estudio y documentos*; CONCHA MARÍA VENTURA CRESPO, *El corral de comedias de Zamora: 1609-1989*; todos ellos publicados por la editorial Tamesis Books, Londres, 1990.

¹¹ J. LL. SIRERA TURÓ expone su tesis sobre la estandarización del teatro escrito castellano en Valencia en *Passat, present i futur del teatre valencià*, (València, 1981), 15 y ss.

¹² E. RODRÍGUEZ, *art. cit.*

¹³ Alejandro Arboreda aparece citado como presente en el Mentidero en el anónimo *Fiesta de Toros Hordenada por el Architoro Mayor del Mentidero, donde solo corre la moneda desta verdad, que se labra en el Coliseo, Cosso o Plaza Mayor del Buen Retiro; Que se hizo a los años de la Reyna Nuestra Señora Doña María Luisa de Borbón, Día de San Luis, Rey de Francia, a 25 de agosto de 1687*. Hay varias versiones y no en todas se habla de Arboreda. La que aquí me refiero es el ms. de la BN 4050, *Colección de poemas misceláneos*. Folios 130-133v. Este manuscrito consta de 185 versos bajo el título de *Fiesta de toros horneada por el prototoro del mentidero que se lidia en el Coliseo del Buen retiro. Va esta Relación nuebamente añadida por su Autor*.

¹⁴ Para la vida y obra de este autor ver mi estudio *La práctica escénica del barroco tardío: Alejandro Arboreda*, (Valencia: Alfons el Magnànim, 1987).

¹⁵ Sobre este autor ver E. BETORET PARÍS, *Introducción a Manuel Vidal Salvador (siglo XVII) con su comedia inédita «El sol robado de un ciego y el panal en el León»* (Castellón: CSIC, 1975). Y JAVIER VELLÓN LAHOZ, «Manuel Vidal Salvador: el intelectual valenciano y la Corte de Carlos II, Centro versus periferia» en *I Congrés d'Història i Filologia de la Plana*. Febrero de 1988 (Nules, 1990).

aurora de san Jines del mismo autor. Dentro de lo que supone la difusión del cristianismo, estas obras cumplen una intención catecumenizadora en las que se hace incapié en dogmas como la trinidad y en las vidas de algunos mártires. Prueba de esta intención y de la necesidad de llegar a un público heterogéneo es que, a menudo, tomando como ejemplo un mismo dogma, éste se explica primero en lenguaje culto por parte de los galanes y las damas, y a continuación es el gracioso quien ofrece su versión, siempre dentro del decoro, aunque en lenguaje villano. Otra alusión religiosa parte de la mención de las reliquias; por ejemplo en *El sol robado de un ciego y el panal en el león* de Manuel Vidal Salvador, donde la obra gira en torno a la recuperación de las formas consagradas para la eucaristía robadas por los moros. Así pues, en cuanto al tratamiento religioso, las obras se convierten en una necesidad de historiar y defender el cristianismo que también queda reflejada en las comedias de carácter hagiográfico donde el galán / santo, como en *El mártir valiente en Roma: san Jorge* de A. Arboreda, o la dama / santa, como en *El arco de paz del cielo: santa Bárbara* del mismo autor, son representantes de los mártires venerados por la Contrarreforma. También forman parte de esta corriente de teatro religioso los autos sacramentales, género del que se conservan dos obras de Manuel Vidal Salvador, *Música enseña amor*, y *Contra el encanto el escudo*, que se representaron junto a otras cuatro de Calderón en el corpus de 1693¹⁶. Después de los intentos de los epígonos barrocos, poco tiempo se tardó ya en abrir la polémica sobre la prohibición de las representaciones de autos sacramentales.

La defensa de la monarquía absoluta es también un tema relevante en los epígonos valencianos. No se alude especialmente a reyes en particular, –y cuando así se hace éstos son chipriotas, cretenses, griegos o romanos–, sino que es el argumento de la obra el que está en función de representar el poder del absolutismo como cima de la estratificación social. En las comedias, la razón del que ejerce el poder, inspirado por Dios, implica la subordinación de los representantes de capas sociales más bajas. Se da por supuesto que esta obediencia es desinteresada, y por ello se afirma en *El católico perseo, san Jorge* de A. Arboreda: «Feliz quien sirve a monarca / que sabe premiar discreto, / sólo con una palabra...»¹⁷. Obviamente, para la multitud de pretendientes que pululaban por la corte de Carlos II esta sentida afirmación sabía a poco. Casi todas las obras tratan, aunque sea de manera latente, la defensa de los valores de la monarquía absoluta, y basta echar un vistazo a los títulos de las comedias para comprender el alcance de esta propuesta de difusión ideológica. Los títulos aluden a hechos célebres en los que el calor del pueblo español, supuestamente avivado por la figura del rey, sale victorioso. Así, obras como *La toma de buda por el duque de Lorena*, *El fuego de las riquezas y destrucción de Sagunto*, y *El sol robado de un ciego y el panal en el león* de Manuel Vidal Salvador, o también *El prodigio de León y timbre de los Osorios* y *El esclavo de su dama y paso honroso de Asturias* de Alejandro Arboreda, son muestra de la intención propagandística de estos poetas mediante la exaltación bélica, tema que supone un avance de los gustos diecioches-

¹⁶ CRISTÓBAL PÉREZ PASTOR, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, t. I (Madrid, 1905), 439. Junto a los dos autos de Vidal Salvador, se representaron *La semilla y la cizaña*, *La nave del mercader*, *El indulto general*, y *La viña del señor de Calderón*; *Los triunfos de Dios en Buda* de Francisco Bueno; y *Las dos ciudades opuestas* de Manuel de Arriaga.

¹⁷ Biblioteca Municipal de Valencia (BMV): *Teatro Antiguo Valenciano (TAV)*-VII, 2950-144.

cos. En la comedia, el poder de la monarquía aparece también resaltado por el miedo de los personajes frente a esta institución. Es entonces cuando algunos personajes asumen la condición social que les caracteriza y, de esta manera, las comedias de los epígonos barrocos aparecen pobladas de intachables nobles defensores de Dios y del rey, y de inocentes villanos cuya única preocupación es divertirse y comer. ¿Qué más pueden pedir los gobernantes de la época? Evidentemente, este apaciguamiento que rezuman las obras remarca la función del rey de mantener en calma a sus súbditos.

Otro de los temas fundamentales en las comedias de los epígonos valencianos es el planteamiento amoroso que, en lo que respecta al comportamiento de los amantes, responde a la convención establecida en el *amor cortés*: galanteo tortuoso del galán y desprecio, con rodeos, por la dama que obliga a éste, para ser merecida, a realizar alguna justa de importancia. *El esclavo de su dama* de A. Arboreda es un ejemplo clarísimo, aunque en clave risible, de la mencionada argumentación. Sin salir del tema amoroso, se puede constatar cómo en el caso de las comedias hagiográficas se enfrentan dos tipos de amor, y en ellas, mientras que los personajes defensores del amor terreno son los perdedores, los seguidores hasta el martirio del amor cristiano consiguen triunfar en finales apoteósicos que hacen pensar en comedias de amor a lo divino.

También son frecuentes en los autores estudiados las comedias con soporte mitológico, propuesta escénica muy tratada por Calderón. Entre las obras de A. Arboreda, nos encontramos con *No hay resistencia a los hados*, una delirante versión del *Edipo* de Sófocles; en las de Manuel Vidal Salvador, *La Colonia de Diana* revive los viajes de Eneas; y en *Aire, tierra y mar son fuego* de José Ortí Moles, los cuatro elementos guían los destinos de personajes como Boreas, Céfito o Proteo, que son clave en el desarrollo de la obra.

Así mismo, el teatro menor es abordado por los epígonos barrocos valencianos. A menudo estas obras servían de presentación o descanso a la de autores tan famosos como Calderón. Esto ocurrió, por ejemplo, con la obra de Francisco Figuerola *Loa para la Comedia La fiera, el rayo y la piedra*¹⁸ de Calderón, representada en Valencia en 1690 para el casamiento de Carlos II con María de Baviera y Neoburg. En esa ocasión¹⁹, entre las jornadas de la obra calderoniana, se intercalaron los bailes entremesados de *El Amor y la Esperanza en Palacio* de José Ortí Moles y *El verde del mes de mayo* de Francisco Figuerola, además de la mojiganga de *Las fiestas de Valencia en el jardín de Flora*, también de Francisco Figuerola. El hecho de que las obras de los epígonos se representasen junto a las de Calderón es significativo de la estima de estos autores, pero conviene recordar que éstos juegan en casa. Es el teatro menor en donde destaca Antonio Folch de Cardona, del que se conservan tres entremeses y una jácara, curiosamente titulada *El Mellado*²⁰, que conectan claramente con el teatro menor calderoniano. Este tipo de represen-

¹⁸ FRANCISCO FIGUEROLA, *Loa para la Comedia La fiera, el rayo y la piedra, que se representó en Valencia en 4 de Junio de 1690 para conmemorar la boda de Carlos II con María Luisa de Baviera y Neoburg*. Existe una copia en la BMV: TAV-I, 2944-144.

¹⁹ Las obras que acompañan a la pieza calderoniana se conservan manuscritas en BMV: TAV-I, 2944-144.

²⁰ CALDERÓN, *Jácara nueva del Mellado, cantada y representada* [E. RODRÍGUEZ y A. TORDERA, *Entremeses, Jácara y Mojigangas* (Madrid: Castalia, 1983), 332-337]. Sobre la tradición del rufián «Mellado de Antequera», ver J. M. HILL, *Poesías rufianescas del siglo XVII*, (Bloomington: Indiana, 1945), 176, y VICENTE SUÁREZ, *Baile entremesado de «La Galera»*, en *Verdores del Parnaso*, Madrid, 1668 (Madrid: CSIC, 1969), 169. Ed. de RAFAEL BENÍTEZ CLAROS.

taciones, que giran en torno a la escatología, los engaños o el erotismo, tienen como intención principal provocar la risa²¹, pero una risa tolerada que en vez de subvertir reafirma los valores fundamentales de la sociedad; con lo que se insiste de nuevo en la actitud propagandística del teatro de la contrarreforma, capaz de acotar incluso los temas y personajes risibles.

En las obras de los epígonos valencianos, la plasmación de los temas y géneros señalados viene apoyada por una práctica escénica que tanto las extensas memorias de apariciones, como las detalladas acotaciones revelan como «wagneriana». Dónde más se acentúa esta inclinación hacia la aparatosidad es en las comedias hagiográficas, las estructuradas en clave mitológica y las de soporte histórico. En las primeras destacan los finales con resurrecciones, levitaciones, nubes repletas de alegorías, donde la iluminación inunda la escena. En las históricas y mitológicas es en naufragios, levantamientos o destrucción de templos y, sobre todo, en batallas, donde se consigue mayor efectismo. Unas como otras, las comedias de los epígonos valencianos buscan deslumbrar al espectador adscribiéndose a las pautas estandarizadoras de la tradición teatral barroca, cuya función social evasora es evidente. Pero, al mismo tiempo, el gusto por temas bélicos, donde destaca notablemente *El fuego de las riquezas y destrucción de Sagunto* de Manuel Vidal Salvador, y por las apariciones mágicas es el eslabón que conecta con las preferencias dieciochescas²².

En resumen, Antonio Folch de Cardona, José Ortí Moles, Manuel Vidal Salvador, Alejandro Arboreda y Francisco Figuerola²³ constituyen un grupo de dramaturgos que, ideológicamente, apoyaron la Contrarreforma y el absolutismo de los austrias y borbones sirviéndose de la tradición teatral barroca, que en estos autores llega al punto más encendido de su espectacularidad visual.

²¹ ROBERT JAMMES, «La risa y su función social», en *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro*, (Toulouse, 1980), 3-11.

²² RENÉ ANDIOC, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid: Castalia, 1987). Ver especialmente el capítulo «Preferencias y actitudes mentales del público madrileño en el siglo XVIII», 27-122.

²³ Para la localización de los textos de los epígonos valencianos ver PASQUAL MAS I USÓ y JAVIER VELLÓN LAHOZ «La última generación de dramaturgos barrocos valencianos: Fijación del corpus teatral» en *Criticón*, 50 (1990), 67-79.

Algunas notas sobre las *Rimas sacras* de Juan de Jáuregui

Juan Matas Caballero
Universidad de León

Las calificaciones apresuradas y los juicios apriorísticos, aparte de la dudosa utilidad que encierran, suelen resultar a menudo erróneos y casi siempre injustos. Al menos tal es el caso de lo que ha ocurrido con la obra de Juan de Jáuregui que, aún hoy, sigue reducida al marbete, desgraciadamente demasiado generalizado, de «poesía menor» e, incluso, su propia figura todavía continúa asociada –en cierta medida, fruto de su virulenta participación en la batalla en torno a Góngora– a la idea de un pertinaz antigongorismo. Probablemente, la consecuencia de semejantes apreciaciones haya sido que la crítica más reciente no estudiara la obra ni la figura del controvertido escritor sevillano con la atención que, a mi juicio, merece. Tanto su obra poética –*Rimas*, *Orfeo* y otros poemas sueltos¹– como sus escritos teóricos –*Antídoto* y *Discurso poético*²– están, en la actualidad, necesi-

¹ El único estudio de conjunto que existe sobre Juan de Jáuregui es el trabajo añejo de J. JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui* (Madrid, 1899). Existe una edición moderna y reciente de la poesía de Jáuregui con un estudio preliminar a cargo de INMACULADA FERRER (ed.), *Obras*, 2 vols. (Madrid: Espasa-Calpe, 1973). Sobre su obra poética tan sólo señalaré los trabajos que, a mi juicio, son más importantes: GERARDO DIEGO, «El virtuoso divo Orfeo», en *Revista de Occidente*, n. XIV (1926), 182-201; LUIS IGLESIAS, «La contribución de Jáuregui en las justas poéticas del Colegio Imperial por la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier (con algunas notas sobre la edición crítica de textos)», en *Serta Philologica, II. Estudios de literatura crítica textual* (Madrid: Cátedra, 1983), 259-274; F. LÓPEZ ESTRADA, «Notas de poesía sevillana. La *Rimas* de Jáuregui comentadas en Madrid el año de su aparición», en *Archivum*, IV (1954), 305-309, «Datos sobre poesía sevillana. Un inmediato comentario de las *Rimas* de Jáuregui», en *Archivo Hispalense*, n. 71 (1955), 281-284; J. MATAS CABALLERO, «Sonetos y canciones de Juan de Jáuregui. Algunas notas sobre métrica», en *Estudios Humanísticos. Filología* (en prensa); MELCHORA ROMANOS, «Modos de aproximación a una realidad poética. A propósito del *Orfeo* de Juan de Jáuregui, anotado por un lector del siglo XVII», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas «Doctor Amado Alonso» en su cincuentenario 1923-1973* (Buenos Aires, 1975), 332-371, «La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza», en *Edad de Oro*, VI (1987), 253-265; FERMIN SMIEJA, «Dos poemas desconocidos de Juan de Jáuregui», en *Archivo Hispalense*, n.º 103-104 (1960), 443-448.

tando urgentes estudios que, cuando menos, vuelvan a cuestionar algunos de los juicios apriorísticos y maximalistas vertidos sobre su obra, y que sitúen a Jaúregui en el lugar merecido dentro de esa amplia nómina de autores que conforman nuestra literatura áurea.

Pero no es éste el momento adecuado para hacer planteamientos sobre el escritor sevillano, puesto que un trabajo limitado por este breve espacio sólo daría cabida a generalidades que difícilmente podrían justificarse. Por ello, me centraré en un aspecto de la poesía de Jaúregui al que en trabajos anteriores apenas presté atención³. Me refiero a su poesía religiosa. Aunque no está en mi ánimo subsanar o paliar la ausencia de su estudio, sí quiero aprovechar esta ocasión para esbozar, al menos, algunas ideas básicas que permitan un exhaustivo y más profundo enfoque posterior sobre el asunto.

En primer lugar, tal vez convenga empezar clasificando la poesía religiosa de Juan de Jaúregui contenida en las *Rimas sacras* dentro de sus *Rimas*⁴. Ese *corpus* poético puede quedar dividido en dos grupos: las composiciones originales, por un lado, y las traducciones y paráfrasis, por otro. A este segundo grupo pertenecen los siguientes poemas: XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII y XLVIII; y sobre su valoración dos de los jaureguistas más representativos no se han puesto de acuerdo. Si J. Jordán de Urrés considera que el escritor sevillano es mejor traductor que poeta original —porque sus cualidades no son «las de un genio poético, sino las de un hombre de gusto, hábil versificador y dotado de condiciones especiales para apropiarse las ideas de otros autores y presentarlas de nueva y peregrina manera»⁵—, I. Ferrer opina que «las traducciones sacras ofrecen escasísimo interés»⁶. La divergencia entre ambos críticos es sorprendente y conviene situarnos —como pedía Gerardo Diego—, una vez más en el «fiel de la balanza» admitiendo que la calidad de las traducciones jaureguianas es excelente⁷, pero este reconocimiento no debe hacerse en perjuicio de su poesía original. Lo cierto es que de las *Rimas sacras* yo destacaría tres traducciones. Una es la XLVI, aunque sólo sea por las dos estancias de la canción, donde la tensión poética se ve aumentada por el *manierismo* compositivo de-

² Sobre los escritos teóricos de Jaúregui pueden destacarse, entre otros, los siguientes trabajos: E. J. GATES (ed.), *Documentos gongorinos. Los «Discursos apologéticos» de Pedro Díaz de Rivas. El «Antídoto» de Juan de Jaúregui* (México D.F.: El Colegio de México, 1960), «New light on the Antídoto against Góngora's 'pestilent' Soledades», en *Publications of the Modern Language Association of America*, LXVI, 5 (1951), 746-764; M. ARTIGAS, «Un opúsculo inédito de Lope de Vega. El Anti-Jaúregui del Licenciado Luis de la Carrera», en *Boletín de la Real Academia Española*, n. XII (1925), 587-605; ROBERT JAMMES, «L'Antidote de Jaúregui annoté par les amis de Góngora», en *Bulletin Hispanique*, LXIV (1962), 193-215; M. ROMANOS (ed.), *Discurso poético* (Madrid: Editora Nacional, 1978), «Nuevos aportes al problema de las versiones del Antídoto», en *Filología*, XV (1971), 215-226.

³ Véase mi Tesis de Doctorado *Juan de Jaúregui: Teoría poética y obra lírica* (Córdoba: Universidad, 1989) (en microfilms) y *Juan de Jaúregui: Poesía y Poética* (Sevilla, Diputación Provincial) (en prensa).

⁴ Dejaré para otro momento los poemas religiosos de Jaúregui no incluidos en las *Rimas* —Sevilla, Por Francisco de Lyra Varreto, 1618— y algunos más posteriores a esa fecha. Para facilitar las referencias a las diversas composiciones jaureguianas, seguiré a lo largo de este trabajo la edición ya citada de I. FERRER.

⁵ J. JORDÁN DE URRÉS, *Biografía y estudio...*, *ob. cit.*, 87.

⁶ I. FERRER, «Prólogo» a las *Rimas* de Jaúregui, *ed. cit.*, LXIX.

⁷ Baste recordar las traducciones que Jaúregui hizo del *Aminta* de Torquato Tasso y de *La Farsalia* de Lucano. Véase, como muestra, la edición que de la primera traducción hizo JOAQUÍN ARCE (Madrid: Castalia, 1970).

rivado de la presencia de versos bimembres, plurimembres y por la correlación que cierra el poema antes de la invocación al Señor en los cuatro últimos versos⁸, además por la alusión mítica al canto de Filomena. Otra, la XLVII que, como afirma I. Ferrer, «consigue algunos momentos felices». Y la XLVIII, reconocida por la crítica como una excelente paráfrasis del salmo *Super flumina Babylonis*⁹.

Por lo que se refiere al grupo de la poesía religiosa original, las veinte composiciones de que consta podrían agruparse en cuatro apartados dependiendo del tema que traten.

1. *Poesía de temática variada*. Compuesto por cuatro poemas que no tienen ningún tipo de tema en común, sino que presentan diversos motivos tratados normalmente en la poesía religiosa de la época, como el poema L dedicado al Santísimo Sacramento, motivo que no puede faltar en la poesía sacra de ningún autor áureo¹⁰. Del poema LI, *A la invocación de la Cruz*, quizás lo más destacado sea el juego conceptual que establece el poeta entre la Cruz y Cristo intercambiando sus propias cualidades. El estrambote cobra cierta importancia al reflejar la conclusión del poeta que destaca la grandeza de la Cruz – motivo también ineludible en la poesía sacra–, y asocia dos de los símbolos más significativos del cristianismo: Cruz-Sacramento = Cristo. Este conceptualismo da una cierta calidad literaria a la composición que, a mi juicio, no resulta ni «enigmática» ni «conceptista» como la calificara Jordán de Urríes¹¹. Sin embargo, el citado crítico considera el poema LII como una de las mejores muestras de la poesía religiosa de Jaúregui¹². Llama la atención la presencia del *yo* poético que rompe algo la monotonía descriptivo-narrativa que predomina en la mayor parte de las *Rimas sacras*. Por otra parte, los juegos conceptuales –basados sobre todo en los contrastes (igual que la oposición vida/muerte, tan característica en nuestra poesía áurea, recreada en el poema XLIX, donde al final se impone la concepción cristiana de la muerte como vida eterna) de todo tipo (luz/sombra, claro/oscura, candidas/púrpura, etc.¹³– contribuyen al mantenimiento del tono catequi-

⁸ No pretendo calificar de manierista la composición, pero la crítica ha venido considerando esos procedimientos expresivos como típicamente manieristas; véase E. OROZCO, «Estructura manierista y estructura barroca en poesía», en *Manierismo y Barroco* (Madrid: Cátedra, 1981), 3ª ed., 155-187. Sobre el uso de estos recursos expresivos en la poesía de Jaúregui, puede verse mi trabajo *Juan de Jaúregui: Teoría...*, *ob. cit.*, 254-296, y «El forzado manierismo en la poesía de Juan de Jaúregui», en prensa.

⁹ I. FERRER, «Prólogo» a las *Rimas*, *ed. cit.*, LXIX-LXX. Para J. JORDÁN DE URRÍES, esta versión de Jaúregui es mejor que la del mismo fray Luis de León, no sólo por la letra, sino también por lo que atañe a la grandiosidad de la locución, *Biografía y estudio...*, *ob. cit.*, 88. Finalmente, si M. MENÉNDEZ PELAYO la considera «admirable» –*Biblioteca de traductores españoles* (Madrid: CSIC, 1952-3), 270–, ADOLFO DE CASTRO opina que «merece contarse entre las mejores que hay, no sólo en España, sino en todas las lenguas europeas. Reune cuatro cualidades esenciales para esta clase de escritos: inteligencia del sagrado texto, elocución vehementísima, sublimidad en la frase, claridad en el estilo», *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, vol. II (Madrid: BAE, 1951), XCV.

¹⁰ Véanse, por ejemplo, las numerosas composiciones que sobre este motivo nos ofrece Alonso de Ledesma en sus *Conceptos Espirituales y Morales*, vol. II (Madrid: CSIC, 1969), ed. de E. JULIA MARTÍNEZ.

¹¹ J. JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio...*, *ob. cit.*, 87.

¹² *Ibidem*, 85-86.

¹³ Los contrastes de colores aparecen con cierta frecuencia en la poesía religiosa de Jaúregui, y este poema es una buena muestra de ello; sobre la simbología de los colores puede verse Miguel D'ORS, «Tres lugares comunes en versión de Ledesma», en *Revista de Literatura*, Tomo XXXIX, n.º 77-78 (enero-junio de 1978), 27-51, concretamente 30-39.

zante con el que el poeta pretende ofrecernos el definitivo triunfo de dios como animador y armonizador del universo.

2. *Poesía dedicada a la Virgen*. Es el grupo más numeroso con siete poemas: LIII, LIV, LV, LVI, LVII, LVIII, LIX. Tres de ellas pertenecen al subgénero de poesía circunstancial propuesto por Bruce Wardropper¹⁴, pues fueron compuestas para sendos acontecimientos religiosos. Los poemas LIV y LV fueron presentados a la justa en honor de la Inmaculada, celebrada en Sevilla en 1616, y organizada por la Cofradía de sacerdotes de San Pedro ad Víncula¹⁵. La primera no me parece que tenga una calidad excepcional, a pesar de haber obtenido ese primer premio en dicho certamen, pues el retoricismo y la ausencia de lo personal restan calidad literaria al poema. Sin embargo, la segunda sí está, a mi juicio, a la altura de la mejor poesía de la época, si bien es verdad que el poeta está tan preocupado por la consecución formalmente perfecta del poema que pierde la intensidad lírica necesaria, aunque su calidad expresiva sea excelente. El poema, estructurado en ocho octavas, presenta cada dos estrofas una correlación, convertida en el recurso clave de la composición. Se trata de una correlación diseminativo-recolectiva –que es el tipo más frecuente en la poesía española– en la que todos sus miembros aparecen a lo largo de las dos estrofas para concentrarse, finalmente, en el último verso, como es característico de esta modalidad, denominada por Dámaso Alonso correlativa-reiterativa¹⁶. El poema LIX fue presentado en la justa organizada en Toledo, en 1616, para celebrar la consagración de la nueva capilla de Nuestra Señora del Sagrario, y su calidad poética ha conseguido concitar la unanimidad de los jaureguistas¹⁷.

Al tono eminentemente circunstancial se une en estas composiciones, y en las restantes dedicadas a este tema, la actitud devota hacia la Virgen, como se observa en el poema LVII, en el que destaca la aparición de la mitología al comparar a la Virgen con el ave Fénix, y, al mismo tiempo, sobresale el envío de la canción donde el poeta, rompiendo la actitud característica de su poesía religiosa de quedar ausente de la misma, se introduce en el poema para expresar la tópica recurrencia a su escasa capacidad creadora ante la importancia del motivo poetizado¹⁸. Igualmente, la composición LVIII refleja la actitud

¹⁴ Resulta interesante la clasificación de la poesía religiosa que hace B. WARDROPPER en función de la intensidad espiritual expresada por los poetas, «La poesía religiosa del Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, IV (1985), 195-210.

¹⁵ Jauregui obtuvo los dos primeros premios de los certámenes sexto, de octavas (LV), y séptimo, de canciones (LIV). Véase Francisco de Luque Fajardo, *Relación de las fiestas que la cofradía de sacerdotes de San Pedro ad Víncula celebró en su Parroquial Iglesia de Sevilla a la Purísima Concepción de la Virgen María Nuestra Señora* (Sevilla, por Alonso Rodríguez Gamarra, 1616).

¹⁶ Sobre esta composición, véase mi artículo «El forzado manierismo...», *art. cit.* (en prensa). Sobre la correlación, véase K. SPANG, *Fundamentos de retórica* (Pamplona: Eunsa, 143-144); D. ALONSO, «Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria» y «Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética», en *Seis calas en la expresión literaria española* (Madrid: Gredos, 1970), 4ª ed., 43-74 y 75-107, respectivamente.

¹⁷ PEDRO DE HERRERA, *Descripción de la capilla de N^{ra} S^{ra} del Sagrario, que erigió en la S^{ra} Iglesia de Toledo el Ilmo. Sr. Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas, Arçobpo. de Toledo, Primado de las Españas* (Madrid: en Casa de Luis Sánchez, 1617). Sobre el poema LIX, véanse los positivos comentarios de I. FERRER, «Prólogo» a las *Rimas*, *ed. cit.*, LXVI, L. IGLESIAS, «La contribución de Jauregui...», *art. cit.*, 264 y M. ROMANOS, «La poesía de Juan de Jauregui...», *art. cit.*, 261.

¹⁸ Véase E. SEGURA COVARS, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro* (Madrid: CSIC, 1949), y la opinión de Cascales sobre el *comntato*, *Tablas poéticas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), ed. de B. BRANCAFORTE, 239-140.

devota de Jaúregui hacia la Virgen, actitud que también pone de manifiesto, en gran medida, un cierto espíritu catequizante, como se observa en las citas con las que Jaúregui solía ilustrar sus alusiones bíblicas –procedimiento empleado en otras composiciones, como en la LVI y LVII–.

3. *Poesía dedicada a San Bernardo*. El poeta escribe tres poemas sobre este motivo: LX, LXI y LXII, caracterizados por su espíritu devoto. A mi juicio, se trata de una poesía de escasa calidad literaria, donde lo descriptivo-narrativo predomina absolutamente sobre lo subjetivo y personal.

4. *Poesía dedicada a Santa Teresa de Jesús*. Las últimas composiciones de las *Rimas* conforman este grupo de poesía devota: LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXVII y LXVIII. Quizás la nota más destacada de estos poemas sea el hecho de que Jaúregui abandona el tono solemne que le caracteriza por un contenido que revela una cierta dosis de humor e, incluso, de frivolidad. Así ocurre, por ejemplo, en el poema LXVIII, donde el poeta, desde el mismo título, anuncia su intención humorística, *Epílogo más que poético de la vida desta Santa*¹⁹, reforzada con la recurrencia a la rima aguda²⁰, ruptura de palabras, incluso en rima, desplazamientos acentuales, etc. Resulta extraño que Jaúregui, que apenas si ha dado muestras de poesía satírico burlesca –recuerdo las composiciones XXXIV, XXXV y XLI– y que siempre se ha mantenido en un tono solemne y «decorosamente» elevado, introduzca, justamente en su poesía religiosa, un poema que raya en lo irreverente, y que, además, desentona con lo que él mismo censuró acerbamente a Góngora²¹. Un tono similar nos muestra el controvertido poeta en la composición LXV escrita también en redondillas y empleando casi los mismos recursos que en el poema anterior. En cualquier caso, no cabe hablar de poesía irreverente puesto que, al fin y al cabo, la veta satírico burlesca se extendió también a la poesía religiosa de la época, convirtiendo de ese modo el humor en un elemento que podía servir para hacer más pedagógica y, por lo tanto, para acercar más aún la materia sacra al lector²². Por otra parte, creo que en estas composiciones el poeta logra una mayor espontaneidad y una mayor comunicación afectiva al dejar de lado el monocorde y aburrido tono solemne.

Pero también hay poemas más serios y ortodoxos dentro de este grupo, como el LXVI que, según Jordán de Urríes, es la mejor de toda la poesía religiosa de Jaúregui²³.

¹⁹ Para L. IGLESIAS, este poema «resulta curioso como broma», «La contribución de Jaúregui...», *art. cit.*, 264. A. JORDÁN DE URRÍES no le parecía respetuoso que se trataran «asuntos sagrados al estilo impropio de la alteza de los mismos», *Biografía y estudio...*, *ob. cit.*, 87.

²⁰ Sobre la pretensión cómica en el uso de la rima aguda, puede consultarse F. RICO, «El destierro del verso agudo (Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos, 1983), 525-551, EVANGELINA RODRÍGUEZ, «Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre la métrica y rítmica en el Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, IV (1985), 117-137.

²¹ Jaúregui censuró a Góngora en su *Antídoto*: «Unos pensamientos o conceptos burlescos gasta Vm. en esta obra y en todas las suyas, indignísimos de poesía ilustre y merecedores de grande reprehensión», 76; véanse también las pp. 59, 61, 64 y 77, según la edición de ANGEL PARIENTE, *En torno a Góngora* (Madrid: Ediciones Júcar, 1986).

²² *En este sentido*, puede ilustrar el comentario de ROBERT JAMMES: «Si la poesía religiosa tiene a veces el don de interesarnos o emocionarnos, es principalmente por lo que tiene de humano (en el sentido más terrestre del término) y no por lo que pretende comunicarnos de celeste o de divino», *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote* (Madrid: Castalia, 1987), 250.

²³ J. JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio...*, *ob. cit.*, 86.

Una observación convendría hacer acerca de algunos envíos de las canciones de este grupo, pues de nuevo resulta grato comprobar cómo, a mi juicio, en los momentos en que vemos al propio poeta aparecer en los poemas, éstos ganan en autenticidad y fuerza expresiva. Así ocurre en el envío de la canción LXIV donde el poeta, acudiendo a las metáforas náuticas de procedencia horaciana, alude a su incapacidad poética para escribir sobre tan elevado tema. Igualmente interesante es el *commiato* de la canción LXIII en el que el poeta recurre al manido tópico de su impotencia creativa optando por el silencio como única salida²⁴. Aunque no se trata de un envío, sino de las dos primeras redondillas del poema LXVIII, conviene resaltar cómo Jaúregui, igual que en la canción anterior aludió a la poética del silencio, en esta ocasión, dentro del tono humorístico ya comentado, se refiere a la idea del furor poético. Con esto último pretendo señalar que el poeta sevillano no se limita exclusivamente al asunto religioso, sino que éste es relacionado, gracias a su innegable habilidad, a los asuntos de la poesía profana (mitología, poética, humor, etc.).

En líneas generales, puede concluirse que las *Rimas sacras* de Jaúregui oscilan en la escala de intensidad espiritual de la que habló B. Wardropper entre una poesía catequizante y devota con algunos ejemplos de poesía circunstancial. Se trata de una poesía en la que su autor no ha alcanzado los últimos peldaños de la trayectoria espiritual, que se hubiera traducido en la creación de una poesía meditativa y mística. Sin embargo, no fue así, y el predominio casi absoluto del tono descriptivo y narrativo, del retoricismo que ahoga por completo la voz íntima y personal del poeta, me lleva a pensar que la poesía religiosa de Jaúregui no surgió como respuesta a una necesidad profunda de su sentimentalidad espiritual, ni del deseo de satisfacer vocación religiosa alguna; por el contrario, todo parece indicar que esta poesía brotó, como puro artificio que es, cual fruto de la convención y de la circunstancia²⁵. Nuestro autor sigue las pautas habituales de la poesía religiosa de la época y, a mi juicio, se mantiene a la altura de los mejores poetas áureos que también se vieron en la obligatoriedad de componer esta modalidad poética²⁶, respondiendo, por otra parte, a los nuevos modos literarios que tácitamente estaban más o menos establecidos, especialmente en las composiciones destinadas a justas y certámenes donde se buscaba más el lucimiento personal que la sincera manifestación del sentimiento religioso²⁷. De ahí que también Jaúregui ofreciera en sus *Rimas sacras* —en algunos poemas— una elevada dosis de retoricismo conceptista. Pero ello, a mi juicio, no respondía —como sostienen algunos jaureguistas— a un claro deseo de emular a Góngora, sino que era el inevitable reflejo que el destello de las dos grandes obras del poeta cordobés provocó en las *Rimas* del polémico escritor sevillano, puesto que, hacia 1618, el triunfo

²⁴ Véase AURORA EGIDO, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», en *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, n^{os} 1-2 (1986), 93-120. Reeditado recientemente en *Fronteras de la poesía en el Barroco* (Barcelona: Crítica, 1990), 56-84.

²⁵ Muy lejos queda la pirotecnia verbal de las *Rimas sacras* jaureguianas del desgarrón espiritual experimentado por Lope —o Quevedo— y manifestado en su homónimo título; para poder observarlo mejor, véanse las dos ediciones que JOSÉ MANUEL BLECUA hace de Lope de Vega, *Lírica* (Madrid: Castalia, 1981), y de Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos* (Madrid: Castalia, 1980).

²⁶ L. IGLESIAS, «La contribución de Jaúregui...», *art. cit.*, 274.

²⁷ AURORA EGIDO, «Poesía de justas y academias», en *Estudios Humanísticos. Filología*, n. 6 (1984), 9-26; reeditado en *Fronteras de la poesía...*, *ob. cit.*, 115-137.

de la propuesta estética de don Luis era ya indiscutible, y todos, gongorinos y antigongorinos, quedaron —como afirma B. López Bueno— «finalmente prendidos en las mallas del cultismo poético barroco»²⁸, y quienes, cegados por la intensidad del brillo gongorino, no supieron o no pudieron ver los efectos de su resplandor, asimilaron únicamente parte de esa parafernalia superficial, el juego pirotécnico, que, entendieron, se ajustaba a las exigencias poéticas del momento. Y es en la poesía religiosa donde más claramente se puede observar esa renuncia, esa impotencia literaria, porque gran parte de ella surgió con el único fin de la plaza pública y del escaparate.

No quisiera concluir sin pasar por alto que se ha exagerado notablemente la presencia de recursos literarios y de cultismos en las *Rimas sacras*, hasta el extremo de haberse llegado a establecer una clara diferenciación, desde el punto de vista estilístico, entre las *Rimas varias* —llenas de claridad renacentista— y las *Rimas sacras* —conceptista, y donde aparecen una serie de recursos y un léxico que no se hallaba en las primeras—, concluyendo que éstas suponen un paso previo a la evolución gongorista de Jaúregui que culminó en su *Orfeo*²⁹. Creo conveniente hacer algunas puntualizaciones al respecto.

En primer lugar, difícilmente se puede diferenciar tan tajantemente las *Rimas varias* de las *Rimas sacras*, pues, a excepción de los tres poemas presentados en las mencionadas justas, se desconocen las fechas de composición de los poemas de ambas partes, por los que, al no saber si las *Rimas sacras* fueron cronológicamente posteriores, resulta algo aventurado afirmar que supusieron un paso adelante hacia el gongorismo posterior de Jaúregui. Si tomáramos en cuenta las otras dos posibilidades —primera, que las *Rimas varias* fueran posteriores, segunda, que el poeta simultaneara la composición de poemas de ambos grupos—, la anterior hipótesis quedaría anulada.

En segundo lugar, aun admitiendo que el *Orfeo* representó un paso hacia el cultismo poético, creo que las diferencias entre las *Soledades* y la gran obra de Jaúregui son tan grandes, incluso desde el punto de vista estilístico, que ésta no podría ser calificada de gongorina sin matizarlo mucho previamente. Y, consiguientemente, menos aún puede otorgársele ese calificativo a las *Rimas sacras* que, al fin y al cabo, según esos juicios, son tan sólo un paso hacia el estilo del *Orfeo*.

En tercer lugar, creo que es necesario, de seguir por el camino —que, por otra parte, considero arduo e inútil— de la diferenciación entre las *Rimas varias* y las *Rimas sacras*, que convendría abundar en las posibles divergencias estilísticas que pudieran darse entre ambas partes. Aun no considerándolo oportuno, para ver adónde nos podría llevar semejante camino, voy, finalmente, a centrarme en el aspecto que la crítica ha venido considerando como una clara muestra del mayor barroquismo de las *Rimas sacras* frente a las *Rimas varias*: el cultismo léxico³⁰. Pues bien, resulta revelador el hecho de que en las *Ri-*

²⁸ B. LÓPEZ BUENO, *La poética cultista de Herrera a Góngora (Estudios sobre la poesía barroca andaluza)* (Sevilla: Alfar, 1987), 21.

²⁹ Sobre todo esto, véase I. FERRER, «Prólogo», *ed. cit.*, LXV-LXVII, M. ROMANOS, «La poesía de Juan de Jaúregui...», *art. cit.*, 260-261.

³⁰ En mi trabajo, *Juan de Jaúregui: Teoría...*, *ob. cit.*, Capítulo III, «Lenguaje Poético», 183-432, analicé los recursos y procedimientos expresivos de la poesía de Jaúregui indicando las posibles diferencias que podían observarse entre las *Rimas* y el *Orfeo*, porque esto sí podía llevarme a conclusiones interesantes de cara a una mejor comprensión de la evolución poética del sevillano, pero no hice distinciones entre los dos grupos de poemas de sus *Rimas* por no considerar significativas las pequeñas diferencias que pude hallar.

mas sacras el poeta utiliza muchos menos cultismos que en las *Rimas varias*, aparte de que en aquellas sólo se encuentran de manera significativa en cinco composiciones – LIX, LVII, XLVII y LV–, mientras que en éstas su empleo es, como digo, más intenso y, al mismo tiempo, se hallan más dispersos entre todos los poemas. Y, fijándome tan sólo en los cultismos que el propio Jaúregui censuró a Góngora en su *Antídoto*, y que luego el sevillano utilizó en sus *Rimas*, se llega a la siguiente conclusión: que todos esos cultismos se hallan en las *Rimas varias*, excepto «errante», mientras que en sus *Rimas sacras*, de los diez cultismos observados, cinco no los emplea, «adolescencia», «canoro», «emulación», «rival», «señas». Creo que este simple botón de muestra nos puede dejar bastante claro que no pueden establecerse diferencias entre ambos grupos de poemas –salvo para admitir, en todo caso, la mayor calidad poética de las *Rimas varias*–, ya que los dos grupos son, al mismo tiempo, haz y envés de una misma creación literaria.

Francisco de Aldana: ¿Un neoplatónico del amor humano?

Alfredo Mateos Paramio
Universidad de Valladolid

Desde que, en 1966, Otis H. Green afirmara, frente al Dr. E. Rivers, que el poeta Francisco de Aldana representaba «el neoplatonismo renacentista español en su estado más puro»¹, la crítica ha mantenido ese encuadramiento. En mi comunicación pretendo demostrar que, en lo que atañe a su lírica amorosa, otro es el sitio de este poeta.

La obra de Aldana se escribe en la segunda mitad del s. XVI. En esta época son dos las corrientes que mezclan sus aguas en la retórica del Eros: una, la tradición cortés; otra, el neoplatonismo amoroso que, cuajado en los *tratatti d'amore* (Ficino, Bembo, Castiglione y Hebreo), además de conceptos platónicos, neoplatónicos y aristotélicos integra muchos elementos del amor cortés. Por ello se hace difícil separar ambos caudales, que tan entrelazados discurren, por ejemplo, en Herrera y Garcilaso, ordenando sus pasiones. Italia fue el centro emanador de este proceso, especialmente Florencia. Y allí, en pleno hervor de los círculos renacentistas, es donde pasó su juventud Francisco de Aldana, recibiendo a la vera del neoplatónico Benedetto Varchi una formación probablemente más amplia que el neoplatonismo tipificado que se aprendía en la España de Felipe II.

Pero no debemos perder de vista que el poeta no es un mero recipiente de las concepciones de su tiempo, sino que, además y sobre todo, es un hombre concreto, único atañor de la poesía, con mirada y tacto hacia los perfiles que le rodean. Un Yo fronterizo que es alterado por la contigüidad mudable de la realidad que le sitúa. Dado esto, ¿con qué verosimilitud podemos sistematizar los poemas de toda una vida en un todo coherente y armónico y asignarlo a un único Yo de Francisco de Aldana, cuando la experiencia nos enseña que no sólo se progresa en conocimiento, sino que también se desciende de cimas de lucidez a llanuras de olvido de uno mismo y aceptación de las ideas dominantes?

En Aldana esto tiene particular relevancia, como indica el asombro de Rodríguez Moñino², que se preguntaba si pertenecían al mismo autor composiciones de contenido

¹ OTIS H. GREEN, *España y la tradición occidental* (Madrid: Gredos, 1969), v. I, 155.

² RODRÍGUEZ MOÑINO, ed.: *Aldana, Epistolario poético completo* (Madrid: Turner, 1978), 17.

y acierto tan contrarias como, por ejemplo, la epístola a Montano y las octavas a Felipe II.

A pesar de todas estas consideraciones, creo que en Francisco de Aldana hay un hilo que trama el acontecer a la conciencia: el afán de mantenerse en la piel de la realidad. Esta intención poética es lo que dirige en sus versos los pasillos de la razón, como ejemplificaré más adelante, en un proceso de desnudez que arranca de los lambrequines de lo cortés. Así, en dos poemas que Lara Garrido sitúa en la juventud de Aldana, el poeta aún está sujeto a «dura ley de amor» y la amada es «enemiga» y «señora» a la que torna a consagrar «la dada fe» (IV,VI)³. El momento en que se quiebra esta servidumbre está recogido en unas redondillas:

<p>Sin tantas filosofías hay dos linajes de amor: uno amigo de porfías que entretiene al servidor en necias hipocresías; es el otro más humano, más blando y de más holgura, y da la fruta madura de invierno como verano, y es el que siempre más dura.</p>	<p>Echo mi barba en remojo y bórrome de la lista cuando no lo has por enojo, que no tiene buena vista el que mira por antojo. Tú por gran descanso tienes tu diosa siempre adorar, mas por más que me condenes, si la ocasión se viene a dar yo gustaré de más bienes (Frag. III)</p>
--	---

Está claro que Aldana aplica esto respecto al amor cortés, ya que ese código está ausente del resto de su producción. La cuestión es: ¿lo mismo puede decirse de la filosofía neoplatónica amorosa? Desde luego, no puede negarse que el neoplatonismo impregna muchos poemas de conceptos tales como, a manera de muestra, la conexión entre los planetas y las complejiones humanas (XLVI,20-30), el efecto universal del amor (XXXIII,369-384) o la teoría formulada por Ficino de que el alma del amante se alberga en el amado (L,4-8).

No obstante, a pesar de esta muchedumbre de elementos neoplatónicos, Aldana se aparta del blanco que los somete y orienta, del fin de esta metafísica amorosa. Marsilio Ficino afirmaba: «Cuando decimos amor entendemos deseo de Belleza». «Aquel que contempla lo bello en estos cuatro, la mente, el alma, la naturaleza y el cuerpo, y ama en ellos el resplandor de Dios, por medio de este resplandor ve y ama a Dios mismo»⁴.

Esta escala de Jacob que para el filósofo italiano, como para todo el neoplatonismo ortodoxo, presta la figura de la amada no cobra materia en nuestro poeta. Efectivamente, como él mismo nos dice en la epístola a Galanio, el amor humano y el divino tienen cauces separados: «...sabrás que para siempre/ so y serán amores paralelos/ que no pueden juntarse a ningún término» (L,443-5): no siendo, pues, la figura deseada banzo para otra realidad, todo el ser y la dicha se instalan, precisamente, a ras de tierra, en el ámbito tangible:

Dos amantes que en el suelo
viven con fuego igual, con igual muerte,
y que tan alto ser de amor reciba

³ Las referencias a las poesías de Aldana se hacen siempre a la edición de JOSÉ LARA GARRIDO, *Francisco de Aldana, poesías castellanas completas* (Madrid: Cátedra, 1985).

⁴ Marsilio Ficino, *De Amore*, ed. ROCÍO DE LA VILLA (Madrid: Tecnos, 1986), 14, 35.

que uno viva por él y el otro viva (...)
 juntos están con lazo estrecho y fuerte,
 el aire cada cual de ellos bebiendo
 boca con boca al otro, y se convierte
 lo que sale de allí mal recibido
 en alma, en vida, en gozo, en bien cumplido.
 (Medoro y Angélica)

¿Amor vulgar? Los filógrafos del XVI se sirvieron de la distinción platónica entre una parte racional del alma y otra concupiscente para separar un amor honesto de otro vulgar, que se caracterizaba como una enfermedad de los sentidos y era condenado por la cultura cristiana que sustenta y organiza la doctrina neoplatónica en el Renacimiento.

En Aldana no hay tal. Ciertamente que ni la «onestá» del cortesano ni el alejamiento que pedía León Hebreo de la unión física «por mala y deforme»⁵ están presentes. Pero es que, con simplicidad suma, el poeta elige su andadura como un animal, es decir, con sabiduría de territorio e ignorancia de cercados, con –en palabras de Rivers– «inocencia casi edénica»⁶. Pues ¿qué conciencia de pecado, de transgresión de límite, hay en sus versos? Sin ley, Aldana se ciñe, naturalmente, a la desnudez esencial de la presencia.

Una presencia que, sin recurrir a Ideas ni a retornos neoplatónicos, atrae por sí misma, por «hurto que llama y tira a su causa» (XXXIII,381). Para Francisco de Aldana el amor no es paradigma (Ficino llegará a decir: «quien ama principalmente ama el amor»⁷), no es armazón de palabras que pretenden explicar la cosa y –esto es lo grave– ocupar su lugar, esto es, suplantarlo por los nombres vacíos. Nuestro poeta desanda el camino de la abstracción y deja posado al ser en su fluir inasible:

(Ved cuánto puede, ¡oh celestial secreto!,
 una cierta deidad que a nuestras almas,
 donde pasión o amor vive, o recelo,
 es propia y natural, sin que se entienda,
 y un cierto no sé qué que la sospecha
 infalible nos hace, no sé cómo) (VIII,1038)

Correspondientemente, aun cuando lo amado se entrama «de mano en mano», «hilo a hilo» en el amante y penetra en él «de claro en claro» (L,256-263), su realidad no es disputada, como en León Hebreo⁸, por su imagen en la mente del que ama, sino que persiste en ser otro, en el que están fundidos, irreparablemente, la materia y la virtud de irradiar su intensidad en el poeta, la «vida» en que éste ha quedado si tuado:

Yo verdaderamente afirmo y creo
 que es otra vida, superior de aquella
 con que vivimos, el tener presente
 la cosa amada, así como otra muerte
 mayor es que el morir della ausentarse (L, 322).

⁵ León Hebreo, *Diálogos de amor*, ed. ANDRÉS SORIA (Madrid: Tecnos, 1986), 446.

⁶ Ed. ELIAS RIVERS, *Francisco de Aldana, Poesías* (Madrid: Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos, n. 143, 1957), XVI.

⁷ MARSILIO FICINO, *op. cit.*, 109.

⁸ LEÓN HEBREO, *op. cit.*, 222.

Por ello, la plenitud para Aldana sólo viene dada con esa presencia. Y ahí, por anhelo de alcance, es donde busca arrimar la palabra escrita, el ejercicio paradójico que es todo poema: cifra de la realidad como deseo o memoria, pero en un ritmo que a la vez la devana en nuestro presente. El poeta desnuda la alusión en la voz de los amantes, sin mensaje alguno, para que su tiempo, así, fluyendo en la caída de los versos, vuelva cada vez a ser el único tiempo real, este ahora de la recreación de la lectura:

«¿Ya te vas, Tirsis?» «¿Ya me voy, luz mía».
 «¡Ay muerte!» «¡Ay Galatea, qué mortal ida!»
 «Tirsis, mi bien, ¿dó vas?» «Do la partida
 halle el último fin de mi alegría».
 «¿Luego en saliendo el sol?» «Saliendo el día».
 «¿Te vas sin dilatar?» «Me voy sin vida».
 «¡Ay Tirsis mío!» «¡Ay gloria mía perdida!»
 «¡Mi Tirsis!» «¡Galatea, mi estrella y guía!»
 «¿Quién tal podrá creer?» «No hay quien tal crea.»
 «¡Oh muerte!» «Acabaré yo mis enojos».
 «¡Ay grave mal!» «¡Ay mal grave y profundo!»
 «Tirsis, adiós». «Adiós, mi Galatea».
 «¡Tirsis, adiós!» «Adiós, luz de mis ojos».
 «¡Oh lástima!» «¡Oh piedad, sola en el mundo!» (XXI).

El diálogo anterior, fórmula común a muchos otros de sus poemas y epístolas, nos muestra que el lugar en que Francisco de Aldana posa al sujeto amado no es la peana desde la que mira la mujer del amor cortés o del neoplatonismo, investida de belleza sagrada, intocable; sino que, desvestida de linajes, la amada es acostada a la altura del poeta: en el pronombre, el «tú», palabra que vierte a quien la pronuncia únicamente hacia una figura concreta, en donde Aldana busca sumirse, total, echando abajo la verja entre cuerpo y alma:

«¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
 en la lucha de amor juntos, trabados
 con lenguas, brazos, pies y encadenados
 cual vid que entre el jazmín se va enredando,
 y que el vital aliento ambos tomando
 en nuestros labios, de chupar cansados,
 en medio a tanto bien somos forzados
 llorar y sospirar de cuando en cuando?»
 «Amor, mi Filis bella, que allá dentro
 nuestras almas juntó, quiere en su fragua
 los cuerpos ajuntar también, tan fuerte
 que no pudiendo, como esponja el agua,
 pasar del alma al dulce amado centro,
 llora el velo mortal su avara suerte» (XVIII).

Este poema, por cierto, ha suscitado las más variadas interpretaciones, representadas en las posturas opuestas del Dr. Rivers y el profesor Green. Para Green, se trata de un producto neoplatónico en el que Aldana declara «que el amor sensual no puede satisfa-

cer»⁹, y lo presenta como un correlato de otro soneto de amor divino que sí se atiene a esta filosofía, olvidándose de que los dos amores, como él mismo admite, reciben un tratamiento distinto en Francisco de Aldana. Para el Dr. Rivers, por el contrario, el poema expresa un pensamiento «hereje», imbuído de paganismo¹⁰. En cuanto a la fuente del soneto, ambos coinciden en que procede de un pasaje de León Hebreo¹¹, al igual que sus críticos continuadores¹², con la salvedad de Lara Garrido, quien indica acertadamente que en Hebreo el deseo cesa con la unión sexual y que los abrazos son valorados de manera espiritual¹³. A mi entender, Hebreo copia el pasaje, interpretándolo, como hace otras muchas veces, del *De Amore* de Marsilio Ficino, en concreto del cap. VI del discurso séptimo, donde éste reproduce un fragmento del *De Rerum Natura* de Lucrecio. Rivers ya había hecho una referencia al autor latino, pero sólo para indicar el tono de paganismo que atribuía a Aldana. En cambio, yo creo que Aldana bebió directamente de Lucrecio, ni siquiera a través de Ficino, cuya cita es incompleta. Reproduzco seguidamente una traducción de esos versos de Lucrecio¹⁴:

Como un sediento que, en sueños, anhela beber y no encuentra agua para apagar el ardor de su cuerpo; corre tras los simulacros de fuentes y en vano se afana y sufre sed en mitad del turbulento río en el que intenta beber; así en el amor Venus engana con imágenes a los amantes; ni sus ojos se sacian de contemplar el cuerpo querido, ni sus manos pueden arrancar nada de los tiernos miembros, que recorren inciertos en errabundas caricias. Finalmente, cuando, enlazados los miembros, gozan de la flor de la edad y el cuerpo presiente el placer que se acerca y Venus se aplica a sembrar el campo de la mujer, entonces se aprietan con avidez, unen las bocas, el uno respira el aliento del otro, los dientes contra sus labios; todo en vano, pues nada pueden arrancar de allí, ni penetrar en el cuerpo ni fundirlo con el suyo; pues esto dirías que pretenden hacer, y que tal es su porfía. Con tal pasión están presos en los lazos de Venus, mientras se disuelven sus miembros por la violencia del goce. Por fin, cuando el deseo concentrado en los nervios ha encontrado salida, hácese una breve pausa en su violenta pasión. Vuelve luego la misma locura y el mismo frenesí, y porfían en conseguir el objeto de sus ansias, sin poder descubrir artificio que venza su mal.

Aldana sabía latín, como muestra su perdida traducción de las epístolas de Ovidio a que se refiere su hermano en la edición de sus obras, y seguramente, como apunta Rivers, su educación en Florencia le puso en contacto con el mundo pagano. Quizás leyó a Platón, como sugiere la referencia de Sócrates en la epístola a don Bernardino de Mendoza. Más probable es que se acercara a Lucrecio, cuya influencia pienso que se trasluce en varios pasajes. Por ejemplo, la renuncia de Lucrecio al Amor mayúsculo se hace en los mismos términos de perjuicio con que la efectúa Aldana, cuyo soneto «Marte en aspecto de Cáncer» es bastante similar a los versos 32-37 del comienzo del libro latino. Asimismo, aquella demostración que principia Aldana en la epístola a Galanio con los versos

⁹ OTIS H. GREEN, *op. cit.*, 153.

¹⁰ ELIAS RIVERS, *Francisco de Aldana, el Divino Capitán* (Badajoz, 1955), 41.

¹¹ LEÓN HEBREO, *op. cit.*, 136.

¹² A. TERRY, «Thought and feeling in three Golden Age sonnets», *BHS*, LIX (1982), 237-246.

¹³ LARA GARRIDO, *op. cit.*, 201.

¹⁴ Lucrecio, *De Rerum Natura*, ed. VALENTÍ FÍOL (Barcelona: Bosh, 1984), vv. 1097-1119 del libro IV.

«Notad que muerto el hombre / no siente que murió» (L 327) recuerda la doctrina de Lucrecio sobre el miedo a la muerte (libro III 870-973). Y, sin entrar en detalles inapropiados para esta reducida comunicación, señalemos el interés científico con que Aldana explica en verso la naturaleza de cosas tales como el corazón, la respiración, el recuerdo o las conchas del mar.

Con esta evocación de Lucrecio como fuente de Aldana, pretendo sobre todo indicar que son múltiples los ejarbes que recoge su poesía, y que el neoplatonismo es un elemento más del que, con el afán de realidad ya mencionado, parte para construir su propio mundo este poeta que, al parecer, jamás pensó en publicar sus versos, rescatados a su muerte por su hermano.

Hora es que Francisco de Aldana, al que sus contemporáneos llamaron «el Divino», sea rescatado del olvido que, como él mismo nos dice, es lo que se recibe en pago del mundo a las fatigas. Ojalá la presente comunicación haya al menos servido para avivar el interés por su poesía.

Los comentarios virgilianos del Padre Juan Luis de La Cerda

Giuseppe Mazzocchi
Universit  di Pavia

El fin de esta intervención no es realzar la importancia que el Padre jesuita Juan Luis de La Cerda (1558-1643) tiene para los estudios virgilianos españoles, ya que ésta queda ampliamente reconocida por la frecuencia con que aparece su nombre en las ediciones comentadas por Virgilio de todo el mundo, incluso en la de Ettore Paratore¹, y por los juicios que sobre su labor expresaron cuantos tuvieron ocasión de ocuparse del tema «Virgilio en España»². Ahora la entrada de la *Enciclopedia virgiliana*, aun siendo breve y sin firma (como fruto del trabajo de la redacción) también rinde el debido homenaje a su

capillare analisi linguistica, mitologica-storica e critica dell'opera virgiliana, ricca di richiami alle fonti greche e latine e consolidata da una minuziosa utilizzazioni dell'esegesi medievale e umanistica; un'opera sulla quale si   formata la moderna tradizione esegetica che constitui, cos  come costituisce, un punto di riferimento della critica del testo³.

Tampoco se pretende aquí (queda para otra ocasión) reconstruir la historia de los grandes comentarios de las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*, acudiendo a las fuentes primarias que todavía no haya examinado don José Simón Díaz en su documentado trabajo de carácter biogr fico⁴.

¹ Milán, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1978-1983, 6 vols. Todas las citas de la *Eneida* proceden de esta edición, las de las *Bucólicas* y de las *Geórgicas* de la edición *Belles Lettres* (Virgile, *Bucoliques*, ed. de E. DE SAINT DENIS, 1978³; y Virgile, *Les Ge rgiques*, ed. de HENRI GOELZER, 1947⁵). Para indicar las obras virgilianas se utilizan, como de costumbre, las siglas A, B y G.

² Sobre el que informa ahora cumplidamente el artículo *Spagna* de la *Enciclopedia virgiliana* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, IV, 1988, en especial MARGHERITA MORRREALE, *Letteratura castigliana*, 956-972).

³ *Enciclopedia virgiliana* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, I, 1984), 740.

⁴ «Notas y comentarios para la biografía del P. Juan Luis de La Cerda», *Razón y Fe*, CXXX (1944), 424-434. Vid. también *Bibliografía de la literatura hispánica* (Madrid: CSIC, VII, 1967), 792-794. Para las *Bucólicas* y las *Geórgicas* se utilizó la edición de Madrid 1608 (cf. *Bibliografía de la litera-*

El Padre Stevens, compañero de religión de nuestro autor⁵, y el profesor Alberto Blecua⁶, para limitarnos a las contribuciones más significativas, han individuado también las características y la intencionalidad de la actividad de comentador del Padre La Cerda. Las miras del jesuita español son esencialmente didácticas, en el sentido de que piensa en el público de un colegio jesuítico (¿cuánto debió pasar de la docencia en el Colegio Imperial de Madrid a los grandes infolios virgilianos!⁷), unos destinatarios ya con buen conocimiento del latín, pero todavía sin el dominio perfecto de la expresión literaria. Por lo tanto, sin que esto le reste nada al nivel de la enseñanza transmitida (que siempre es muy alto), el comentador no desaprovecha la oportunidad para que todo esto quede perfectamente explicado, pues no se limita a dar su opinión, sino que también indica constantemente las bases en que se funda la misma y la vía por la que llegó a formalarla. Pero los comentarios del Padre La Cerda son didácticos también en otro sentido: su finalidad no es sólo la de explicar a Virgilio, y dejar bien clara su superioridad cara a cualquier otro poeta (en especial a Homero), sino también la de indicar a sus alumnos la vía de la imitación de Virgilio. En la enseñanza retórico-literaria jesuítica Virgilio es el modelo por excelencia, al que hay que acudir tanto para las *descriptions* como para las *orationes*, para aprender a expresar los *affectus* y para llegar al dominio de todas las posibilidades de la lengua. Como indica Blecua, «el P. La Cerda quiere, a su vez, formar poetas y finos oradores»⁸, que aprendan el manejo literario del latín (e indirectamente de las lenguas romances) en el manantial virgiliano.

Es asombrosa la amplitud de horizonte que abarca el comentarista. No sólo se pone al descubierto lo que Virgilio debe a quienes le han precedido (y por supuesto en qué les supera), sino que se indica con la misma sistematicidad el provecho que de él han sacado cuantos le siguieron. La imitación de Virgilio (entendiendo el genitivo como objetivo y subjetivo a la vez) debe ser el centro de la reflexión de sus seguidores, que van a continuar en la misma línea.

Mirados en su conjunto, los comentarios del Padre La Cerda ofrecen un elemento más de reflexión sobre el carácter enciclopédico de la civilización barroca⁹. Ésta, desde una óptica muy simplista, se puede reducir a ruptura del orden, confusión, revuelo existencial y crisis de los sistemas de conocimiento, cuando a la vez abriga una honda y no

tura hispánica cit. n. 7808). Para la *Eneida* las dos siguientes: *P. Virgilio Maronis prioris sex libri Aeneidos* (Lyon: Cardon, 1612); y *P. Virgilio Maronis posteriores sex libri Aeneidos* (Lyon, 1617).

⁵ Vid. la indicación de los trabajos del Padre STEVENS en la *Enciclopedia virgiliana*, loc. cit. en la nota 5.

⁶ «Virgilio en España en los siglos XVI y XVII», en *Secció catalana de la Societat Espanyola d'estudis clàssics. Actes del VI^e simposi (Barcelona 11-13 febrer del 1981)* (Barcelona: Facultat de Filologia-Universitat de Barcelona-Secció catalana de la S. E. E. C., 1983), 61-77.

⁷ Muchos datos sobre la larga presencia del Padre Juan Luis en el Colegio se pueden encontrar en JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Historia del Colegio Imperial de Madrid* (Madrid: CSIC, 1952), *passim* (en especial 547-548).

⁸ *Art. cit.*, 75.

⁹ En su aspecto filosófico analizan la cuestión CESARE VASOLI, *L'enciclopedia del Seicento* (Nápoles: Bibliopolis, 1978); y JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *La cultura del Barroco* (Barcelona, Ariel, 1980²), 143-144. Sobre el reflejo práctico de esta actitud vid. VÍCTOR INFANTES, «De oficinas y polyantheas: los diccionarios secretos del Siglo de Oro», en *Homenaje a Eugenio Asensio* (Madrid, Gredos, 1988), 243-257.

menos intensa preocupación por la sistematización y la posesión total del saber. Ya en este sentido la obra del Padre La Cerda tiene, más allá de su valor filológico, el carácter de documento de una época, de momento de una cultura, y es éste el aspecto que se querría profundizar aquí. Los comentarios de textos clásicos, leídos normalmente sólo por los especialistas, guardan en cambio un gran valor como testimonio de una época; esto, paradójicamente, suele pasar más desapercibido cuando se trata de obras que por su calidad y al haber conseguido la aparente objetividad de lo científico, no hunde el lastre del tiempo.

Éste es, evidentemente, el caso del Padre La Cerda, cuyos gustos literarios, en cualquier caso, no pasaban desapercibidos para un lector tan fino y atento como Lodovico Antonio Muratori, el gran erudito italiano del siglo XVIII; en su tratado *Della perfetta poesia italiana* (1706), que es la primera teorización cabal en Europa del gusto literario del nuevo siglo, observa a propósito de A X, 833-834 *Intera genitor Tiberini ad fluminis undam / vulnera siccabat lymphis corpusque levabat*:

Ai quali versi fa questa osservazione un comentatore spagnuolo: *Vide acumen. Aquae, quae vere rigant, heic siccant*. Ma giammai non sognò Virgilio questa bella acuttezza. Intese ogli solo di naturalmente sporre l'effeto dell'acqua fredda, che ferma il flusso del sangue; e ciò fu da lui spresso col verbo *siccare*. In un poema eroico, in materia grave, non avrebbe que giudizioso poeta usato somigliante inezia¹⁰.

El «comentatore spagnuolo» es precisamente nuestro padre Juan Luis de La Cerda, cuyo esolio a los versos citados sigue de esta forma: «Sistitur enim fluxus sanguinis contactu aquae frigidae». Es evidente, por lo tanto, la parcialidad de Muratori que, al cortar el texto del jesuita, impide la apreciación correcta y completa de su pensamiento, mientras que el callar su nombre no deja de ser significativo, ya que en la obra muratoria esto toma el carácter de un juicio implícito de carácter negativo. No cabe la posibilidad de que exista ningún tipo de recelo ideológico por parte del crítico, ya que Muratori pertenece al clero secular y tiene sin embargo grandes amistades entre los jesuitas; su juicio ha de explicarse, sencillamente, como una evolución, lenta pero segura, hacia un nuevo gusto. Llama la atención, por lo tanto, un par de comentarios a la *Eneida* en que el religioso español hace observaciones muy parecidas a la que le reprocha el italiano, a saber:

a) A I, 691-692 *At Venus Ascani placidam per membra quietem / inrigat ...* La Cerda observa: «*Pulchra metaphora*» y la documenta con profusión;

b) en A V, 197-200 ... *Olli certamine summo / procumbunt: vastis tremiit ictibus aerea puppis / aridaque ora quatit, sudor fluit undique rivis* el comentario es:

Sequuntur versus divini, quibus studium certamenque remigum ita magnum significantur ut nullum esse maius potest. [...] Ut habitum remigum exprimeret, qui proni et inclinati ad opus, ait *ora arida, quia sudor fluit ut indique rivis*. Quippe ex copioso sudore factum ut essent ora arida. Et quis non videt acumen? in rivis est ariditas. Centena haec in Marone, si habeas oculos.

¹⁰ LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana* (Modena: Soliani, 1706), 2 vols. La cita pertenece al cap. 16 del II libro (554 del tomo I). Sobre Muratori hispanista vid. L. A. Muratori e la *letteratura spagnola*, «Il Confronto letterario», IV, 1987, 3-31.

El «acumen», o sea la agudeza, afecta en estos dos ejemplos a los líquidos, en particular, en el segundo pasaje, a las secreciones corpóreas. En conformidad con la cultura de su época, con la consideración del cuerpo como húmedo productor de líquidos, el comentarador no pierde ninguna ocasión para evidenciar los pasajes virgilianos en que el poeta se detiene sobre el tema. Así, por ejemplo, se interpreta A IX, 812-814 ... *tum toto corpore sudor / liquitur et piceum (nec respirare postestas) / flumen agit ...*:

Nigrum, ac proinde multum, Turnebo interprete; nam multus sudor nigricat, ut paucus pellucet. Vel nigrum vocet, quia sudor pugnantium mistus polvere, ac proinde nigricabit.[...] Ergo sudor, qui vere λεικός, id est *albus* est, tamen dicitur niger, vel quia multus, ex sententia Turnebi; vel quia inquinatus pulvere, ex mea. Sententiam enim viri cuiusdam, qui per *piceum sudorem* intellegi vult *sanguinem sudorem*, ἄφορίσιμα. Haec sane angustia Christo tantum servatori magno danda.

Y para A I, 19 ... *Troiano a sanguine duci* se apunta: «In verbis *Troiano a sanguine* multi enallagem capiunt, ut dixerit *sanguine* pro genere. Defendi potest. Sed vide an proprie loquatur, et *sanguine* dixerit pro semine. Nam purissimus sanguis in semen influit». Y ¿qué decir del llanto de Dido (A IV, 30 *Sic effata sinum lacrimis implevit abortis*)?:

Sinus est cavitas oculorum et gremium inter complexum brachiorum et pectoris. Servius et Turnebus capiunt poetam de caviate oculorum; melius, me iudice, Hortensius et Germanus de gremio accipiunt. Sic enim uberiores fuisse reginae lacrimae indicantur; nam et Graeci amorem πολυδοίκρνον vocant: multarum lacrimarum. Potest etiam accipi *sinus* pro illo qui est in vestibus, quas totas madefecit uberrimis lacrimis.

Pero para nosotros tiene un interés especial la *explicatio* a A VIII, 389-390 ... *Ille repente / accepit solitam flammam notusque medullas / intravit calor et labefacta per ossa cucurrit*:

Cunctabatur Vulcanus ad verba Veneris; inde illa non verbis contenta coniugem fovet mollissimo brachiorum complexu, ac tum ille repente (haec vis tactus feminei) solitis amoris flammis exarsit. Pulchre Virg. de Deo ignis, *solitam flammam, notus calor*. Inde enim ille fingitur coniux Veneris, quia res huius calore consistunt, ait Serv. Sunt ossa *labefacta*, tabida prae amore, et liquefacta

(y en la *nota* correspondiente se insiste: «Omnia explicant vim amoris *flammae, medullae, ossa*»). Me parece muy sugerente la posible relación con el soneto *Amor constante más allá de la muerte* de Quevedo (que tenía contactos directos con nuestro jesuita)¹¹, pero lo más significativo es el profundo parecido temático con los textos más conocidos de la literatura española (añádase por lo menos el soneto gongorino *La dulce boca que a gustar convida*), de acuerdo con el aludido interés por todas las secreciones corpóreas.

* * *

Desde otra perspectiva, la del *acumen*, no hay duda de que se puede estar de acuerdo con Muratori. La intencionalidad conceptista de A X, 833-834 y A V, 197-200 es del todo improbable en el poeta latino. Y por esto no deja de ser indicativo para nosotros el que el docto comentarador no deje a un lado los aspectos más epocales de su gusto ni si-

¹¹ Cf. ALBERTO BLECUA, *art. cit.*, 75, nota 42.

quiera a la hora de comentar en un plano básicamente erudito y filológico a un clásico. Unos ojos *maxima acie praediti* escudriñan el texto virgiliano, llegando a forzarlo en más puntos. ¿Cómo se explica, por ejemplo, el estupor de los troyanos ante el caballo de madera? (A II, 31 *Pars stupet innuptae domum exitiale Minervae*):

Stupor oritur ex dono, admiratio ex magnitudine doni. Quod pertinet ad stuporem plusculis explico. Proceedit hic stupor ex poetarum animo rem scientis. Quis non stupeat *Minervae innuptae* dari in donum machinam foetam armis, praegnantem, gravidam? Audiam siquis melius.

Las supuestas agudezas del texto virgiliano se analizan cada una según su categoría; el comentarador constantemente se preocupa en aclarar el mecanismo que las produce. Para A II, 367-368 *quondam etiam victis redit in praecordia virtus / victoresque cadunt Danai ...* apunta:

In verbis acumen duplex, *virtus redit victis, victoresque cadunt*. Nihil enim magis alienum a *vitis* quam *virtus*; et a *victoribus* quam *cadere*: nam qui in *acie* cadit non *victor*, et quia tam *victores* quam *victi* cadebant, id est tam *Graeci* quam *Troiani*.

Pocos versos después (A II, 374-375 ... *alii rapiunt incensa feruntque / Pergama; vos celsis nunc primum a navibus itis?*) se evidencia una agudeza de palabra: «Acumen est in verbis: primum ire dicuntur qui sunt postremi». Y en los versos inmediatamente anteriores (*Festinate viri; nam quae tam sera moratur / segnities? ...*) se notaba una agudeza de carácter etimológico: «Acumen in vocibus, si verum est etymon grammaticorum, qui aiunt segmen proprie esse sine igne. Ergo, quae ista segnities in tanto ardore aliorum, qui etiam ferunt incensa Pergama?».

En otros casos la agudeza resulta producida por el pensamiento. Para A V, 468-472 *Ast illum fidi aequales, genua agra trahentem / iactantemque utroque caput crassumque cruorem / ore eiectantem mixtosque in sanguine dentes, / ducunt ...* se glosa: «Nota etiam acumen, *ducunt trahentem genua*. Is enim ab aliis dicitur qui se ipse vix trahit. Est etiam elegancia ex affinitate vocum: *iactat caput et eiectat cruorem*».

Casos parecidos son los de A XI, 182-183 (recuérdese que en el libro XI es donde tiene lugar el sepelio de Palante) *Aurora intereamiseris mortalibus almam / extulerat lucem ...*:

Laudo Servii notam. Praeclare etenim *extulerat Aurora lucem*, quia in sermone funebri, et *effero* verbum est mortuorum. Itaque cognata sunt haec. Ita lib. 4 abeunte Aenea, et Didonem relinquentem, ait *Titoni croceum linquens Aurora cubile*. Nescias enim qua ratione ista cognatio laudanda sit. Linquit Aurora cubile Tithoni, cum Aeneas linquit Didonem: effert Aurora lucem, cum efferendi mortui.

Y A XI, 721-723 *quam facile accipiter saxo sacer ales ab alto / consequitur primis sublimem in nube columbam / comprensamque tenet pedibusque eviscerat uncis* donde, según el comentarador, se da una:

comparatio et apta et plena acuminis. Apta, nam uti accipiter consequitur columbam in nube, id est volantem, sic Camilla hominem equo volantem. [...] Plena acuminis, nam videbatur potius vir comparandus accipitri, femina columbae. Sed secus est: nam Ligur ve-

rius erat femina, Camilla verius vir, inde commutatio; (no hace falta recordar el interés barroco por la metamorfosis y el cambio de sexo).

Debe recalcar una vez más lo arbitrario del análisis; ni siquiera en A XII, 739-741 ... *postquam arma dei ad Volcania ventumst, / mortalis mucro glacies ceu futilis ictu / dissiluit* ... se puede aceptar la intencionalidad que pretende el comentador: «Observa Virgili acumen. Praeclare Turni ensem comparat cum glacie, praecessit quippe arma Vulcania. Atqui glagies applicata ad ignem facile solvitur».

Más allá de estos ejemplos, especialmente relevantes, lo que se nota es en general la sensibilidad para recoger cualquier uso metafórico de la lengua latina, incluso cuando está tan asentado como para alcanzar la categoría de metáfora lexicalizada. Es el caso del verbo *ordiri* para la oratoria (A II, 2), del participio *stellatus* para la espada de Eneas, cuajada de piedras preciosas (A, IV, 261), de *extinguere* referido a *pudor* (A IV, 321), de *claudus* empleado en el sentido amplio de 'herido' (aplicado a una serpiente en A V, 278: «Iucunda est metaphora, quae serpentem claudum vocat, cui non sunt pedes. [...] Plurimus est Cicero in hac metaphora, cuius haec sunt: *claudicare in officio, vitio vocis, et ineptiis claudicare. Vita claudicat, oratio. Mancam ac debilem preturam*»), del vocabulario propio de la equitación para referirse a la Sibila poseída (A VI, 78-80); del verbo *vestire* con referencia a la barba que cubre las mejillas (A VIII, 160: «Pulchra metaphora. [...] Cum addit *florem*, liquidum est sumi metaphorum ab agris, qui vestiri dicuntur»), de la expresión *immitere rudentes* (propia de la equitación) para los barcos (A X, 229), y de *pratexere* para los cañaverales de un río (B VII, 12 *Hic uiridis tenera praetexit harundine ripas*: «Solent fluminum ripae arundinetis supervestiri non modico ornamento, ut solent vestes ornari ad limbum; nam huic metaphorae haesit Virgil. et ideo signate praetexit cum respectu ad vestem praetextam»).

El grado de desviación que se da con estas metáforas varía según los casos, aunque es indudable que a veces es muy escaso.

También es muy característica del ideal literario de la época la admiración por la hipertrofia, real o supuesta, de la expresión poética virgiliana; el asombro ante la capacidad del poeta de narrar o describir con abundancia sin caer en el vicio de la repetición. En efecto, la defensa de Virgilio realizada por el Padre La Cerda consiste muchas veces en esto, en demostrar que, pese a las apariencias, no hay en la obra del vate latino tal defecto. Para A II, 206-208 (tres versos que completan la descripción de las serpientes que se dirigen hacia la orilla para coger a Laoconte), por ejemplo, el Padre La Cerda apunta: «Quis putaret addi posse praecedentibus affectus maiores, et maiorem vim? Finge te superiores versus fecisse, et cogita an potuisses addere maiorem honorem, et nihil fortasse invenies. Invenit Maro ingeniorum apex». Y de forma parecida para A IV, 76-79 observa: «Alius quispiam fortasse in illud detineret, *incipit effari mediaque in voce resistit, et hoc esse maximum putaret. Sane alii poetae fervidi sunt, si illos secum conferas; frigidí, si cum Virgilio*».

Tienen especial interés los pasajes en los que el Padre La Cerda deja que se filtren las agudezas a su propio latín. Obsérvense en el comentario a A X, 405-409 *Ac velut optato ventis aestate coortis / dispersa immittit silvis incendia pastor / (correptis subito mediis extenditur una / horrida per latos acies Volcania campos; / ille sedens victor flammis*

despectat ovantis) el juego etimológico entre «servus» y «Servius»; y la dilogía sobre «acumen» (en sentido retórico en el primer caso, y en el propio en el segundo):

Non ego servus tuus, Servi, qui ineptissime scribis *de igne aciem dicere, nimis incongruum est*. Immo, *nimis poetice*, ait Erythraeus. Verissime. An insolitum est, ut ignis pugnet, et hostis sit? Deinde, nonne ignis omnia devastat veluti hostiliter? cur non ergo diceretur *acies*? Et sane qui diceret *exercitum flammaram*, poetice admodum loqueretur. Inde Sallust. Iugurt. *igni ager vastabatur*. Tertio, acumen est in poeta ex acumine ignis. Quippe *acies* dicta ab fronte acuta in quam definit, nam ea forma solet collocari: atque ignis etiam acuminata est forma, Graece πῦρ: immo ab illo acuminata omnia, ut pyramis, pyrum, Pyrinaei. Congruè itaque *acies Vulcania* cum respectu et ad forma ignis, et militiam; nam hoc loco ignis militariè ponitur devastans omnia, non aliter ac exercitus Arcadum devastans Latinos. Inde postea consequenter *ovantes flammæ*; nam oratio tota est militaris. Quia ergo ignis dicitur *acies*, postea *ovare* dicitur.

La misma agudeza se nota en el escolio a A VIII, 74-75:

Distinctio Donati inter lacum et fontem non ad mentem Virgilio, qui clare confundit. Alit enim *quocumque fonte te tenet lacus*. Itaque liquida sententia est: ubicumque tua est Regia (hanc enim per lacum et fontem intelligit, nam ibi credenda est esse Regia fluminis unde erumpit) et undecumque exis, semper etc.

Si *liquidus* es frecuente en latín en el sentido de «fácil de entender», y si aparece también en más pasajes del comentario, resulta rebuscado su uso junto a *fons* y *lacus* (nótese también el oxímoron entre *clare* y *confundit*).

Este espiguelo es más que suficiente, creo, para demostrar cómo unos planteamientos estéticos muy característicos de una época pueden pasar al comentario de un texto clásico. Evidentemente, se trata de algo no exclusivo del Siglo de Oro. Cada época tiene su Virgilio. Como todo gran clásico, el poeta de Mantua recibe una nueva lectura según los cambios de rumbo a la cultura. Con el tiempo, no dejará esto de ser evidente (ya se nota en nuestro Virgilio, hombre dolorido y atormentado por la duda) también en los planteamientos críticos del siglo XX, y por qué no, en los comentarios que en éste se elaboraron. Sin embargo, no hace falta insistir en la importancia, para quienes nos ocupamos de la literatura del Siglo de Oro, de llegar a comprender cómo y con qué actitud se leían entonces los clásicos; los comentarios a sus obras nos dejan entrever no sólo una preceptiva literaria, sino que también evidencian el sistema ideológico que se corresponde a la época en que se elaboraron.

* * *

De todo esto queda abundante constancia en el comentario del Padre La Cerda, en el pensamiento teológico y en el político. En este doble planteamiento se nota una importante diferencia: la interpretación política del poema épico es muy anacrónica, con la mecánica superposición de la teoría jesuítica del príncipe perfecto a las vicisitudes de Eneas; mientras que, en las interpretaciones de las afirmaciones virgilianas de carácter moral y teológico, el Padre La Cerda tiene la preocupación de subrayar las discrepancias entre el pensamiento de los clásicos y la ortodoxia católica, pero sin llegar nunca a forzar

el primero. El jesuita no pretende cristianizar a Virgilio, ni fuerza la letra del texto. Esto se ve muy claramente, por ejemplo, en las observaciones que hace acerca del más allá clásico, o de un problema moral de tanto relieve como el suicidio. A la demostración documental, brindada por una abundante aportación de citas, de la correspondencia entre Virgilio y los poetas paganos que le han precedido o seguido, se acompaña la exposición de la doctrina cristiana. Así, para A IV, 34 *id cinerem aut manis credis curare sepultos?* se anota:

Huius dogmaticis sparsa plurima mentio apud veteres. [...] In hoc argumento plurimus est Horatius, qui saepe irridet inferorum poenas ut natas et inventas ad tenendos pueros; alii item poetae. Et credibile est omnes desumpsisse ex Platone, qui lib. I de Rep. vocat *fabulas* quae dicuntur de inferis. Se de hac re nos, credo, alibi. Esse tamen inferos vera fides docet, et immanem tormentorum carnificinam, ac terribiles cruciatus adversus maleficos, nec ulla posse excogitari tam atrocia mala quae possint cum illis conferri gravitate, multitudine, annorum aeternitate, a qua nos Aeternus ille liberet.

Asimismo, para A VI, 266-267 *sit mihi fas audita loqui, sit numine vestro / pandere res alta terra et caligine mersas* se apunta: «Quid vero vult? loqui *audita*, quasi dicat non cognita; innuit etiam, quae de inferis narrantur, esse mera insomnia. Ita enim credebant plerique gentilium». Y en el escolio a A X, 827-828 ... *teque parentum / manibus et cineri, si qua est ea cura, remitto* se subraya: «Saepissime poetae, cum hoc cantu, ex vagante Ethnicorum opinione qui nihil esse post vitam putabant». En el bien organizado más allá postridentino, no extraña el que resalte la diferencia entre la tipografía del trasmundo pagano y la del cristianismo: «Hic scias (nescio an alibi monuerim) Platonem, Virgilium, et reliquos ex ethnicis habuisse Tartarum eo loco quo nos Infernum; Infernum vero eo loco quo nos Purgatorium. Itaque cruciandi in aeternum ducebantur ex illorum doctrina ad Tartarum, purgandi ad infernum» (para A X, 608-627), aunque no deja de ser severo el juicio sobre quienes se preocupan de indagar las fábulas de los antiguos perdiendo de vista su falacia:

Volui ista deliberare [la repartición de cielo, tierra e íferos entre los dioses] ut tereream, si possem, quosdam eruditulos, qui plus iusto quaerendis fabulis incumbunt, quae mera mendacia; vera enim eruditio posita in indagandis moribus, unde loca auctorum eluceant; (sobre A X, 39-40).

También es constante el interés por la suerte del alma después de la muerte del cuerpo: «Credebant veteres endem studia, curas, cupiditates, cogitationes, quae vivis fuissent, in mortuis etiam perseverare. Ergo, qui vivi fuerunt dediti curribus, armis, equis eodem studio mortui tenebantur» (en A VI, 653-655), y se define como ‘error’ la creencia de que el muerto insepulto tarde en llegar a su destino (A VI, 325, 376 y 505-506).

El jesuita, como se ha dicho antes, quiere dejar bien sentada la diferencia entre la moral cristiana y la pagana respecto al suicidio. En A VI, 435 los suicidas se definen como *insontes*, y la glosa del Padre La Cerda dice: «Dicuntur *insontes*, ex doctrina gentilium, qui huiusmodi facinus leve esse putabant, immo laude dignum, ut apparet in Seneca impense laudante Uticensem». Y en A X, 681-682 anota: «Nihil enim veteres illi gloriosus esse existimaverunt quam se interficere ad fugiendam omnem contumeliam».

Asimismo es interesante observar que, en conformidad con la tradición cristiana, el comentador procura evitar la confusión con la religiosidad de los antiguos, pero a la vez

se aprecia su piedad. Por ejemplo, en A II, 602 ... *divom inclementia* ... se revela la blasfemia: «Si quid olim peccatum esse, et male gestum a mortalibus, illi veteres in suos Deos omnia coniciiebant»; y para A IV, 65 (*Heu vatium ignarae mentes!* ...) el comentarador apunta: «Ita de suis vatibus sensere ipsi etiam gentiles. Nam quid adducam Christianos scriptores?». La superstición no se considera, sin embargo, como algo provativo de los paganos. A propósito de los espíritus caídos del cielo de A VIII, 664 observa: «Fuerunt gentiles hoc errore imbuti, ut, in qua re maxime religionem sitam vellent, imbuti, eam a coelo lapsa mentirentur. [...] Non ponimus hoc numero multa quae in historiis Christianorum verissime leguntur»; pero aclara en seguida:

Talem fuisse credunt Caravacenses Hispani crucem suam. Sed falso: nam ea vere crux fuit Antistitis Hierosolymitani, factaque e ligno vitae, in quo Christus pendit, et ministerio angelorum oblata ab Antistite et Caravacam delata inter missarum sollemnia. Sed haec res appellet labores doctissimi viri Societatis nostrae Hieronymi de la Higuera Tolentani, qui rem istam indagavit.

Es notable la perspectiva filológica, por falaz que ésta sea, con la que se procura distinguir entre un hecho y otro, a pesar de la discriminación poco objetiva entre el prodigio cristiano y el pagano. A veces el sentimiento religioso cristiano guía la lectura: las promesas de Ascanio a Euríalo, para asegurarle que se va a ocupar de su madre en caso del mal éxito de su misión (A IX, 297-322), recuerdan la escena del Calvario: «Sic et Johannes Mariam sanctissimam accepit in matrem, commendante Christo». Cierta consonancia de sentir con el mundo pagano se observa también en lo ritual (A II, 220-221 *Ille simul manibus tendit divellere nodos / perfusus sanie vittas atroque veneno*: «Commovent haec affectum ingentem, non solum considerata miseri hominis calamitate, sed religione; nam, neque vittae, quae sacrae, servatae ab incommodo») o al notar en los antiguos la obediencia a la voluntad de los dioses (A IV, 346 *Italiam Lyciae iussere capessere sortes*: «Confert protectionem suam ad Deos, quod argumentum validissimum. Nemo enim iuste queri potest se prae Deo contemni, cum huic semper parendum, ideo iussere»).

La moral sexual y el matrimonio son unos de los temas en que más se hace hincapié, y no es difícil vislumbrar en el comentarador la cultura teológica y el hábito de la casuística. Por ejemplo, para A VI, 26, sobre la unión entre Pasífae y el toro: «Utinam res incredibile esset, neque scirentur experimento nefandae mortalium libidines cum fereis ipsis»; y para A VIII, 635 ... *raptas sine more Sabinas*:

id est improbe, non *sine exemplo*, ut male Serv. Itaque formula haec *sine more* par est huic *malo more* [...]. Roges cur expuerim Servium explicantem *sine exemplo*? Quia contra illum Dionys. lib. I Antiq. qui post narratum raptum Sabinarum, ita [...]. Sed hic mos [el rapto en función de las bodas] non excusat improbitatem: sicut neque abeunt ab improbo qui vivebant ex rapinis; quae tamen ratio victus frequentissima Gentilibus. Neque vero hic mos desitus (ita malo nostro, vitia continuantur) posteriore aevo.

La castidad de Virgilio es un lugar común, que sigue teniendo vigencia aún hoy en día entre los más altos cargos de la jerarquía católica¹², y aparece también en el comenta-

¹² Léanse las palabras de Juan Pablo II en *Bimilenario de Virgilio. Simposio internacional (Salamanca 16-18 de marzo, 1982)* (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1982).

rio de nuestro autor. En A IV, 165 –Eneas y Dido están en la cueva– «Vere parthenium, id est virginalium Virgilia vocis, qui tam verecunde amores hos tractaverit. Rem turpem tantum suspitionibus reliquit»; y de forma parecida señala en A X, 325 (donde *nova gaudia* hace referencia a un amor homosexual): «Semper hic vates est παρθενικός, Titillansem libidinem numquam nominat, quidquid tale est complectitur gaudii nomine, et hic ποεδικό intelligit, quae tamen castissime nominat gaudia». Ante el drama de Dido, demostración que el amor «est enim tyrannus impotentissimus, adducitque homines in gravem servitutem» (nota a A IV, 1), observa:

Poeta luculentum foeminae virtutis exemplum in Elissa constituit, ad quam expugnandam opus fuit Deo, et ipsomet cupidine, et praesente, et virus per oscula inspirante: conveniunt etiam Iuno et Venus ad illum animum expugnandum, offerunt speluncam obscuram in loco solo ac deserto; his machinis ducta est ad voluptatem neque enim satis quos Aeneas natus Dea esset, quod *os humerosque Deo similis*. Victa tandem ita reprehensionem fugit, ita prohibitae Veneris suspicionem amovet, ut amorem hunc non furtivum appellet, sed vere coniugium, quare numquam aliter loquitur de Aenea atque de marito (A IV, 172)¹³.

Pero, en general, la consideración de las costumbres amorosas de los antiguos es histórica, como se ve también en esta nota a A VI, 661 ... *sacerdotes casti* ...: «Ignorata veteribus castitatis christianae virtus, alio torquendus poeta, videlicet ad ritus ceremoniarum, quibus illi eximii fuerunt, ad cultum, puritatem, mundiciam sacrificiorum».

Cuando en A IV, 576 Eneas declara *Sequimur te, sancte deorum*, el comentario es: «Pia vox et digna principe. Frustra enim aliquid faciunt Deum nisi sequantur». La religión no carece además de importancia política; por ejemplo, se presenta como elemento que permite confirmar una alianza militar (en el caso concreto –A VIII, 174– entre los Troyanos y Evandro): «Nihil magis ad societates coniungendas validum quam eorundem sacrorum participatio: ideo invitat ad easdem sacrorum epulas, ut firmetur societas».

El eco de la abundantísima literatura política postmaquiavélica es evidente en el comentario del padre La Cerda. La figura del príncipe queda delineada perfectamente y se analiza con todo detalle, sin que por ella el comentador olvide el conjunto de personas que la rodean. Es bueno, en particular, que éste tenga un séquito, y en A XI, 12-13 *Tum socios (namque omnis eum stipata tegebat / turba ducum)* ... el comentador opina que esto pertenece «ad dignitatem Principis Aeneae»; y en el comentario sobre la lamentación de la madre de Eurialo (A IX), tras haber transcrito unas cuantas quejas contra la soledad de personajes regios, observa: «Habent omnes istae poeticae umbrae corpus suum, id est fundamentum. Nam semper solitudo omnibus viris principibus abominanda fuit». Es igualmente fundamental que el príncipe esté rodeado de amigos cultos que le pueden ayudar, como Acates a Eneas:

Est achates gemma praecipuae dignitatis, variis coloribus ita distincta ut nemorum, fluviorum, montium, iumentorum, currum ac paene rerum omnium species referat, auctore Plinio lib. 37 cap. 10. Hoc, quid est aliud quam principum amicos debere esse rerum omnium peritia instructos, unde reges possint salubres praeceptiones haurire ad publicum co-

¹³ Sobre esta problemática *vid.* MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Dido en la literatura española. Su retrato y su defensa* (Londres: Tamesis Books, 1974).

modum? Atque adeo, qui minus apte possunt in libris versari propter multiplices regias curas, in illis cum quibus perpetuo fabulantur, obviam habeant doctrinam (A I, 316).

La vida del príncipe está llena de dificultades, no sólo porque carece de vida privada (en el comentario A IV, 173 *Exemplo Libyae magnas it Fama per urbes* se anota: «Sic sane est ut regum facta latere nequeant»), sino también porque tiene que preocuparse constantemente por sus súbditos:

Considera tecum principem virum ab Eolo et Iunone exagitatum, viribus languidum, qui nihil tamen loquatur contra Aeolum, nihil per iracundiam contra Iunonem, nihil de se curet, tantum de suis sollicitus; et videbis poetam hunc eminentissime fuisse complexum curam patris familias; ad hanc enim rem interpretes sollicitudinem istam derivant (A I, 18-183).

La caída, o sea, la pérdida del poder, es una amenaza real, como demuestra la muerte violenta de Príamo:

Res postulabat ut post casum tanti regis affectus excitarentur, nec sibi in hac re deesse potuit vates. Inflammat itaque commiserationem, cum rex magnificus, divitiis florens, Asiae imperans, regno, fortuna, liberis, vita denique privetur; humi turpiter truncus iaceat, atque inhumatus (A II, 554-558).

El sacrificio del buen príncipe produce, en el súbdito, el deber de defenderle, como hace Eneas al correr hacia la residencia de Príamo: «Docemur obiter quod munus boni civis in omni discrimine, cui ante omnia salus principis observari debet, ex cuius salute pendet ceterorum».

Para comprender cabalmente las ideas políticas del comentador resulta muy interesante el extenso análisis que hace de los símiles de A I, 148-156 (la muchedumbre rebelde aplacada por la intervención de un jefe carismático) y A I, 430-436 (los Fenicios, que están construyendo su ciudad, se comparan con las abejas que trabajan en la colmena).

Por los ejemplos aducidos queda suficientemente ilustrado cuántos elementos ideológicos y culturales propios del siglo XVII han pasado al comentario del clásico latino por excelencia. Además no es difícil recoger un pequeño muestrario de las imágenes y metáforas más frecuentes en la literatura de la época, y que de forma más brillante expresan su sensibilidad. Así las ruinas («Affectus vero excitatur, cum ictu temporis ruit urbs, quae antiqua, ut semper cum gloria nam multos annos domini capax», nota a A II, 363 *Urbs antiqua ruit multos dominata per annos*), o la flor como símbolo de caducidad («Mira (inquam) comparatio: quia ut flores inter herbas micant, ita Pallas inter congeriem illam frondidam. Comparatur vero cum hyacintho, quia Hyacinthus puer fuit. Et hic languens quia non uam alit tellus etc.; quo signatur mollitudo pulchelli corporis. Ex his omnibus exurgit mira et tragica commiseratio», nota a A XI, 67-71, donde se describe el cadáver de Palante; y también a A VI, 883-884 ... *Manibus date lilia plenis, / purpureos spargam flores* ...: «Quae [flores y guirnaldas] cum omnibus ex usu darentur, nullis tamen magis proprie quam pueris, quo admonemur momentanei vigoris et brevitatis vitae»). Al lector barroco no se le pueden escapar ni tan siquiera la descripción –metamorfosis de un paisaje como cuerpo humano (G III, 361: «Animadverti partes hominis saepe attribui mari, aquis, fluviis; unius rei exempla constituam ut nota ista in animis adules-

centium facilius infigatur»; y A IV, 250: «Mihi non dubium quin Plinius ur sedulus Virgilii imitator respexerit ad hunc locum cum montes generatim describens illis humanas partes attribuit», o la forma teatral que toma el paisaje (A I, 164-165 ... *tum silvis scaena coruscis / desuper horrentique atrum nemus imminet umbra*: «Erat (ait) in continente *scena desuper portui imminens* (hic signat situm natura umbrosum), erat vero haec *scena silvis coruscis*: nam arbores ex varia ramorum agitatione videntur coruscare, micare, utique vibrari»; y «Comoedias dicunt natas in agris, educatas in urbibus. Nam, cum se rustici oblectabant, theatra tunc non habentes, ex frondibus arborum spatium locumque adornabant, qui locus *scena* dictus ab umbra, *ἀπό τῆς σκιᾶς* Mox illatis in urbes comoedias idem nomen remansit. Placuit itaque poetae ad veterem morem respicere, et nemus illud horrore in umbratum vocare *scenam*») o la realidad (A I, 474-478 muerte de Troilo: «Vide quale esset istud spectaculum, praesertim in puero decoro, et agnosce magnum poetam»). También es recogida en el comentario una de las actitudes recomendadas por los manuales de saber estar espiritual del tiempo, la de llevar los ojos bajos¹⁴ (A XI, 480 ... *oculos deiecta decoros* –se refiere a Lavinia–: «Ex magno virginitatis decore [...]. Et in genere hoc est unicum ornamentum omnium feminarum, etiam non virginum [...]. Itaque videtur esse in poeta causa pulchritudinis; ut dicat, ideo decori, quia deiecti»). Incluso la atención con la que el comentarador describe todas las ceremonias fúnebres, extremando su atención anticuarria y el enjuiciamiento crítico del texto, se enmarca en la voluptuosa meditación de la muerte que caracteriza su época.

* * *

Y queda por ver un último aspecto: el iberismo de los comentarios virgilianos del Padre La Cerda. Su obra se conoce en todo el continente gracias a la raigambre cultural de su origen, y es una muestra, como dijo Alberto Blecuca, «del que pudo haber sido un humanismo español de difusión europea»¹⁵. A pesar de esto, el jesuita no olvida nunca la cultura a la que pertenece, y en varios casos, para hacer más eficaz su explicación, da la traducción española de algún término latino. Pero, en general, nos interesan más los pasajes en los que sale España como punto de referencia. Puede tratarse, por ejemplo, de la alusión al Tajo (A IX, 457: para explicar *Padusa*, forma secundaria de *Padus*, trae a colación el doblete *Tagus / Taiuma*), o de la historia de la España romana (A VIII, 48; A XII, 184), o de la anécdota de Carlos V pronunciando el refrán «a enemigo que huye puentes de plata» (traducido al latín: A II, 354). En otros casos se hace referencia a una experiencia directa de la realidad española, como en la *nota* a G II, 274-275: «Ego, qui non sum agricola, cui credam? Virgilione an Plinio? an Theofrasto et Columellae? Sequor primos duos, intuens morem Hispaniae, ubi natus, ubi vivo. Hispani enim laxiores arbores disponunt i macro solo, densiores in ubere»; o en G IV, 130-131 ... *albaque circum / illa* ...: «Ad discrimen [*alba*] aliorum quae rubent. Vidi ego in Hispania saepe rubentia lilia. Voco lilia quia iis eadem forma cum aliis, tantum diversus color».

¹⁴ GIOVANNI POZZI, «Occhi bassi», en *Thematologie des Kleinen. Petits thèmes littéraires* (Friburgo: Suiza, 1986), 161-204.

¹⁵ *Art. cit.*, 75.

Es evidente el orgullo nacional del comentarador. Para A IX, 582 ... *et ferrugine clarus Hibera* observa: «Male Serv. interpretabatur *Ponticam*, cum *Hispanam* debuisset. Pugna-
bo in hac nota contra illum, et pro Hispania» (intentando demostrar que en los clásicos el término *Hibera* se refiere constantemente a España). Debido al corte clásico del comentario no debe extrañar que no se citen autores españoles, con la única excepción de Juan de Mena (A I, 590-591, por el uso del adjetivo *purpúreo* aplicado a la luz): la exégesis se ciñe a los autores clásicos, con la curiosa excepción de Ariosto que aparece citado tres veces: A VIII, 518 (para la imagen de las madres que estrechan a sus hijos entre sus brazos remite al *Orlando*); A VII, 756-758 (Virgilio y Cedreno fuentes de Ariosto), y por fin A XII, 950 (crítica a Ariosto y a Homero: a uno porque en su poema dio muerte a Rodomonte –muerte de un violento, que por lo tanto no conmueve; y a otro por haber matado a Héctor– caso de muerte injusta). Hay que recordar también que, dentro de la erudición española, en el comentario aparecen citados frecuentemente el también jesuita Martín Antonio del Río, y una vez Nebrija (el padre La Cerda se encargó de una edición del *De institutione grammaticae*): éste (A XII, 680) por haber reprochado injustificadamente el empleo del acusativo de objeto interno.

Como puede verse las citas de los comentarios de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* son pocas en comparación con las que se han hecho del de la *Eneida*. Esto no sólo se explica por la mayor extensión del poema épico, sino también por el aumento gradual de la complejidad del comentario. Éste último es fundamentalmente lingüístico y anticuario en el caso de la obra pastoril y la de tema agrícola, y pretende allanar las dificultades de comprensión del texto, mientras que en el caso de la *Eneida* resulta mucho más profundo. La noble preocupación didáctica del autor se refleja también en esta diferenciación, pues se tiene en cuenta que, en la lectura escolar, se pasa de las *Bucólicas* a las *Geórgicas*, para terminar con la *Eneida*.

de otro empeño. Casi parece el mismo argumento de la *Soledades*, escondiendo nuestro poeta es esta ficción el suceso de algún amigo que, desdeñado de su dama, se ausentó, y halló en otra parte con nuevo cuidado olvidos para el primero [...] oyó distintamente, aunque apartado, latir sin cesar un perro siempre despierto [...] en la noche, que es cuando vela su ganado o casa [...] Y mediante haber oído el latir del perro, llegó a un pastoral albergue mal cubierto de paja [...] Salió el sol, después de haber descansado el pasajero, y salió entonces también escondida entre armiños; esto es, vestida de armiños una soñolienta beldad, una hermosa pastora mal despierta, por lo dormido de sus ojos, que saltó al pasajero, aún no bien sano de las memorias de su ingrato dueño, con dulce saña, con dulce y honesto desdén [...] Pondera la fuerza de la vista desta pastora, pronosticando que pagará con la vida el hospedaje el pasajero, porque le emplearía toda en tan hermoso riesgo [...] Concluye el soneto diciendo que valiera más al peregrino andar perdido en el monte, que morir[...] amando a un hermoso imposible².

Vale la pena recalcar que, según Salcedo, esta «hermosa pastora[...] saltó al pasajero[...] con dulce y honesto desdén» (302). Otra idea fundamental de nuestro comentarista (aunque no la desarrolla) es el acusado parecido con la *Soledad primera*, pues en ambos poemas la situación básica es la misma: un joven enamorado, despechado por el rechazo de su dama, se va de viaje y se pierde; yendo de noche por una montaña, oye el latido de un perro, y guiado por él llega a una cabaña, donde es acogido por unos campesinos, y en este lugar conoce luego a una bella labradora. Otra coincidencia importante es que, igual que al protagonista del soneto (v. 1), al de las *Soledades* se le llama «peregrino» (Dedicatoria, v. 1; *Soledad I*, vv. 19, 182 y 507)³.

Es de importancia capital esta similitud trazada por Salcedo entre los protagonistas del soneto y de las *Soledades*, pues la comparación refleja algo que era evidente para todo lector culto en el siglo XVII: que el «enfermo, peregrino» (soneto, v. 1) era un «enfermo de amor», un «peregrino de amor» –dos de los tópicos más comunes en la época para ponderar lo todopoderoso y avasallador de la pasión afectiva en un ánimo sensible⁴. Y

² GARCÍA DE SALCEDO CORONEL, *Obras de don Luis de Góngora, comentadas*, vol. 2 (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1645), 300-302.

³ Otras similitudes entre los dos poemas son las imágenes de confusión (v. 3 del soneto; Dedicatoria de las *Soledades*, v. 3: «soledad confusa»), del desierto (soneto, v. 3; *Soledad I*, v. 20: «una Libia de ondas»), y de una hermosa mujer como sol (soneto, v. 9; *Soledad I*, v. 737: «Este pues sol que a olvido le condena»).

⁴ Desde Ovidio (verbigracia, *Remedios del amor*, vv. 43-46, 75-78, 110-116, etc.) y aun mucho antes, era tradicional la descripción del amor como enfermedad, cuyo remedio consistía en la correspondencia de afecto. En la Edad Media, los médicos (y también Andrés el Capellán, *De amore*, I, VI, 522) escribieron largamente sobre la enfermedad de amor y su curación, y el amor como rabiosa enfermedad es una de las imágenes básicas en *La Celestina*. Véanse KEITH WHINNOM, ed. *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (Madrid: Castalia, 1972), 13-15, Y sobre todo, MASSIMO CIAVOLELLA, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo* (Roma: Bulzoni, 1976).

Para el segundo motivo, véanse ANTONIO VILANOVA, «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III (Madrid: CSIC, 1952), 421-460 (las p. 452-455 tratan el soneto «Descaminado, enfermo, peregrino»), y «Nuevas notas sobre el tema del peregrino de amor», *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, I (Madrid: Gredos, 1972), 563-570 (véanse las p. 568-570 sobre nuestro soneto); JUERGEN HAHN, *The Origins of the Baroque Concept of Peregrinatio* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1973); y GARY J. BROWN, «The peregrino amoroso: Four Moments of Poetic Configuration in the Spanish Love Sonnet», *Neophilologus*, 60 (1976), 376-388.

desde los tiempos de Dante este peregrino enfermo ambulaba por un paisaje tan desolado como su mismo ánimo; así dice, por ejemplo, un difundido soneto de Petrarca:

Solo e pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi i lenti;
...
Sí ch'io mi credo omai che monti e piagge
e fiumi e selva sappian di che tempre 10
sia la mia vita, ch'è celata altrui.
Ma pur sí aspre vie né sí selvagge
cerca non so, ch'Amor no venga sempre
raggionando con meco, et io con lui⁵.

Es a luz de estos archiconocidos motivos del *enfermo de amor* y del *peregrino de amor* que hemos de evaluar algunas de las teorías más generalmente aceptadas hoy en día sobre la interpretación de nuestro soneto. En su biografía de Góngora, publicada en 1925, Miguel Artigas sugirió que el poema estaba relacionado con una enfermedad que el poeta sufriera en un viaje a Salamanca, en agosto de 1593, aunque el biógrafo reconoce que lo principal de la poesía es su «eco misterioso de pasión»⁶. Aun cuando el mismo Artigas declara que el amor constituye lo esencial del soneto, muchos críticos subsiguientes han distorsionado lo dicho por él, llegando a declarar que lo primordial en el poema es esta presunta alusión a la enfermedad del autor. Así, por ejemplo, Dámaso Alonso comenta: «Hay un recuerdo personal en este soneto, que corresponde al viaje de Góngora a Salamanca en 1593, en donde enfermó gravemente»⁷, Bruce W. Wardropper afirma que «The intuition expressed by the sonnet did indeed emerge from a personal experience of Góngora's»⁸ y «The sonnet may possibly represent a [...] real-life experience»⁹, R. O. Jones reitera que «The sonnet probably reflects a real experience. Góngora fell seriously ill in Salamanca in 1593 and may, during his convalescence, have fallen in love as the sonnet recounts»¹⁰, mientras que Robert James llega a censurar a Salcedo Coronel por no fijarse en lo que a él le parece lo más importante en el poema:

Salcedo n'a pas suffisamment mis en lumière le caractère autobiographique de ce sonnet dont il ignorait la date, ce qui l'a amené à donner un sens exclusivement métaphorique au mot «enfermo». En réalité, ces vers ont été écrits en 1594, ou plutôt à la fin de 1593, au retour de Salamanque, où don Luis avait été gravement malade; ils font visiblement allusion à une aventure vécue [...] L'intérêt de ce sonnet [...] c'est qu'il permet d'entrevoir la part des souvenirs personnels de l'auteur dans l'élaboration de la fiction poétique du «peregrin» accueilli par des bergers¹¹.

⁵ Petrarca, *Le rime*, ed. GIOSUÈ CARDUCCI y SEVERINO FERRARI (Florenca: Sansoni, 1899; reimpresso, 1972), n. XXXV, 53.

⁶ *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico* (Madrid: Revista de Archivos, 1925), 73.

⁷ Ed. *Góngora y el Polifemo*, 2 vols., 4ª ed. (Madrid: Gredos, 1961), I, 369-370.

⁸ «Góngora and the serranilla», *Modern Language Notes*, 77 (1962), 178-181.

⁹ Ed. *Spanish Poetry of the Golden Age* (Nueva York: appleton-Century-Crofts, 1971), 166.

¹⁰ Ed. *Poems of Góngora* (Cambridge: Cambridge University Press, 1966), 151.

¹¹ *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote* (Burdeos: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1967), 587, n. 29.

O sea, partiendo de una mera insinuación de pasada por Artigas, estos distinguidos críticos se olvidan de los bien conocidos tópicos del *peregrino de amor* y del *enfermo de amor*, para reducir un bello poema amoroso a una banal experiencia autobiográfica. Salta a la vista que Salcedo Coronel tenía razón al aludir implícitamente (a través de la comparación con las *Soledades*) a los *topoi* del *enfermo* y del *peregrino*, sin plantear la posibilidad de que Góngora se refiriera a su enfermedad de 1593. No es que Salcedo ignorara la dolencia de don Luis; al contrario, hace extensas alusiones a ella en sus comentarios a dos sonetos donde el tema realmente aparece: «Muerto lloró el Tormes» y «Huésped, sacro señor, no peregrino» (681-683). Lo que sucede es que el fino sentido estético de Salcedo Coronel le indicó que «Descaminado, enfermo, peregrino» es un soneto altamente literario, no un mero poema de circunstancias, como los dos acabados de nombrar. Otra consecuencia que se desprende de lo expuesto arriba es que carece de todo fundamento la fecha de 1594 propuesta para nuestro soneto por Raymond Foelché-Delbosc en 1921¹².

Hemos documentado, pues, un error cardinal en la documentación de nuestra poesía, el cual procede del equivocado parangón que hiciera Miguel Artigas de ella con otras obras donde Góngora aludía explícitamente a su enfermedad. Pero hay otro yerro igualmente grave que se ha propagado sobre tan delicado poema, según el cual no se trata de la descripción del enamoramiento platónico del narrador (según vió Salcedo Coronel), sino de un brutal encuentro sexual. Tan falaz explicación del soneto fue lanzada en 1962 por Bruce Wardropper, el cual creyó ver en la obra un recuerdo de la tradición de la Serrana de la Vera¹³. Según Wardropper, existen dos clases de serranilla: aquella en que una linda pastora invita a un caballero perdido en la montaña a hacer el amor con ella, y otro tipo en que una serrana horriblemente fea primero exige al transeúnte dinero u otros regalos, y luego su colaboración sexual.

Claro está que éstas sí son dos modalidades de la serranilla, pero la principal y la más típica (descendiente de la *pastourelle* provenzal y francesa) es aquella en que un caballero viandante se encuentra con una atractiva serrana, le propone amores, y es rechazado por ella. Resulta evidente que ésta es la clase de serranilla a que corresponde nuestro soneto —si nos empeñamos en hacer una comparación con éste género—, pues todo el ambiente y toda la acción del poema se caracterizan precisamente por su delicadeza y languidez, no por una cruda brutalidad, como quiere Wardropper. Está visto que, al dar esta interpretación tan procaz al soneto, este crítico se ha fijado tan sólo en dos elementos, la locución «con dulce saña / salteó», que describiría un grosero ataque sexual (por el estilo del librado por algunas de las mujeronas en el *Libro de buen amor*, est. 950-1042, y por la mítica Serrana de la Vera), y la alusión a la muerte en el verso final, la cual significaría el orgasmo sexual al final de la aventura erótica.

¹² Ed. *Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, 3 vols. (Nueva York: Hispanic Society of America, 1921), I, 175 (n. 100).

¹³ Se recordará que la Serrana de la Vera es un romance popular que remonta al menos hasta el siglo XVI, en que una hermosa mujer asalta a los hombres que pasan por un camino cerca de la Vera de Plasencia, los obliga a dormir con ella, y luego los mata. Dice el v. 3 de dicho romance «salteóme una serrana». El poema puede leerse en MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, ed. *Antología de poetas líricos castellanos*, IX (Santander: CSIC, 1945), 38-39. En este romance se fundaron obras teatrales de Lope, Vélez de Guevara, José de Valdivielso y un anónimo.

Tal exégesis es patentemente absurda, ya que es manifiesto que la «dulce saña» y el «saltar» no expresan acciones de la pastora, sino de la fuerza de la pasión que asalta al viajero, el cual olvida su primer amor —el que lo hizo *peregrino amoroso*— y se prenda fulminantemente de esta bella joven. Así, por ejemplo, en *La Celestina* tanto la vieja alcahueta como Melibea emplean el término *saña* para referirse al delirio afectivo que sufre esta joven¹⁴, y el mismo Góngora utiliza el verbo *saltar* en un romance suyo para describir un vertiginoso enamoramiento platónico: «un pescador extranjero / ... / ... se vio saltado / de la cazadora bella» (n. 45, «Las aguas de Carrión», 138-139). Es igualmente evidente que la «muerte» de que se queja el nuevamente enamorado en el último verso de nuestro soneto es la metáfora usual empleada por los amadores que se veían despreciados («morir amando un hermoso imposible», como dice Salcedo Coronel). Así es que, si insistimos en equiparar este poema con algún tipo de serranilla, sería con el de las serranas castas.

Empero no hay ninguna razón para hacer esta comparación, pues en este soneto falta lo más esencial de la serranilla: el encuentro de un caballero y una pastora al aire libre, el saludo y la propuesta amorosa de él, y la contestación de ella. Además, la caracterización del protagonista —«enfermo, peregrino», que camina «con pie incierto», padeciendo «confusión» y dando «voces en vano [y] pasos sin tino»— nada tiene que ver con el carácter del caballero en el género popularizado por el Marqués de Santillana. Lo mismo puede decirse de la descripción del escenario y la hora: un lugar «desierto», «en tenebrosa noche». Como es bien sabido, el caballero en la serranilla es un hombre rozagante y seguro de sí mismo —por eso se atreve a intentar seducir a una joven que acaba de conocer—, y el pequeño drama tiene lugar de día, en medio de una naturaleza siempre verde y a veces (como en Santillana) primaveral y exhuberante (recuérdese que el ganado de la pastora debe comer, lo cual se hace a horas diurnas, y donde hay abundante pasto, no es un «desierto»). No: el escenario de nuestro soneto no es el típico de la serranilla, sino de los poemas del *peregrino de amor*, y nuestro «enfermo, peregrino» es el protagonista usual en esa clase de canción dolorosa.

Hay otro importante elemento en nuestro soneto que refleja su carácter neoplatónico, y que ha sido pasado por alto por la crítica de nuestros días: los armiños en que está envuelta la «soñolienta beldad». Salcedo Coronel apreciaba el simbolismo del armiño, y así lo explicó en su comentario a otro soneto:

son tan limpios, que si los cazadores los cercan de cieno, por no ensuciarse se dejan asir fácilmente, queriendo antes perder la libertad y la vida que manchar su pureza. Por esta causa le ponen por símbolo de la castidad (194).

Salcedo copió esta descripción casi al pie de la letra de un comentario de Gerónimo de Huerta a su edición de la *Historia Natural* de Plinio¹⁵, pero el motivo era bien conocido, apareciendo, por ejemplo, en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), el *Quijote*, y en Lope de Vega¹⁶. Dice Cervantes (a través de Lotario, en la novelita intercalada de «El curioso

¹⁴ *La Celestina*, ed. JULIO CEJADOR Y FRAUCA, 2 vols. (Madrid: Espasa-Calpe, 1955), I, 208, línea 4, y II, 195, línea 16.

¹⁵ Dos vols. (Madrid, LUIS SÁNCHEZ [vol. I] y JUAN GONZÁLEZ [vol. II], 1624-1629), I, 461c.

¹⁶ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Turner, 1979); *Don Quijote*, ed. FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, 10 vols. (Madrid: Atlas, 1947-1949), III, 41-42 (la cita

impertinente) algo que encaja perfectamente para el contexto de nuestro soneto: «La honesta y casta mujer es arminio, y es más que nieve blanca y limpia la virtud de la honestidad».

Siendo el armiño un símbolo tan poderoso, no sorprende que Góngora haya echado mano de él en otras ocasiones, notablemente en otros dos sonetos («Verdes juncos del Duero a mi pastora» y «Montaña inaccesible, opuesta en vano», n. 268 y 282) y en dos romances («Guarda corderos, zagala» y «La cítara que pendiente», n. 87 y 90). En los sonetos el motivo del armiño sirve para ponderar la castidad de una mujer (la cual en «Verdes juncos» es comparada a la diosa virgen, Diana), y en los romances el poeta parodia el tema. En «Guarda corderos, zagala», Góngora alude directamente a «La pureza del armiño, / que tan celebrada es» (vv. 5-6).

Hay que observar que cuando una pastora viste armiños, éstos sirven una función enteramente simbólica, significando la castidad, pues en la vida real, los traían «solamente los señores y gente rica y poderosa, por ser de gran precio» (Salcedo Coronel, 194). El animalito cumplía el mismo cometido simbólico en la pintura de la época, representando la pureza de la dama que lo traía al lado: así, pongamos por caso, Leonardo pintó una hermosa joven con un armiño alzado¹⁷, y existe un famoso cuadro de Isabel I de Inglaterra —la renombrada Reina Virgen—, en que aparece un armiño sobre la abultada manga de su vestido¹⁸. Resulta sobradamente obvio, entonces, que los armiños que figuran en nuestro soneto no simbolizan las sábanas de la cama donde retozan lujuriosamente los protagonistas, como sostiene Wardropper, sino todo lo contrario, esto es, emblematizan la pudorosa virginidad de la bella joven.

En resumidas cuentas, Salcedo Coronel tiene toda la razón al afirmar que el presente soneto describe cómo un *enfermo y peregrino de amor*, viéndose desdeñado por su amada, se va de viaje por un paisaje que, en su confuso estado anímico, le parece desierto y hostil; se pierde en la montaña, pero, ya caída la noche, el latido de un perro lo guía a un «pastoral albergue»¹⁹ donde los campesinos le brindan hospedaje; a la mañana siguiente, el peregrino divisa una linda pastora (seguramente la hija de la casa) envuelta en armiños (es decir, rodeada de una aureola de castidad), y se enamora perdidamente de ella, olvidando el primer amor motivo de su peregrinación.

En el Siglo de Oro parece que se escribió muy poca crítica literaria, pero acabamos de documentar que el monumento que nos dejó García de Salcedo Coronel sobre la obra de Góngora, al igual que el legado por Fernando de Herrera sobre la de Garcilaso, deben tenerse muy en cuenta cuando estudiamos poesías ya comentadas por ellos²⁰.

que se hace a continuación en el texto es también de la p. 42); Lope, *El príncipe perfecto*, parte II, en BAE, vol. LII (Madrid: Rivadeneyra, 1884), 129c.

¹⁷ Este cuadro (*La dama dell'ermellino*) puede verse en *Leonardo: La pintura* (Florencia: Giunti Martello, 1985), tavola XXXV, junto con un ensayo de MARIA RZEPINSKA (66-70).

¹⁸ El cuadro, de autoría discutida, se reproduce en LEONARD FOSTER, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), fig. 4.

¹⁹ WARDROPPER («Góngora and the *serranilla*», 181) afirma que esta locución sirve, como en el romance de Angélica y Medoro (el cual empieza «En un pastoral albergue», n. 48), para señalar el escenario de una aventura erótica. Pero la misma expresión se emplea en el soneto «Verdes juncos», en que la pastora queda equiparada a la diosa Diana.

²⁰ El final sorpresivo de nuestro soneto, donde el punto de vista cambia inesperadamente de la tercera persona a la primera («yo muero»), recuerda —y bien pudo haber inspirado— el fin del cuento *La forma de la espada* de Borges. Es bien sabido que Borges era aficionado a la poesía de Góngora.

El pecado de pereza en el *Criticón*: «dejamiento» sin obras

Alain Milhou
Université de Rouen
Anne Milhou-Roudié
C.R.E.S. Université de Paris III

Puede sorprender el empleo del concepto religioso de pecado en el título de esta ponencia, ya que el *Criticón* es una alegoría profana que pocas referencias directas tiene a la religión. Al final de su peregrinación llegan Andrenio y Critilo, después de su desengaño en la muerte, a la Isla de la Inmortalidad, no al Paraíso cristiano. Pero es evidente para cualquier lector atento, el único que le merecía respeto a Gracián, que dicha isla no es más que la antecámara del Cielo.

El largo camino del hombre hacia la inmortalidad, y la salvación, no es ancho ni fácil, sino angosto y trabajoso. ¡Cuántas veces aparece el tema estoico, y cristiano, de las dos vías en el *Criticón*! Para avisar a los dos peregrinos de la vida surgen numerosos guías providenciales a los que podemos considerar como alegorías de la gracia divina *suficiente* que para hacerse *eficaz* necesita la colaboración del esfuerzo del hombre que se manifiesta por las obras. Estamos pues en el corazón de la doctrina contrarreformista, y especialmente molinista y jesuítica, de la gracia y de las buenas obras del cristiano, libre de cooperar o de rechazar la ayuda sobrenatural¹.

El camino de la virtud, y de la salvación, es difícil. ¡Cuántas veces cae Andrenio, el hombre sujeto de las pasiones! Pero merced a la ayuda de Critilo, encarnación de la prudencia, y del libre albedrío, saldrá a buen puerto. Una de las tentaciones que se le presentan a Andrenio se sitúa en pleno otoño de la edad varonil, en el «Hiermo de Hipocrinda»². La «crisi» que lleva ese título ha venido suscitando interpretaciones muy en-

¹ BENITO PELEGRÍN, *Ethique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián* (Arles: Actes Sud-Hubert Nyssen éd., Diffusion P.U.F., 1985), 33,70 y 77-78.

² Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. E. CORREA CALDERÓN [Madrid: Espasa Calpe, Clásicos Castellanos n. 165 (Iª Parte, de 1651), 166 (IIª Parte, de 1653), 167 (IIIª Parte, de 1657)], II, crisi 7 («El Hiermo de Hipocrinda»), 161-178.

contradas. Se trata fundamentalmente de una sátira de la hipocresía religiosa que esconde los vicios bajo capa de santidad: falsa devoción, orgullo, ignorancia, cobardía, simonía, lujuria y también pereza son los principales vicios y pecados que se dan en ese «hiermo», o sea «desierto» eremítico, lugar retirado donde conviven hombres y mujeres bajo la hipócrita dirección de una madre superiora de nombre fácilmente descifrable: Hipocrinda. Pero ¿a quiénes apunta la crítica gracianesca? Coincidimos con la tesis reciente de Benito Pelegrín según la cual serían satirizados los enemigos declarados de los jesuitas: los jansenistas. Aduce Pelegrín cantidad de argumentos, la mayoría de los cuales nos parecen pertinentes³. La geografía alegórica del *Criticón* no es arbitraria, sino que descansa en una geopolítica real que se armoniza con la cronología de las estaciones del año, del ciclo litúrgico y de la vida de los héroes, que no pueden desandar lo andado tanto en el plano temporal como espacial⁴. Ahora bien, la lógica geocronológica del *Criticón* hace que el «hiermo de Hipocrinda» no pueda ubicarse más que en Francia, reino ambiguo desde el punto de vista religioso y político que recorren los peregrinos durante la primera parte del otoño de su edad varonil; ya han pasado Andrenio y Critilo el «hipócrita Pirineo» y se preparan para salir de Francia por la frontera de Picardía, cuyo nombre evoca a los herejes begardos y a los pícaros, símbolos de hipocresía maleante. El yermo coincidiría perfectamente con la abadía de Port-Royal des Champs, situada en un «eremus» apartado, en la provincia de Ile-de-France, no lejos, pues, de Picardía⁵. Hipocrinda sería figura de la Madre Angélique Arnault y el ermitaño la de los solitarios de Port-Royal que tenían su residencia cerca del monasterio femenino. Pero sorprende la gravedad de las acusaciones de inmoralidad, y en especial de lujuria, formuladas por Gracián cuando se sabe el rigor moral de que hacían gala los jansenistas. Paradójicamente, cuando pone en boca del ermitaño las palabras siguientes que se refieren a Hipocrinda: «Aquí veréis juntos aquellos dos imposibles de cielo y tierra juntos, que los sabe lindamente hermanar»⁶, uno creería leer uno de los reproches de laxismo proferidos por Pascal cuando en las *Provinciales* arremete contra la casuística jesuítica. Hay que reconocer que el calor de la polémica entre jesuitas y jansenistas llevó a extremos de mala fe, en ambos bandos. Supone Pelegrín que Gracián pudo tomar pretexto de varios elementos para construir su alegoría caricaturesca: el pasado bochornoso de la abadía, antes de que fuera reformada por la Madre Angélique, así como la presencia de varios seglares junto al monasterio: solitarios, pero también visitantes famosos de la aristocracia y de la alta burguesía, hombres y mujeres; según se miraba con ojos admirativos o críticos, esta presencia de «estados» diversos testimoniaba la irradiación de Port-Royal en seglares anhelosos de vida espiritual o aparecía como una mezcla ambigua de mundanidad —a veces de galantería, y de espiritualidad.

³ BENITO PELEGRÍN, *Le fil perdu du «Criticón» de Baltasar Gracián: objectif Port-Royal* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1984), IIe Partie, 163-296.

⁴ *Ibid.*, Ie Partie, «Géographie et allégorie dans la *Criticón*», 2-161, resumido por el mismo autor en *Ethique et esthétique...*, *op. cit.*, 22-27. Véase también ALAIN MILHOU, «Le temps et l'espace dans le *Criticón*», *Bulletin Hispanique*, t. 89 (1987), n. 1-4, 153-226.

⁵ Port-royal des Champs está en Ile-de-France, a 36 kms. al sudoeste de París, y no en Picardía, como escribe erróneamente B. Pelegrín, *Le fil perdu...*, *op. cit.*, 243.

⁶ B. GRACIÁN, *op. cit.*, II, cr. 7, 166.

Pero hay una razón más profunda que explica estas acusaciones injustas de inmoralidad formuladas por el jesuita Baltasar Gracián. Estriba en la oposición teológica fundamental entre jesuitas y jansenistas sobre el problema de la gracia y de las obras. La insistencia de los teólogos contrarreformistas, en particular jesuitas, en que el hombre, con sus obras, podía contribuir a su propia salvación, los llevaba lógicamente, en la polémica cotidiana, a acusar de inmoralidad a los heterodoxos de signos diversos que tenían en común la relativización o la negación del valor de las obras para la salvación: begardos y hermanos del Libre Espíritu de la Edad Media, alumbrados de España, luteranos, calvinistas y jansenistas. Difícil era tachar a los jansenistas de inmorales, pero se les podía amalgamar con los demás herejes pasados y presentes. Por ejemplo con los protestantes, ya que los polemistas católicos, a pesar del moralismo de luteranos y calvinistas, podían echar mano de su rechazo de la castidad consagrada, abstinencia y confesión. Por ejemplo con los alumbrados, cuya reputación bien conocían los polemistas españoles.

Los primeros alumbrados, los de Toledo cuya doctrina fue condenada por el Santo Oficio en el famoso edicto de 1525, podían dar pie a esas acusaciones de inmoralidad. Es que rechazaban por completo el valor de las obras, creyéndose «justificados», o sea santificados, salvados, por la fe y el abandono, el *dejamiento* (de ahí la palabra *dejado* que volveremos a comentar) al amor de Dios; hasta llegaban algunos a pretender que la única obra válida era la obra de carne entre los esposos⁷. En cuanto a la segunda ola de alumbrados que entre 1570 y 1630 afectó principalmente a Extremadura, Andalucía y algunos círculos criollos de Hispanoamérica, no tuvo, ni mucho menos, la riqueza doctrinal de la primera⁸. Ese iluminismo degenerado no produjo una reflexión teórica profunda sobre la relación entre la fe y las obras. Se trataba más bien de un anhelo místico, mezclado de erotismo, que se manifestó sobre todo en mujeres. Esas famosas *beatas*, a veces sinceramente alumbradas, a veces simuladoras, a veces ninfómanas, o las tres cosas a la vez, se creían llamadas al camino de perfección mediante la oración mental, teniendo visiones y éxtasis, estando a veces bajo la influencia de algún director de conciencia *solicitante*. Ahora bien, no sólo los inquisidores, que miraban con recelo toda manifestación de piedad inspirada, sino también los defensores de la oración mental, como Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, les reprochaban a esas beatas, como a los antiguos *alumbrados* o *dejados*, su refugio en la meditación y el consiguiente olvido de las obras⁹. Los propios jesuitas, que llegaron en un primer tiempo a ser acusados por los dominicos de fomentar

⁷ MILAGROS ORTEGA COSTA, *Proceso de la Inquisición contra María de Cazalla* (Madrid: Fundación Universitaria Española (F. U. E.), 1978), 131. Sobre los primeros alumbrados, véase ANTONIO MÁRQUEZ, *Los alumbrados. Orígenes y filosofía (1525-1559)*, 2ª ed. corregida y aumentada (Madrid: Taurus, 1980).

⁸ ÁLVARO HUERGA, *Historia de los alumbrados (1570-1630)*, 3 vols. publicados (Madrid: F. U. E., 1978-1986).

⁹ JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Diez lamentaciones del miserable estado de los ateístas de nuestros tiempos (1611)*, reed. O. STEGGINK (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1959), 174: «Hará algunos años pasados que en España se levantaron unos herejes que se llamaban alumbrados y dejados, porque decían que les alumbraba Dios desde el cielo y daba luz en sus particulares espíritus, de lo que debían hacer; y que no habían de hacer sus obras, dejándose del todo en las manos de Dios —y por eso los llamaban dejados—, y también porque se dejaban caer diciendo que tenían éxtasis y raptos. Éstos [...] ponían todo su negocio en la oración mental, diciendo mal de la vocal y de hacer buenas obras. Decían que veían en esta vida la divina Esencia, que estaban en estado de perfección, y semejantes herejías» (citado por Á. HUERGA, *op. cit.*, t. I, 57).

esa piedad intempestiva cuando hacían sus campañas de predicación por los pueblos, procuraron deshacerse de esa reputación comprometedora, insistiendo en las obras efectivas del cristiano en cada uno de sus estados de vida. Ellos mismos dieron el ejemplo de la asociación entre Marta y María, de la contemplación que desemboca en la acción.

No es de extrañar que Gracián, al atacar a los jansenistas, asocie la acusación de hipocresía con la de inmoralidad. Primero los jansenistas podían aparecer a los católicos ortodoxos como calvinistas disfrazados, dada su teoría de la justificación y predestinación. Pero conviene recalcar además que los jesuitas, con su ética del esfuerzo personal, hacían un reproche fundamental a todos los heterodoxos que negaban las obras: el hacer la virtud fácil, so pretexto que se consideraban como justificados, o sea elegidos y salvados. Es significativa a ese propósito la evolución semántica de la palabra *alumbrado* entre el siglo XVI y el XVII. Según Álvaro Huerga, especialista en esos temas, la palabra que significaba al principio la iluminación por el Espíritu Santo y la gracia divina vino a ser aplicada por el vulgo:

como mote de dos filos, a gente devota y a gente hipócrita, a místicos ardientes y a santos fingidos, a apóstoles auténticos y a clérigos y beatas de ínfima estofa espiritual. Por último, el vocablo adquiere su peor significado [...]: un alumbrado es un hipócrita, un maleante, un malandrín bajo capa de santidad. Y por supuesto, un *hereje*¹⁰.

Si nos atenemos a la lógica cronológica y geográfica del *Criticón*, el «hiermo» es Port-Royal, Hipocrinda es la Madre Angélique. Pero el «hiermo» no se reduce a Port-Royal y tampoco Hipocrinda a la Madre Angélique. Primero porque Gracián era un español que en su propio país forzosamente había oído hablar de la única herejía española de la edad moderna: la de los alumbrados, de quienes los jesuitas tanto más querían disociarse cuanto que algunos dominicos del Santo Oficio habían sugerido su complacencia con ellos. Hipocrinda es también, pues, la caricatura de tantas beatas como hubo en la España de los Felipe, con su séquito picaresco de ermitaños y confesores solicitantes. Pero tampoco se reduce a esas beatas. Es que la lógica espaciotemporal del *Criticón* no impide la pluralidad de interpretaciones, sugeridas por el mismo Gracián. El lector atento puede legítimamente superponer a la imagen de la beata embaucadora la de los jansenistas, la de todos los que se creían santos y despreciaban las obras y hasta la de todos los herejes.

* * *

En el «Hiermo de Hipocrinda» asocia Gracián la inmoralidad y la hipocresía religiosa con la pereza y el dejamiento. Así se describe, en efecto, al portero del monasterio al que Critilo y Andrenio son guiados por un ermitaño modelo de hipócritas:

Estaba la puerta patente, y el portero muy sentado, por no cansarse en abrir. Tenía calzados unos zuecos de conchas de tortugas, desaliñadamente sucio y remendado.
 –Este –dijo Critilo–, a ser hembra, fuera la Pereza
 –¡Oh no! –dijo el Ermitaño–, no es sino el sosiego; no hace aquello de *dejamiento*, sino de Pobreza; no es suciedad, sino desprecio del mundo¹¹.

¹⁰ Á. HUERGA, *op. cit.*, t. I, 7.

¹¹ B. GRACIÁN, *op. cit.*, II, cr. 7, 167. Sobre los zuecos como motivo emblemático de Port-Royal des Champs, véase B. PELEGRÍN, *Le fil perdu, op. cit.*, 257-259.

El tal portero es un compendio alegórico de herejes maleantes. Hipócrita y remendado como un begardo y un pícaro, no le falta, como observó ya Benito Pelegrín, un atributo característico de los jansenistas de Port-Royal: los zuecos, habiendo recibido los solitarios el mote de «sabotiers», o sea fabricante de zuecos. Pero encima de todo esto, el portero emblemático es un *dejado*, o sea perezoso como un pícaro y, aunque parezca extraño, como un hereje negador de las obras. El pasaje es incomprensible si no se entiende el juego sobre la palabra *dejamiento*, con su doble sentido de pereza y alumbradismo. ¿No fueron llamados *dejados* los alumbrados, por *dejarse* llevar por el amor de Dios? Pero ¿que tienen que ver pereza e iluminismo? Es que de nuevo, sin que el lector moderno pueda percibirlo, estamos en el corazón de la problemática de la gracia y de las obras. Creemos que el discurso de los teólogos y moralistas sobre la pereza y el trabajo¹² permite justipreciar el pasaje y el conjunto de la «crisi».

Las variaciones sobre el tema de la pereza y el trabajo tienen, en proporciones variadas según los autores, finalidades distintas. En los más tradicionales se trata de una valoración esencialmente espiritual de la actividad. Ellos se sitúan en la trayectoria de los Padres de la Iglesia y de los autores espirituales de la Edad Media que escribían fundamentalmente para religiosos: la actividad, más que el trabajo en el sentido moderno de la palabra, es el mejor remedio contra la «acedia», o sea el hastío, la tristeza, el desánimo ante el esfuerzo espiritual; vemos ya la filiación entre ese planteamiento patristico y medieval y la problemática contrarreformista de las obras. En un plano más general, válido para todos los estados de la sociedad, esos pensadores tradicionales ven el trabajo como una ascesis, un esfuerzo personal penoso que es la herencia del pecado de Adán, siendo el mejor antídoto contra la ociosidad, madre de todos los vicios. En otros autores más preocupados por la realidad social de su tiempo, pero profundamente imbuidos por una visión jerárquica, estamental de la sociedad, la obligación de actividad se confunde con el deber de estado, de cada uno en su estado. En esa perspectiva el trabajo del grande, su deber de estado, es la defensa y dirección de la sociedad y, de acuerdo con la novedad de los tiempos, el cultivo de las letras; en cuanto al trabajo en el sentido moderno y productivo de la palabra, es el deber propio de los miembros del estado llano. Llegan los moralistas más modernos, en especial los arbitristas, no siendo sin embargo los únicos, a la valoración de la productividad y a la rehabilitación del trabajo manual como remedio a los males de España, pero sin que esas preocupaciones económicas y sociales estén disociadas de la preocupación moral del trabajo como ascesis y remedio contra la ociosidad. Sea tradicional, sea moderno, sorprende la importancia del discurso sobre la pereza y el trabajo en la España de los siglos XVI y XVII si se compara con otros países como Francia. No entramos en la discusión de si en realidad los españoles trabajaban menos que en el resto de Europa, como afirmaban tantos moralistas y arbitristas. Lo cierto es que los moralistas españoles contribuyeron por esa insistencia en el tema a crear ese tópico que constituyó uno de los elementos de la leyenda negra. Ya formulamos la hipótesis de que tal recurrencia de la problemática de la pereza y el trabajo debe mucho a la obsesión de esta herejía multiforme, peligrosa para la institución religiosa y la sociedad civil: el iluminismo, con su abandono, su «dejamiento» a la gracia de Dios y su consi-

¹² ANNE MILHOU-ROUDIÉ, *Paresse et travail chez les moralistes espagnols du XVIe siècle*, tesis de doctorado, Université de Bordeaux III, 2 vols., 1985.

guiente desprecio de las «obras»¹³. Lo cierto es que los debeladores del iluminismo, visto como dejamiento, lo relacionaban con la pereza y el olvido de los deberes de estado, nocivo para el orden estamental. Al calificar para el Santo Oficio las proposiciones sobre la oración mental contenidas en el *Catecismo* de Carranza, afirmaba su correligionario dominico Melchor Cano que éstas proporcionaban:

ocasiones excusadas a los enemigos del trabajo para que se entreguen a la ociosidad e descanso de esta oración e contemplación [...] Semejantes alabanzas puestas en los oídos de los holgazanes y holgazanas, cuales agora hay muchos y muchas, enemigos del trabajo y de la Cruz de Cristo, fácilmente les mueve para que tomen lo que les pregonan por mejor granjería, siendo más descansada¹⁴.

El mismo Cano, guardián de la ortodoxia inquisitorial y de un orden estamental rígido, puntualizaba que peligraba el cuerpo social con el acceso de los trabajadores a la oración mental:

No se puede negar que tratar con el pueblo este sábadó espiritual e perpetuo le ha de hacer daño, porque los populares hanse de ejercitar en la vía activa, o todos, o la mayor parte, so pena de que la república se pierda o se pierdan muchas almas de los flacos que se ensayaren para poner en práctica esta doctrina [...] Porque en tanto que uno fuese Marta, si no es por privilegio especial de Dios, no es posible que tenga esta quietud o sabbatismo cristiano [...] E también como para alcanzar esta holganza de sábadó espiritual o perpetuo sea necesario todo el hombre, e mucho tiempo, e mucha atención, e aun mucha soledad o desocupación de negocios, el día que pretendiese el pueblo alcanzar esta perfección e continua quietud en Dios, conviene que alce la mano o en todo o en casi todo en los ejercicios de la vida activa, como lo experimentamos en los alumbrados del reino de Toledo [...] Porque es imposible, humanamente e a lo ordinario, cumplir con lo uno y con lo otro¹⁵.

La misma preocupación teológica y social se encuentra en los impugnadores de los alumbrados de Extremadura. El edicto de 1574 condenaba las proposiciones siguientes:

Que los siervos de Dios no han de trabajar ni ocuparse en ejercicios corporales.
Los perfectos no tienen necesidad de hacer obras virtuosas¹⁶.

La doctrina contrarreformista tendía, al insistir sobre el valor de las obras, a asimilar el iluminismo no sólo a la inmoralidad y a la hipocresía, sino también a la pereza, vista como rechazo del esfuerzo ascético y del deber de estado.

* * *

¹³ ANNE MILHOU-ROUDIÉ, «Contre l'illuminisme comme fauteur de désordre par la paresse: un singulier éloge du travail», pendiente de publicación en *L'individu face à la société: quelques aspects des peurs sociales*, Université de Toulouse II-Le Mirail.

¹⁴ MELCHOR CANO, *Censura de «Catechismo christiano» de Bartolomé Carranza* en FERMÍ CABALLERO, *Conquenses ilustres. II. Melchor Cano* (Madrid, 1871), apéndice, 531-615. Cita el pasaje MELQUIADES ANDRÉS, *Los recogidos. Nueva visión de la mística española (1500-1700)*, Madrid, F. U. E., 1976, 430.

¹⁵ M. CANO, *Censura...*, op. cit. Citado por MELQUIADES ANDRÉS, *La teología española en el siglo XVI* (Madrid, B. A. C. Maior, n. 13-14, 1976-1977), t. 2, 558-559.

¹⁶ Citado por Á. HUERGA, op. cit., t. I, 148-149.

Volvemos a encontrar la problemática de las obras y del dejamiento como pereza espiritual en la Tercera Parte del *Criticón*, o sea poco antes de que Andrenio y Critilo acaben su peregrinación de la vida¹⁷. En medio del camino se encuentran con dos guerreros que están batallando. El uno recibe el apodo positivo de «el Honroso», pero los negativos de «el Vano», «el Desvanecido», «el Fantástico» y «el Jactancioso». Al otro le designan por los apodos, todos negativos, de «el Ocioso», «el Poltrón», «el Holgón» y también, significativamente aunque sólo una vez, «el Dejado». El Honroso, pero Vano, personifica a los que «trabajan» y «obran pero blasonan», a los que buscan la «honra», la «fama» y la «gloria» con «trabajo» y «afanes», pero también la «honrilla» y la «ostentosa pompa», el «humo» y el «viento», cayendo en la «hinchadísima soberbia» y la «vana presunción»; pueden llegar a ser «estoicos» pero son «fantásticos», «soberbios» e «hinchados»; por eso van a parar en los «desvanes del mundo» (nótese el juego que relaciona a «desván» con «vano» y otras palabras afines) gobernados por la «Hija sin padres», o sea otra versión de la «Hija del aire», la Semíramis de Calderón¹⁸. En cuanto al Ocioso, personifica a los que «descansan», «huelgan», «gozan», a los que «en lo que obraron: fueron nada, obraron nada, y así vinieron a parar en nada»¹⁹, a los que buscan el «dulce ocio», el «vil ocio», la «ociosidad», el «sosiego», la quietud», el «descanso», el «regalo», el «juego», la «lascivia», la «torpeza», cayendo en la «flojedad», la «vileza», el «abatimiento» y la «poltronería», mostrándose «epicúreos», «insensibles», «fatigados», «flemáticos» y «holgazanes»; por eso van a parar a la «Cueva de la Nada» y del eterno olvido.

Estamos en plena alegoría profana, aprovechando Gracián las dos «crisis» tituladas «La Hija sin padres en los desvanes del mundo» y «La Cueva de la Nada» para ridiculizar, por una parte, a los que, siéndolo y sobre todo no siéndolo, presumen de nobles, valientes o sabios y no son más que viento; por otra parte, a los que buscan la vida fácil y no son nada. Pero se puede hacer una lectura teológica de los episodios. El virtuoso Critilo está a punto de sucumbir a la tentación del Fantástico que quiere llevarle a los «desvanes del mundo», mientras que el Ocioso, «acercándose a Andrenio, intentó a empellones de *dejamiento* arrojarle dentro de la infeliz cueva y sepultarle en medio del fondón de la Nada»²⁰. Esto se puede considerar como una transposición a lo profano de los antiguos *Artes moriendi* en que el moribundo se veía tentado por el demonio de la Vanagloria que le daba la falsa seguridad de la salvación por haber obrado bien, y por el demonio de la desesperación que le quitaba la esperanza del perdón divino, al mostrarle la enormidad de sus pecados y la pobreza de sus obras. Dicho de otro modo puede uno condenarse por exceso de confianza en sus propios méritos, pero también por ausencia de méritos, de obras y desconfianza en la misericordia de Dios. Virtud pero vanagloria y pelagianismo por una parte, acedia, pereza y desesperación por otra²¹.

¹⁷ B. GRACIÁN, *op. cit.*, III, cr. 7 («La Hija sin padres en los desvanes del mundo»), 170-194, cr. 8 («La cueva de la Nada»), 195-218 y principio de la cr. 9, 219-222. Todas las palabras y expresiones citadas a continuación están sacadas de esos capítulos.

¹⁸ *Ibid.*, cr. 7, 180, l. 15-24.

¹⁹ *Ibid.*, cr. 8, 209.

²⁰ *Ibid.*, cr. 9, 222.

²¹ *Art de be morir. 1493* (?), ed. facsímil con la traducción al castellano moderno (Barcelona: ed. Torcolum, 1951), cap. 3, 4, 7 y 8. ALEJO VENEGAS, *Agonía del trándito de la muerte*, 1ª ed. 1537, Tercer punto, cap. IX («Del segundo género de insultos con que tienta el diablo, que son unas veces por temor y

La Isla de la Inmortalidad, y de modo sobreentendido el Paraíso cristiano, son para los que saben «asir la ocasión por los cabellos», imagen frecuente en el *Criticón*, o sea, si lo trasponemos a lo divino, los que saben aprovechar la gracia suficiente obrando, trabajando en el sentido moral y religioso de la palabra. A ver ahora si Gracián, como Melchor Cano en el texto anteriormente citado, tenía una visión estamental de las obras y del trabajo, considerado como el deber de cada uno en su estado. Hasta cierto punto sí. Es indudable que uno de los motivos de su condena de Port-Royal era la mezcla de estados que allí reinaba, con aristócratas y letrados, guerreros y duquesas que se metían a solitarios y penitentes junto con las monjas cistercienses. Pero para Gracián la llamada al esfuerzo, aunque no a la perfección, concernía a todos los cristianos, dentro de su propio estado, pero sin que se conformaran con las virtudes de su propio estado. Es particularmente ilustrativo el pasaje siguiente, uno de los pocos de contenido declaradamente religioso que aparece en el capítulo dedicado a Virtelia, alegoría de la virtud cristiana²²:

Pidió un eclesiástico la virtud del valor, y a la par un virrey la devoción con muchas ganas de rezar. Respondióles a entrambos que procurase cada uno la virtud competente a su estado:

—Préciese el juez de justiciero, y el eclesiástico de rezador, el príncipe del gobierno, el labrador del trabajo, el padre de familias del cuidado de su casa, el prelado de la limosna y desvelo; cada uno se adelante en la virtud que le compete.

—Según eso —dijo una casada—, a mí bástame la honestidad conjugal; no tengo que cuidar de otras virtudes.

—Eso no —dijo Virtelia— no basta esa sola, que os haréis insufrible de soberbia, y más ahora. Poco importa que el otro sea limosnero, si no es casto; que este sea sabio, si a todos desprecia; que aquél sea gran letrado si da lugar a los cohechos; que el otro sea gran soldado, si es un impío; son muy hermanas las virtudes y es menester que vayan encadenadas.

[...]

Era un poderoso que, muy a lo grave, tomando asiento, dijo que él quería las virtudes, pero no las ordinarias de la gente común y plebeya, sino muy a lo señor, una virtud allá exquisita [...] Pedía una teología extravagante. Preguntóle Virtelia si quería ir al cielo de los demás. Pensolo y respondió que sí no había otro, que sí.

—Pues, señor mío, no hay otra escalera para allá sino la de los diez mandamientos. Por ésos habéis de subir, que yo no he hallado hasta hoy un camino para los ricos y otro para los pobres, uno para las señoras y otro para las criadas: una es la ley y un mismo Dios de todos²³.

Estamentalismo tradicional templado por el igualitarismo cristiano. Notemos que Gracián distaba mucho de presentar la nobleza de sangre como modelo; llegaba incluso a

otras por falsa seguridad y confianza que el enfermo tenga de sí») y 10 («De la segunda tentación del segundo género, que es de la vanagloria»), 147-157 en *Escritores místicos españoles*, t. I., ed. M. Mir (Madrid: N. B. A. E. n.º 16, 1911). ANNE MILHOU-ROUDIÉ, *Etude sur la «Agonía del tránsito de la muerte» du Maestro Alejo de Venegas (1537)*, tesis de licenciatura, Université de Rouen, 1977.

²² ALAIN MILHOU, *art. cit.*, 163-166 y 208-213 en que se demuestra que Virtelia es, amén de la alegoría de la virtud cristiana, la de la Inmaculada y del catolicismo restaurado, por los jesuitas, en los países del norte de Europa.

²³ B. GRACIÁN, *op. cit.*, II, cr. 10 («Virtelia encantada»), 225-226.

mostrarse muy crítico con la nobleza española que acusaba, con frecuencia, de haber degenerado²⁴. Pero sería excesivo decir que el autor del *Criticón* se adhería al tema de la universalidad de la llamada a la perfección. Ni qué decir tiene que no le interesaba el trabajo de los humildes, el trabajo mecánico, moral y socialmente útil que exaltaban los arbitristas. El trabajo para Gracián era el esfuerzo del artífice de la palabra, del político, del militar cristiano y del santo. Permanecía en él un aristocratismo espiritual que hacía que su modelo fuera el *miles christianus*, victorioso de la inmoralidad y de la pereza espiritual, victorioso de sí mismo y de la herejía. Es lo que se ve perfectamente en la «crisi» titulada «Armería del Valor» que sigue a la del «Hiermo de Hipocondría» preparándose los héroes a enfrentarse con las tentaciones y las herejías, revistiendo las armas del valor. El modelo renacentista del *miles christianus*, heroico a pesar de su humanización por Erasmo, conservaba en Gracián su valor prístino, pero ya no era la imagen superada del caballero medieval movido por su arrojo de casta, sino más bien la figura moderna del militar cristiano que obraba con tesón y profesionalidad. Esa figura que se encarnó en un militar vasco de mediana hidalguía que fundó una orden de *milites Christi* a la que pertenecería Gracián. El cultivo de las obras se asociaba en él a una ética del heroísmo, omnipresente en las primeras obras del jesuita aunque teñida en el *Criticón* por el desengaño en la muerte que se acercaba.

²⁴ *Ibid.* Véase en especial III, cr. 8, 207-213.

En el taller de la creación: las supuestas refundiciones de la *Primera parte* de *Don Quijote*

Michel Moner
Universidad de Grenoble

Frente al desconcertante «desorden» que impera en la obra maestra de Cervantes, los comentaristas del *Quijote* han adoptado, por lo general, una postura crítica, censurando o exagerando los «descuidos» del autor, a quien se llegó a considerar como un improvisador genial, eso sí, pero falto del rigor de un artista que fuera plenamente consciente de su labor creadora. Por cierto que tampoco faltaron estudiosos que se empeñaron en explicar o justificar tales «descuidos»: unos arriesgaron la hipótesis de una ampliación a partir de una supuesta «novela ejemplar», otros optaron por la idea de un «plan primitivo» del *Quijote*, que debió de modificarse en una etapa posterior de la redacción, con ocasión de una refundición¹. En ambos casos, son las numerosas incoherencias y erratas de la edición príncipe, así como las enmiendas y adiciones que aparecen en la segunda edición de Juan de la Cuesta (también de 1605), las que despertaron y alimentaron las conjeturas. Sabido es, en efecto, que esta segunda edición «corregida» dista mucho de resultar satisfactoria, hasta tal punto que los editores modernos acabaron por atenerse a la *editio princeps*, a pesar de sus innumerables defectos. Lo cierto es que sigue vigente, hoy en día, la hipótesis de la existencia de una «versión primitiva» —«*continuum* inicial», «novela ejemplar» o hipotético «*Ur-Quijote*»—, y se siguen considerando las «anomalías» del texto como indicios reveladores de una o varias refundiciones de los primeros capítulos de la obra. Ahora bien, las rarezas que han llamado la atención y dado lugar a conjeturas —amén de unas cuantas anomalías de menor cuantía, sobre las que volveré a continuación— son, antes que nada:

- 1) *los cortes abruptos y las rupturas sintácticas* que se registran en la articulación de los capítulos 3/4 y 5/6 de la *Primera Parte*.
- 2) *el desajuste entre un epígrafe y el contenido del capítulo* que le corresponde (I, 10).

¹ Para datos bibliográficos sobre el tema, véase H. PERCAS DE PONSETI (1975) t. I, 61 y ss. Los estudios más recientes se mencionarán a continuación.

- 3) *el repentino cambio topográfico* (alternancia brusca de llanuras y montes) que representa el episodio pastoril de Marcela y Grisóstomo en el itinerario de los protagonistas (I, 11-14).
- 4) *las anomalías relativas al robo del burro de Sancho* por Ginés de Pasamonte (I, 25-42), cuyo relato se insertó en el capítulo 23 de la segunda edición de Cuesta.

Lo que me interesa, en este trabajo, es pasar revista a los argumentos aducidos a favor de la teoría «refundicionista» para examinarlos y contrastarlos con los indicios textuales de que disponemos, ya que me parece que no se han de dar por sentadas y averiguadas las conclusiones de dicha teoría –como se suele hacer a menudo–, mientras no se haya procedido a una revisión sistemática de la validez de sus premisas metodológicas, así como de las conjeturas que la sustentan.

1. LA DIVISIÓN ANÓMALA DE LOS CAPÍTULO (I,3/4; 5/6)

1.1. La aparente falta de lógica que se transparenta en la división de los primeros capítulos del *Quijote* ha sido considerada como indicio de un probable recorte *a posteriori* de los materiales narrativos, que se presentarían inicialmente como un bloque homogéneo, sin solución de continuidad. Esta interpretación es la que sigue prevaleciendo hoy en día, entre la crítica cervantina, desde la publicación de las sagacísimas conjeturas de G. Stagg (1953, 1959, 1964), recientemente confortadas y ampliadas por los trabajos de R. M. Flores (1979, 1980), quien, a raíz de un minucioso análisis, ha presentado una serie de «diagramas» –en los que se van perfilando lo que pudo ser el *continuum* primitivo y las etapas sucesivas de su reelaboración. Partiendo del presupuesto de que Cervantes tan sólo planeo la división de la obra en capítulos al llegar al episodio de las manadas de ovejas (I, 18) –que es donde aparece, por primera vez en el texto, la palabra *capítulo*–, Flores arriesga la hipótesis de que, por ahorrar tiempo y papel, Cervantes optaría por hacer coincidir, en la versión manuscrita, el final de cada nuevo capítulo con el pie de un folio, aprovechando la parte superior del folio siguiente para insertar los epígrafes. Bastaría, por lo tanto, con tachar y/o añadir las palabras que sobraran o faltaran, trasladándolas a su debido lugar, para que se diera por concluida, sin mayores dificultades, la refundición del texto con su nueva división en capítulos. De ahí, las violentas rupturas sintácticas de los capítulos 3/4 y 5/6. Huelga decir que tal hipótesis resulta sumamente atractiva y convincente, sin embargo, tampoco faltan reparos y objeciones.

1.2. En primer lugar, hace falta recordar –si bien se sabe de sobras– que dichas «anomalías» no son, en absoluto, privativas de los primeros capítulos del *Quijote*: se registran en otros capítulos de la obra maestra –tanto en la *Primera* como en la *Segunda Parte*– y hasta en otros textos cervantinos². De modo que, de considerarlos como indicios de una refundición, cabría aceptar la idea de que Cervantes también tuvo que reelaborar, no sólo los primeros capítulos, sino la casi totalidad del *Quijote* –incluyendo la *Segunda Parte*– y del *Persiles*. Lo que, por supuesto, no es del todo inverosímil, ya que –como se-

² Véase R. S. WILLIS (1953), H. HATZFELD (1972), 94-110 y M. MONER (1989), 73-84.

ñala el propio Stagg— tenemos buenas razones para pensar que Cervantes retocó algunas de sus obras³. Pero es preciso recordar —lo que tampoco es ninguna novedad para los cervantistas— que esta distribución «anómala» de los materiales narrativos, ni siquiera es rasgo peculiar del autor del *Quijote*. Sabido es, en efecto, que el recorte abrupto de los capítulos se ha registrado como un rasgo característico de la narrativa épica y caballeresca, o sea de las mismas fabulas que Cervantes, precisamente, imita y parodia en su *Quijote*. Así que tales «anomalías» no son, en realidad, sino procedimientos literarios, que bien pueden encontrar su plena justificación en la dimensión lúdica y paródica del texto cervantino, sin necesidad de conjeturas ni azarosas extrapolaciones. Cuanto más que los argumentos aducidos por Stagg y Flores respecto de estas «anomalías» no siempre resultan convincentes, ni resuelven todas las contradicciones e «incoherencias» del texto.

1.3. En sus primeros trabajos sobre el tema, Stagg, aparte los ya aludidos cortes abruptos de los capítulos, justifica la teoría de una división *a posteriori del continuum* inicial, con los siguientes reparos:

- a) *las vacilaciones del autor*, del tipo «Autores hay que dicen (...) y otros dicen que...», reflejo —según él— «de las propias vacilaciones de Cervantes, de sus dudas respecto al modo mejor de reformar el plan primitivo de su obra en vista de la necesidad de episodios 'extra' no planeados aún.» (Stagg, 1953, 7).
- b) *las «aclaraciones superfluas» y «explicaciones innecesarias»*, del tipo «Señor Quijana —que así se debía de llamar cuando él tenía juicio...», precisión que se reitera en el capítulo 5 y de la que ya está enterado el lector desde el capítulo 1 (Stagg, 1964, 464-468).
- c) *la probable interpolación del episodio del escrutinio*, con la «gran contradicción» que consiste en mandar tapiar la biblioteca de don Quijote, cuando ya no hay necesidad de hacerlo, ya que se han quemado o quitado todos los libros (Stagg, 1964, 467).
- d) *el empleo de la palabra «cuento» en vez de «historia»* en los capítulos 1 y 9, revelador —según Stagg— del cambio de perspectiva⁴.

11.4. Examinemos la validez de estos reparos.

- a) No creo que sea necesario detenerse en rebatir el primer argumento, ya que queda poco menos que evidente que tales «vacilaciones» son muy características —si bien, tampoco peculiares— de la escritura cervantina, en la que la imprecisión, a todas luces deliberada, antes se ha de atribuir a miras estéticas o paródicas —se-

³ STAGG (1959), 347-348. En todo caso es preciso distinguir entre un proceso de *revisión* del texto —con sus inevitables retoques, supresiones y adiciones— y una *refundición*, que implica un cambio estructural y una redistribución de los materiales narrativos en función de nuevas metas estéticas u otros imperativos poéticos y/o ideológicos.

⁴ STAGG (1953), 7; (1964), 464-471. No me ha sido posible incluir aquí *todos* los argumentos aducidos, ya que STAGG y FLORES se detienen a veces en pormenores y detalles que serían demasiado largos de comentar; ni tampoco se trata de rebatir sistemáticamente las aportaciones de Stagg y Flores, que tienen por lo menos el mérito de haber llamado la atención de los cervantistas sobre unos rasgos peculiares de la génesis del *Quijote* y de sus vicisitudes editoriales (Flores, 1971, 1975).

gún lo ha demostrado la crítica—, que no al desconcierto de un autor en busca de un plan para su obra⁵.

- b) Del mismo modo, las «superfluidades» registradas en los primeros capítulos —aparte que se pueden observar en otras ocasiones, ya que la reiteración es uno de los rasgos peculiares del arte narrativo de Cervantes— tal vez no resulten tan incongruentes como lo piensa Stagg. En efecto, se ve que con este doble procedimiento —duplicaciones y vacilaciones— se llama la atención sobre la importancia del campo onomástico en la novela que, por supuesto, ya no hace falta recalcar hoy en día, después de tantos estudios dedicados al tema, pero que tampoco saltaría a la vista del cándido lector de la *Primera Parte del Quijote*. Además, el recordar en el capítulo V —para atenerse al ejemplo citado— una información que tan sólo se ha dado en el capítulo I y no se ha vuelto a repetir, no es tan inútil ni superfluo, tratándose de nombres, que no siempre resultan fáciles de memorizar —como bien se echa de ver con el embrollo de Teresa, alias Juana Panza o Marí Gutiérrez—, sobre todo en los primeros capítulos de una obra, que es cuando se perfila la identidad de los personajes y se suelen multiplicar los indicios de identificación⁶.
- c) No resulta contradictorio en absoluto tapiar la biblioteca de don Quijote después de vaciarla de sus libros. En efecto, el auto de fe tiene su lógica, que consiste en pasar revista a los libros y emitir juicios y apreciaciones sobre la literatura de la época. Pero el emparedamiento también tiene su justificación a otro nivel, que ya no es el de la crítica literaria, sino el de la ficción, o sea de la fábula quijotesca. Y el hecho es que en ésta, es del todo imposible que los autores del escrutinio le confiesen buenamente al hidalgo que acaban de quemarle los libros: es preciso darle otra explicación, siquiera para ponerse a salvo de las previsibles reacciones de don Quijote que, en este caso no dejarían de ser tan violentas como justificadas. De ahí la burla de la tapia del aposento con la que los burladores se libran de un probable disgusto, echándoles la culpa a los malos encantadores. Y eso que no se trata aquí, ni mucho menos, de incurrir en psicologismos, sino tan sólo de atenerse a la lógica interna del relato. Además, dicho sea de paso, la ocurrencia tampoco carece de gracia —amén de que la estratagema se iba a convertir en uno

⁵ Confirman esta característica de la escritura cervantina, entre otros muchos estudios, los trabajos de H. HATZFELD (1972), A. ROSENBLAT (1971) y, por supuesto, L. SPITZER (1955).

⁶ Hay redundancias parecidas en las primeras páginas de la *Segunda Parte*, al introducir Cervantes el personaje de Sansón Carrasco: «anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco (...) hecho bachiller» (II, 2; t. I, 57); «según dice el bachiller Sansón Carrasco, que así se llama el que dicho tengo» (*ibíd.*); «Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón, no muy grande de cuerpo» (II, 3; t. II, 59). Se observan igualmente en las primeras páginas del *Persiles*, cuando aparece por primera vez Auristela, disfrazada de mancebo a quien pretenden sacrificar. Primero, se revela la identidad de la joven por la intervención de su ama: «Habla, hermosísima Auristela y no permitas (...) que te quiten la vida...» (I, 4; 66). Luego el narrador confirma que el mancebo que iban a degollar es, en realidad, Auristela: «Periandro conoció ser Auristela la condenada..., fue a abrazarse con Auristela» (*ibíd.*). Y a unos pocos renglones se lee esta nueva precisión, totalmente superflua: «Auristela, que era la misma que por varón pensaba ser sacrificada» (*ibíd.*, 67). Cabe reconocer, por lo tanto, que estas redundancias antes se han de considerar como un rasgo peculiar de la escritura cervantina que como una anomalía consecutiva a una supuesta refundición del texto.

de los resortes cómicos de la novela—, lo que es bastante y hasta sobrante para justificarla sin más consideraciones.

- d) Según Stagg, el uso de la palabra *cuento* en los capítulos I y IX, es revelador de que Cervantes tan sólo planeaba, al principio, una narración breve. Dicha palabra sería incompatible, según él, con la palabra *historia*, que tan sólo cobraría sentido a partir del capítulo IX, después de idear Cervantes la figura del «historiador» Cide Hamete Benengeli. De modo que todas las apariciones del vocablo *historia* —cinco en total— registradas en los primeros capítulos, serían —en opinión de Stagg— otros tantos retoques que Cervantes añadiría *a posteriori* para preservar la «armonía estructural» de la obra. Pero si la palabra *cuento* fuera percibida como una «denominación contradictoria», lo normal hubiera sido que Cervantes la tachara, sencillamente, y la sustituyera por la palabra *historia*, lo que le ahorraría el trabajo de los hipotéticos «retoques» conjeturados por Stagg. Por otra parte, da la casualidad que la palabra *cuento* también aparece en el relato de la búsqueda y hallazgo del manuscrito que el propio Stagg considera precisamente como una intercalación posterior. O sea que en aquel momento no cabe duda de que ya estaría planeada la figura de Cide Hamete Benengeli y que Cervantes estaría plenamente consciente de tener entre manos una ficción de cierta envergadura. Lo que contradice la hipótesis de Stagg en cuanto al uso contradictorio de las palabras *cuento e historia*⁷.

1.5. Además de las conocidas objeciones de Menéndez Pidal, Martín de Riquer, etc. en contra de la teoría de una primitiva «novela ejemplar» (cf. la ponencia presentada, en este mismo congreso, por Félix Martínez Bonati), existen numerosos indicios textuales que contradicen la tesis de un recorte apresurado e improvisado de los materiales narrativos. Así, por ejemplo, las diferentes alusiones a la estructura de la obra (partes, capítulos o determinadas prolepsis y analepsis), siendo una de las más características la precisión relativa al capítulo 21 que se menciona a principios del capítulo 22 y va en contra de la hipótesis de que dichos capítulos estuvieran descabalados en la versión primitiva⁸. Así que para salvar dificultades y resolver contradicciones, Stagg y Flores tienen que quitar y añadir al texto cervantino, imaginando los sucesivos retoques del autor. Pero cuando Stagg se conforma con sugerir leves modificaciones, Flores llega al extremo de concebir

⁷ En realidad, lo más probable es que el vocablo se haya de entender, no en el sentido de «narración breve», sino, como lo apunta RODRÍGUEZ MARÍN, en el sentido más usual de «relato» (*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1947, t. I, 81). Cabe recordar, por otra parte, que Cervantes, cuando no la usaba en este sentido (relato), solía reservar la voz *cuento* para el cuento oral. Véase M. BAQUERO GOYANES (1949), 44-47 y J. M. LASPERAS (1987), 161-170. El único caso en que usa claramente la palabra *cuento* para referirse al género de la novela corta es cuando alude a sus propias *Novelas ejemplares*, en la dedicatoria al Conde de Lemos. Y eso que, dicho sea de paso, no significa que la usara específicamente en sentido genérico, como sustituto hispánico de la voz *novela*, como lo cree A. CONZÁLEZ DE AMEZÚA (1956, t. I, 539), ya que igual pudo emplearla allí como sinónimo de *relato*.

⁸ «... pasaron aquellas razones que en el fin del capítulo veinte y uno quedan referidas...» (I, 22; t. I, 265) Cf. R. S. WILLIS (1953). STAGG y FLORES postulan que en la versión definitiva alguien —Cervantes o un cajista— tuvo que tachar «deciseys» (*sic*) y poner «veinte y vno». Pero se ve que quitando lo que estorba y añadiendo lo que hace falta, la conjetura llega a justificarse por la misma conjetura.

nada menos que *seis etapas*, con sus respectivas, supresiones y añadiduras, para tratar – en vano– de superar todas las dificultades y coincidir, sin mayores contradicciones, con la «versión definitiva»⁹. Pero ya se ve que, a estas alturas, este juego de quita y pon acaba por resultar sumamente aleatorio y no puede ser nada satisfactorio, siquiera desde el punto de vista metodológico, ya que es inevitable, con tantas manipulaciones, incurrir en arbitrariedades. De hecho, el pretender reconstituir sobre meras conjeturas, no una, sino varias versiones sucesivas, sin otra prueba de la existencia de las mismas, ni otra base concreta que el texto, plagado de erratas, de las dos primeras ediciones de Cuesta, es una empresa que, a pesar de la inteligencia y sagacidad de Flores –que no es poca– raya en lo imposible.

2. EL DESCONCERTANTE EPÍGRAFE (I, 10)

2.1. El epígrafe del capítulo 10 de la *Primera Parte* («*De lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una turba de yangüeses*») resulta tan descabellado que la Real Academia decidió sustituirlo, en su edición de 1780, por el siguiente título, mucho más conforme con el contenido de dicho capítulo: «*De los graciosos razonamientos que pasaron entre don Quijote y Sancho Panza su escudero*». En efecto, en todas estas páginas, ni vuelve a asomar el vizcaíno –si bien hay varias alusiones a la pendencia–, ni se mencionan siquiera los yangüeses que, por otra parte, como se sabe, acabarán convertidos en gallegos (I, 15) antes de volver a aparecer como yangüeses, en comentarios posteriores de Sancho (II, 3). De ahí que los partidarios de la refundición se hayan fijado en tamaño desconcierto. Cuanto más que al vincular el episodio del vizcaíno (I, 8-10) con el de los arrieros, yangüeses o gallegos (I, 15), el texto del epígrafe induce a pensar que los capítulos intermedios (I, 11-14) fueron intercalados posteriormente entre ambos encuentros. Ahora bien, resulta que dichos capítulos forman un bloque homogéneo, ya que coinciden precisamente con el episodio pastoril de los amores de Marcela y Grisóstomo, lo que refuerza considerablemente la probabilidad de una interpolación entre los capítulos 10 y 15.

2.2. Con todo, antes de examinar las conjeturas de Stagg, cabe recordar –siquiera para contemplar todas las hipótesis plausibles– que el desajuste entre el título de un capítulo y el contenido del mismo, tampoco es privativo de la *Primera Parte* del *Quijote* y ni siquiera de los textos de Cervantes. En efecto, hay ejemplos de tales «anomalías» en los códices medievales –que es donde también se registra, como ya queda dicho, el recorte no menos anómalo de los capítulos–, empezando por la crónica del seudo-Turpín, citada

⁹ FLORES (1979). STAGG hace observar que las alusiones a la división de la obra en capítulos se concentran en la parte en que Cervantes debió de idear –según él– dicha división en capítulos (I, 18, 19, 21, 22). Pero también es de subrayar que Cervantes solía incurrir en tics narrativos de este tipo. Véase R. S. WILLLIS (1953), 71 y M. MONER (1989), 74-78. Por lo que toca a los pasajes en los que el narrador se refiere a la división en capítulos, basta con comparar con el *Quijote* de 1615, para darse cuenta de que también van concentrados en determinadas etapas de la narración: II, 5, 8, 10 y II, 21, 24, 25, 27, 28, 31, 34. En el resto de la obra apenas se registran tres casos en que se menciona la palabra *capítulo* (cap. 44, 63 y 68).

repetidas veces por el autor del *Quijote*¹⁰. De modo que, tratándose, una vez más, de características textuales que aparecen en textos anteriores, por otra parte incluidos en el repertorio de las fuentes cervantinas, cabría preguntarse hasta qué punto se han de considerar como «anomalías» o como guiños al «discreto lector». Cuanto más, que no faltan ejemplos, especialmente en el *Quijote*, donde se ve claramente que Cervantes se divierte en suscitar la expectación del lector con epígrafes rimbombantes o irónicos, para mejor defraudarla después¹¹. Pero, aun haciendo caso omiso de esta interpretación, no por eso resulta convincente ni aclara el asunto, la teoría de la refundición.

2.3. En apoyo de su hipótesis Stagg trae a colación los siguientes indicios que –según él– inducen a pensar que el episodio pastoril (I, 11-14) debió de colocarse, en la versión primitiva, posteriormente al episodio de la liberación de los galeotes (I, 22), o sea junto con las aventuras de la Sierra Morena, donde se enredan y desenredan los amores entrecruzados de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea (I, 23-36):

- a) *Una reminiscencia de Sancho* en la que se asocian –como en el mencionado epígrafe– el duelo con el vizcaíno y la pendencia con los arrieros: «¿Quién dijera que tras de aquellas tan grandes cuchilladas como vuestra merced dio a aquel desdichado caballero andante, había de venir por la posta y en seguimiento suyo esta tan grande tempestad de palos que ha descargado sobre nuestras espaldas?» (I, 25).
- b) *Una reminiscencia de don Quijote* en la que se alude a Ambrosio, compañero de Grisóstomo: «que, como oíste decir a aquel pastor de marras, Ambrosio...» (I, 25).
- c) *Una alusión de don Quijote* (en voz del narrador) a la presencia de maleantes en la Sierra Morena: «Don Quijote (...) dijo que por entonces no quería ni debía ir a Sevilla, hasta que hubiese despojado todas aquellas sierras de ladrones malandrines, de quien era fama que todas estaban llenas.» (I, 14). Notable –según Flores– por ser anterior a la fuga de los galeotes (I, 22).
- d) *Los repentinos cambios topográficos* entre el marco de las aventuras con el vizcaíno y los arrieros (I, 8-10 y 15), y el paisaje que sirve de cuadro al episodio pastoril (I, 11-14).

2.4. Veamos, en primer lugar, los tres primeros argumentos, ya que el cuarto, se examinará a continuación, en el tercer apartado de este estudio.

- a) El que Sancho subraya la contigüidad entre el duelo con el vizcaíno y la pendencia con los arrieros no es nada contradictorio con la cronología del texto. En efecto, si nos fijamos en el tiempo que separa el uno de la otra, comprobamos

¹⁰ P. DAVID (1948, 73) nos da la siguiente descripción de esta crónica: «Le *Pseudo-Turpin* se présente dans les manuscrits précédé d'un sommaire; dans le texte, il est divisé en un nombre variable de chapitres qui correspondent rarement à celui du sommaire. La division est d'ailleurs faite avec la plus grande maladresse, sans plan préconçu; certains chapitres ont quelques lignes, d'autres ont plusieurs pages; il arrive que les coupures soient faites en dépit du sens et que les titres correspondent fort mal au contenu». O sea que poco le falta al *Quijote* para coincidir del todo con esta descripción.

¹¹ Véase MARTÍN DE RIQUER (1967), 200 y M. MONER (1989), 30-35.

que no pasa de 24 horas, ya que el primer encuentro tiene lugar poco después de las tres de la tarde y el segundo se verifica al día siguiente, a la hora de la siesta¹². Con lo que Sancho tiene toda la razón en recalcar lo repentino del cambio de fortuna en las aventuras de don Quijote: un día victorioso, y al día siguiente apaleado. Además, es de recordar que en la *Segunda Parte*, al evocar Sansón Carrasco la pendencia con el vizcaíno, Sancho interviene en el mismo sentido para preguntar si «entra ahí la aventura de los yangüeses» (II, 3); con lo que se renueva el paralelo entre ambos episodios y se confirma que han de quedar vinculados —en la mente de Sancho, como en la del lector— antes por el contraste que forman uno con otro, que no por hipotéticas interferencias de una supuesta refundición, ya que éstas, de todas formas, no vienen al caso en la *Segunda Parte del Quijote*¹³.

- b) El que Sancho aluda, en el capítulo 25, a Ambrosio, «aquel pastor de marras» no significa en absoluto que el episodio pastoril tuviera que colocarse —como lo propone Stagg— en las páginas inmediatamente anteriores. Todo lo contrario: la expresión «de marras» no indica la contigüidad temporal, sino más bien un relativo alejamiento en el tiempo¹⁴. Y Cervantes, efectivamente, la suele usar así. En el capítulo 31, por ejemplo, Sancho alude al «vizcaíno de marras» o sea al encuentro que tuvo lugar en los capítulos 8 a 10, vale decir, poco más o menos, unos seis o siete días antes. En el capítulo 32, el propio narrador menciona «el carmanchón de marras», aludido anteriormente en el capítulo 16. Más aún: en el capítulo 28 de la *Segunda Parte*, Sancho evoca «los manteamientos de marras», que tuvieron lugar en el capítulo 17 de la *Primera Parte* (t. II, 257). Así que la reminiscencia registrada por Stagg en el capítulo 25 no puede constituir en absoluto un indicio en cuanto a la anterioridad inmediata del episodio pastoril: antes podría considerarse como un argumento *a contrario*.
- c) El que se mencione, al final del capítulo 14, la presencia de maleantes en la sierra no significa en absoluto que este pasaje haya de haberse escrito posteriormente a la liberación de los galeotes. En efecto, el bandolerismo en las sierras de España, y especialmente en la Sierra Morena era considerado como una plaga y

¹² Véase *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (ed. de L. A. MURILLO, Madrid: Castalia, 1982) I, 8, t. I, 132 y I, 15, t. I, 190 (Las citas del *Quijote*, salvo indicación contraria, son tomadas de esta edición).

¹³ Por lo visto le convendría a Cervantes hacer resaltar aquellos «altibajos» que, según don Quijote, no son de extrañar en las historias «que tratan de caballerías» (II, 3). De ahí la intervención maliciosa de Sancho y la reacción de su amo: «Socarrón sois, Sancho (...). A fee que nos os falta memoria cuando vos queréis tenerla» (*ibid.*). Y de ahí, tal vez, si es que caben otras conjeturas, la asociación de ambos episodios en el epígrafe del capítulo 10, en un momento en que Cervantes iba acoplando efectivamente las aventuras de don Quijote, alternando victorias y reveses, según el esquema narrativo que predomina en los primeros capítulos, pero que se abandona precisamente a la altura de este mismo capítulo 10, al abrirse a continuación el ciclo de los episodios intercalados, con el relato de los amores de Marcela y Grisóstomo.

¹⁴ La locución *de marras* indica la anterioridad: lo que «ocurrió en tiempo u ocasión pasada a la que se alude» (*Diccionario de la Real Academia*). Pero la voz *marras*, como lo recuerda RODRÍGUEZ MARÍN en su edición del *Quijote* (Madrid: Atlas, 1947-1949, t. II, 253-254), indica, según Covarrubias, cierto alejamiento: «significa el tiempo de atrás, y particularmente del año que precedió». Hay datos curiosos, en este sentido, sobre el uso, de la voz *marras* por Cervantes, en J. L. PENSADO (1987), 144-162.

poco menos que como un tópico mencionado por todos los viajeros¹⁵. No es de extrañar, por lo tanto que don Quijote se proponga despejar la sierra de tales mandrines. Lo gracioso es que lo va a hacer, como todo lo suyo: al revés. O sea que en vez de limpiar los parajes, tal como lo tenía pensado, acabará por soltar, por las mismas sierras, toda una caterva de galeotes. De leerse así, la alusión a los maleantes al final del capítulo 14 no es ningún «descuido» procedente de una hipotética «refundición», sino una de las numerosas prolepsis que jalonan el texto y contribuyen a crear esa red de conexiones, paralelos y contrapuntos, tan característica de la narración cervantina. Lectura por supuesto incompatible con las conjeturas de Stagg y Flores.

2.5. Como lo hace observar P. L. Ullman (1970, 43), si es que los epígrafes se insertaron retrospectivamente, después de la refundición del texto, es muy difícil, por más apresurado que anduviera, Cervantes, que haya mencionado la pendencia con los yangüeses en el título del capítulo 10 y la haya vuelto a repetir a continuación, en el del capítulo 15, incurriendo además en el mismo absurdo de llamar otra vez «yangüeses» a los «gallegos».

3. LAS INCOHERENCIAS TOPOGRÁFICAS

3.1. Stagg hace observar que el paraje en que se sitúa el episodio pastoril —donde se mencionan «alcornoques», «peñas», «montañas» y «sierras»—, antes hace pensar en el intrincado paisaje de la Sierra Morena que no en las acostumbradas llanuras que suelen servir de marco a las primeras «hazañas» de don Quijote. De ahí la conjetura de que el relato de los amores de Marcela y Grisóstomo debió de formar parte inicialmente de las aventuras de la Sierra Morena (I, 25-36), antes de trasladarse al lugar que ocupa en la versión definitiva (I, 11-14). El desplazamiento de este bloque narrativo, retrocedido e interpolado, al refundirse el texto, entre el duelo con el vizcaíno (I, 8-10) y la pendencia con los arrieros (I, 15), bien podría dar cuenta —según Stagg— del repentino cambio de paisaje que corresponde a este episodio.

3.2. La hipótesis de Stagg encontró buena acogida entre los cervantistas: J. B. Avallé-Arce la hizo suya en su edición del *Quijote* (Madrid, Alhambra, 1979) y, en su ya citado artículo, R. M. Flores la apoyó con nuevos argumentos, llegando incluso a diseñar un «diagrama» para poner de manifiesto a los ojos del lector los accidentes topográficos y los cambios repentinos de las curvas de nivel, reveladores —según él— de la «refundición». Pero antes de examinar la validez de los argumentos es preciso cuestionar la de las

¹⁵ De ahí la expresión «era fama», para referirse a la abundancia de bandoleros en las sierras («que todas estaban llenas»), que corresponde efectivamente a la mala reputación que tenían aquellos contornos, pero que no resultaría tan acertada, de haberse referido don Quijote a la reciente fuga de los galeotes, de la que, a lo mejor, se tendría «noticia», pero que no sería tan antigua ni conocida para que hubiera «fama» de ella. Sobre el bandolerismo en Andalucía, hay datos interesantes en las actas del coloquio *Le bandit et son image au Siècle d'Or* (Casa de Velázquez, 9-11 de octubre de 1989) de próxima publicación.

premisas metodológicas de semejantes conjeturas. En otras palabras cabe preguntarse hasta qué punto resulta congruente tratar de medirles los pasos a don Quijote y a Sancho como si fueran personas reales que anduvieran por carreteras y caminos reales. El propio Stagg reconoce que el espacio literario poco tiene que ver con el espacio geográfico¹⁶. Así que lo más probable es que el resultado del prodigioso trabajo de reconstrucción del «plan primitivo» del *Quijote*, quede en buena parte defraudado por la labor del escritor y sus peculiares estrategias: Cervantes –¿quién lo duda?– no escribiría las aventuras de sus protagonistas con un mapa topográfico al alcance de la mano. Además, de suponer que lo hiciera, y haciendo caso omiso de los reparos metodológicos, tampoco son para mucho – como vamos a verlo– los argumentos aducidos, ni lo bastante convincentes como para justificar la hipótesis de una refundición.

3.3. Aun cuando uno quisiera hacer coincidir a todo trance el espacio literario con la realidad geográfica, los contornos montañosos que sirven de marco a dicho episodio no resultan, ni mucho menos, tan incongruentes como se ha dicho. En efecto, después del desenlace trágico de los amores de Marcela y Grisóstomo, se nos precisa que don Quijote y Sancho anduvieron «*más de dos horas*» por el bosque, en busca de Marcela, antes de llegar al «*prado*» donde se trabó la pendencia con los arrieros (I, 15; t. I, 190). Luego nos enteramos, a continuación, que el lugar de esta refriega tan sólo dista «una pequeña legua» (*ibíd.*, 197) de la venta de Juan Palomeque. Ahora bien, sabemos, por otra parte, que dicha venta tampoco cae muy lejos de donde don Quijote hizo su penitencia, de modo que ésta tiene que situarse necesariamente en las inmediaciones de la Sierra Morena¹⁷. Por consiguiente, no hay inconveniente alguno en admitir que el episodio pastoril –que transcurre en los mismos parajes, o sea, a poco trecho de la venta, según se deduce del capítulo 15– tuvo lugar efectivamente en una de las estribaciones de la sierra. Ni hace falta alguna relacionarlo con los amores de Cardenio, Luscinda, Dorotea y Fernando que se nos cuentan más adelante¹⁸. Así que no hay mayores razones para arriesgarse a conje-

¹⁶ STAGG (1959), 353. Pero el que Stagg haya anticipado la objeción no le quita nada a la validez de la misma.

¹⁷ De atenerse a las precisiones temporales o espaciales que nos proporciona el mismo narrador, nos enteramos de que:

a) «... en saliendo (Sancho) al camino real, se puso en busca del del Toboso, y otro día llegó a la venta (...) y no quiso entrar dentro, aunque llegó a la hora que lo pudiera y debiera hacer, por ser la del comer...» (I, 26; t. I, 321).

b) «Otro día llegaron (Sancho, con el cura y el barbero) al lugar donde Sancho había dejado puestas las señales de las ramas para acertar el lugar donde había dejado a su señor (...) El calor y el día que allí llegaron, era de los del mes de agosto (...), la hora, las tres de la tarde...» (I, 27; t. I, 328-329). O sea que Sancho sale un día por la tarde de la sierra, llega el día siguiente a la venta, a la hora de comer, y está de vuelta para reunirse con don Quijote el tercer día, sobre las tres de la tarde. Por otra parte –y es lo que importa para esta demostración–, se nos indica que el lance de las barbas derribadas tuvo lugar «a la salida de la sierra» (I, 29; t. I, 367), y que la venta «estaría hasta dos leguas de allí» (*ibíd.*, 369). Lo que confirma que dicha venta ha de situarse necesariamente en la proximidad de la sierra.

¹⁸ Flores extraña la ausencia de palabras relativas a accidentes topográficos propios de una zona montañosa en los capítulos 15 a 21, que separan el episodio pastoril (I, 11-14) de las aventuras de la Sierra Morena (I, 23-36). Pero es de notar que:

a) parte de estos capítulos corresponde a las consabidas aventuras «venteriles», donde tales palabras no vienen al caso.

turar sobre datos topográficos que, por otra parte, como se ha dicho, siempre resultarían de poca fiabilidad, cuando no totalmente inadecuados, para aclarar la génesis de una obra literaria.

3.4. Cabe recordar, por fin, que existen serias objeciones a la hipótesis de una retrocolocación del episodio pastoril. En efecto, la anécdota de la cura de la oreja de don Quijote, herido cuando su encuentro con el vizcaíno, se menciona en los capítulos 11 y 12, que forman parte del episodio pastoril, lo que basta para confirmar que dicho episodio es efectivamente consecutivo al de la pelea con el vizcaíno (I, 8-10). La eficacia del emplasto rústico de los cabreros forma contraste, además, con el bálsamo de Fierabrás del que don Quijote acaba de contar maravillas en el capítulo anterior (I, 10). Stagg y Flores reconocen, por supuesto, que todo lo relativo a la cura de la oreja encaja perfectamente con lo que precede, mientras quedaría poco menos que fuera de lugar si el episodio pastoril estuviera colocado más adelante en el texto. Pero son dificultades que pasan por alto, alegando que estos pormenores debieron de añadirse posteriormente a la refundición. Sólo que no deja de resultar un tanto paradójico –por no decir contradictorio– que Cervantes se detuviera en añadir semejantes nimiedades –de las que bien pudiera hacer caso omiso sin mayores consecuencias– cuando subsisten por otra parte en el texto incoherencias que saltan a la vista, hasta el punto que los mismos partidarios de la refundición conjeturan que ésta debió de realizarse de manera apresurada, sin que el autor se tomara la pena de revisar la versión definitiva.

4. EL BURRO Y LA ESPADA

4.1. El robo del rucio de Sancho, que se menciona repetidas veces en el texto (I, 25, 26 y 29), y la repentina reaparición del jumento (I, 42) sin que el lector tenga conocimiento de como lo volvió a hallar, es otro argumento a favor de quienes opinan que Cervantes debió de proceder a una refundición de la *Primera Parte del Quijote*. El propio Cervantes se hizo cargo de estas omisiones en la *Segunda Parte*, poniendo en boca de Sancho estas palabras, tan evasivas como maliciosas: «A eso (...) no sé qué responder, sino que el historiador se engaña, o ya sería descuido del impresor» (II, 4, t. II, 67). Pero huelga decir que tal justificación se ha de entender *cum grano salis*. En realidad, como lo reconoce el propio Stagg, el que ambos episodios –robo y hallazgo– desaparecieran simultáneamente excluye la casualidad: antes denuncia la voluntad deliberada del autor de suprimirlos. Así que no se trataría de un «olvido» a consecuencia de una refundición

b) la «ruptura de nivel» no es tan abrupta: se registran las palabras «altillo», «loma», «cuesta» (I, 18); «montañuelas» (I, 19); «levantados riscos», «altas peñas» (I, 20), si bien alternan con «espaciosa llanura» (I, 18) y «llano» (I, 21). Sólo que la «espaciosa llanura» en la que Flores hace hincapié, se extiende a poca distancia de la venta de Juan Palomeque, la cual –como ya se ha dicho– se sitúa en las inmediaciones de la Sierra Morena, de modo que ambas –llanura y sierra– deben formar parte del mismo bloque topográfico. Lo que no es de extrañar, dicho sea de paso, siendo la alternancia de llanos y montes una de las características de esta zona. Además, queda confirmada en el texto la presencia de un llano en la proximidad de la sierra, por la parte que da a la venta de Juan Palomeque: «se pusieron en el llano, a la salida de la sierra» (I, 29; t. I, 367).

apresurada. Ni hace falta postular, por lo tanto, una relación de causa a efecto entre el supuesto desplazamiento de unos capítulos y el escamoteo, a todas luces deliberado, del robo y hallazgo del rucio¹⁹. De hecho, la hipótesis de un «olvido» no sólo no sirve para dar cuenta de dicho escamoteo, sino que hace surgir nuevas dificultades:

4.2. Según Stagg y Flores, en la versión primitiva, el episodio pastoril de Marcela y Grisóstomo tenía que ser *posterior* al robo del rucio. Ahora bien, da la casualidad de que se alude, precisamente, a la presencia del asno en dicho episodio, no sólo al principio del capítulo 11 y al final del capítulo 12 –como pretende Flores–, sino también, a principios del capítulo 13 (véase t. I, 168), de modo que la presencia del jumento a lo largo del episodio no deja lugar a dudas. Lo que desmiente la cronología de Stagg y Flores y les obliga a incurrir en nuevas conjeturas –sobre hipotéticos retoques *a posteriori*– que, por supuesto, resultan cada vez más azarosas y menos convincentes.

4.3. Stagg intentó encontrar una explicación satisfactoria a la desaparición del rucio, ya que la segunda edición de Cuesta, en la que se intercala el relato del robo en el capítulo 23, no restablece, ni mucho menos, la lógica narrativa²⁰. Según Stagg, tal robo debió de ocurrir la misma noche que los protagonistas pasaron en el rancho de los cabreros (I, 12). Hace observar, al respecto, que resulta algo inverosímil que Ginés de Pasamonte pudiera llevarse el jumento sin despertar a don Quijote, sabiendo que éste se suele pasar las noches en vela. En cambio, aquella noche, don Quijote fue a recogerse en la choza de un cabrero, mientras su escudero se quedaba a dormir fuera, entre el rucio y Rocinante, «no como enamorado desfavorecido, sino como hombre molido a coces»²¹. No quiero entrar aquí a discutir la validez metodológica de semejantes reparos. Solo haré observar que esta versión del robo es incompatible con la desaparición de la espada de don Quijote, que también –según reza el texto– se llevó de paso Ginés de Pasamonte. Sabido es, en efecto, que don Quijote acostumbra dormir con su espada (cf., por ejemplo, el episodio de los cueros de vino), por lo que resulta harto inverosímil que Ginés se la haya llevado en aquella ocasión.

4.4. De hecho, Stagg y Flores han pasado por alto curiosamente el robo de la espada de don Quijote, aludido en el capítulo 30, y a todas luces concomitante del robo del rucio, amén de que su desaparición resulta para el lector tan inexplicable como la del ju-

¹⁹ De admitir que la desaparición simultánea de ambos lances excluye la hipótesis de un doble «descuido» del impresor, cabe suponer que la modificación intervendría en la versión manuscrita. Y en este caso, una de dos: o bien estos episodios le cuadraban a Cervantes, y entonces los conservaría, aunque refundiera el texto; o bien le parecerían superfluos o incongruentes, y en este caso, no necesitaría mayores razones para quitarlos.

²⁰ A continuación del lance del robo, se alude a la presencia del burro (I, 23; t. I, 281, 285, 286 y I, 25; t. I, 300, 302). En la tercera edición de Cuesta se enmendaron dos de estas contradicciones.

²¹ I, 12; t. I, 167. Obsérvese que la alusión «molido a coces» se aviene muy bien con lo que le pasó a Sancho, unas pocas horas antes, con los mozos de los frailes benitos que, «sin dejarle pelo en las barbas, le molieron a coces y le dejaron tendido en el suelo» (I, 8). De haberse referido a la refriega con los arrieros –según la cronología de Stagg y Flores– hubiera sido más acertada la expresión «molido a palos», ya que los gallegos «acudieron a sus estacas» (cf. I, 15; t. I, 191-192).

mento. Bien es verdad que este detalle se suele considerar como un «descuido» de menor cuantía, si bien lo censuran, con su acostumbrada rigidez, Clemencín y Rodríguez Marín. Vicente Gaos volvió sobre este punto, en su edición póstuma del *Quijote*, saliendo en defensa del autor y tratando de demostrar que no hubo tal «descuido», ya que Ginés bien podría llevarse la espada, después de apedrear a don Quijote, cuando los galeotes se fugaron a la sierra (I, 22). En efecto, aunque no se indica explícitamente que le quitaron la espada, el texto precisa que los maleantes se repartieron entre sí «los demas despojos de la batalla», donde entrarían, por supuesto, la famosa espada de don Quijote y probablemente –según Vicente Gaos– el rucio de Sancho²². Pero, en realidad, tales justificaciones resultan poco convincentes. Primero, porque el texto desmiente categóricamente el robo del rucio en aquella ocasión²³. Segundo, porque la hipótesis de Gaos tampoco llega a resolver las contradicciones que se registran a continuación. En efecto, la mención del robo de la espada, en el capítulo 30 (t. I, 377), ocurre inmediatamente después de una alusión a la presencia de dicha espada, en el mismo capítulo (t. I, 372). Por lo tanto, antes parece más razonable aceptar la presencia de tales anomalías como mera consecuencia de la supresión de los episodios aludidos (robo y restitución del rucio y de la espada), que no arriesgarse a mayores conjeturas.

CONCLUSIÓN

Si bien las observaciones y sugerencias de G. Staggs y R. Flores, parecen corroborar la idea de que los «descuidos» registrados en la *Primera Parte del Quijote*, bien pudieron originarse en algunos tanteos o retoques del autor, no por eso autorizan la hipótesis de una refundición, ni menos aún, la del desplazamiento de un bloque textual correspondiente al episodio pastoril de los actuales capítulos 11 a 14. De los cuatro puntos en los que suelen hacer hincapié los partidarios de la «teoría refundicionista», acabamos de ver que ni uno viene libre de objeciones o refutaciones:

- 1) La «anomalía» del recorte abrupto de los capítulos 3/4 y 5/6 no es sino un mero procedimiento narrativo, además perfectamente conocido del autor y usado por él en otras ocasiones. De modo que bien puede justificarse por la simple imitación o parodia de semejantes recursos, sin necesidad de acudir a conjeturas o extrapolaciones.
- 2) Si bien el epígrafe del capítulo 10 resulta desconcertante, la cronología de las aventuras que ocupan los capítulos 10 a 25 es perfectamente coherente y no necesita retoques, ni añadiduras. En cambio, surgen incoherencias y se necesitan tales enmiendas si se adopta la hipótesis de que el episodio pastoril (I, 11-14) debió de formar parte inicialmente del bloque de las aventuras de la Sierra Morena.
- 3) los argumentos relativos a los indicios «topográficos», no sólo son criticables desde el punto de vista metodológico, sino que carecen totalmente de fundamento: el itinerario de los protagonistas no presenta, al respecto, ninguna anomalía.

²² *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (ed. de V. GAOS, Madrid: Gredos, 1987), t. III, 212-213.

²³ Se menciona la presencia del jumento al final del episodio, después de la huida de los galeotes (I, 22; t. I, 276), lo que es incompatible con la hipótesis de V. GAOS.

- 4) la desaparición (?) de los pasajes relativos al robo y sucesivo hallazgo del burro, no tiene necesaria relación de causa a efecto con una supuesta refundición. Por otra parte, tal como viene defendida por Stagg y Flores, dicha hipótesis no aclara en absoluto el enigma, antes hace surgir nuevas contradicciones.

En resumidas cuentas, los argumentos a favor de la refundición resultan más bien frágiles e incluso, a veces, irrelevantes o sin fundamento alguno, aparte de que proceden de conjeturas, cuyas premisas metodológicas son demasiado aleatorias como para sustentar una teoría convincente. El que Cervantes retocara el texto es poco menos que evidente y hasta cierto punto inevitable, ya que tampoco creo que haya ejemplo alguno de un escritor que escribiera de un tirón, sin tachaduras ni añadiduras, una obra de esta amplitud. En cambio, no es nada cierto que procediera a una refundición y, en todo caso, no deberíamos dar por sentado que la hubiera mientras no tengamos nuevos indicios o argumentos más convincentes. En otras palabras: la hipótesis queda por demostrar.

LISTA DE LAS OBRAS Y ARTÍCULOS CITADOS

- BAQUERO GOYANES, Mariano: *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, 1949.
- DAVID, Pierre: «Etudes sur le *Livre de Saint-Jacques* attribué au Pape Calixte II», *Bulletin des Etudes Portugaises*, XII, 1948, 70-105.
- FLORES, Robert M.: «The printers of the second Madrid edition of *Don Quixote* Part I and the consequences of the division of labour» *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVIII, 1971, 193-217.
- FLORES, Robert M.: *The compositors of the first and second Madrid edition of «Don Quixote» Part I*. London: The Modern Humanities Research Association, 1975.
- FLORES, Robert M.: «Cervantes at work: the writing of *Don Quixote* Part I» *Journal of Hispanic Philology*, III, 1979, 135-160.
- FLORES, Robert: «The loss and recovery of Don Quixote's ass in *Don Quixote*, Part I», *Modern Language Review*, vol. 75, 1980, 301-310.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín: *Cervantes creador de la novela corta española*. Madrid: CSIC, 1956.
- HATZFELD, Helmut: *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, 2ª ed. Madrid: CSIC, 1972.
- LASPERAS, Jean-Michel: *La nouvelle espagnole au Siècle d'Or*. Montpellier: Ed. du Castillet, 1987.
- MONER, Michel: *Cervantès conteur. Ecrits et Paroles*. Madrid: Casa de Velázquez, 1989.
- PENSADO, J. L., 1987, V. SARMIENTO (Fray Martín).
- PERCAS DE PONSETI, Helena: *Cervantes y su concepto del arte. Estudios críticos de algunos aspectos y episodios del «Quijote»*. Madrid: Gredos, 1975.
- RIQUER, Martín de: *Aproximación al «Quijote»*. Barcelona: Teide, 1967.
- ROSENBLAT, Angel: *La lengua del «Quijote»*. Madrid: Gredos, 1971.
- SARMIENTO, Fray Martín: *Noticia de la verdadera patria (Alcala) de el (sic) Miguel de Cervantes* ed. por J. L. Pensado. Imp. en Salamanca: Junta de Galicia, 1987.
- SPITZER, Leo: «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote* », in *Lingüística e Historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955, 135-183.
- STAGG, Geoffrey: «La primera salida de don Quijote: imitación y parodia de sí mismo», *Clavileño*, n. 22, 1953, 4-10.
- STAGG, Geoffrey: «Revision in *Don Quixote* Part I», in *Hispanic Studies in Honour of Ignacio González Llubera*. Oxford: The Dolphin Books, 1959, 347-366.

- STAGG, Geoffrey: «Sobre el plan primitivo del *Quijote* », in *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*. Oxford: The Dolphin Books, 1964, 463-471.
- ULLMAN, Pierre Leoni: «The heading of chapter X in 1605 *Quixote*», *Forum for the Modern Language Notes*, VII, 1970, 43-51.
- WILLIS, Raymond S. Jr.: *The Phantoms Chapters of the «Quijote»*. New-York: Hispanic Institute, 1953.

La *Sátira contra la mala poesía* del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria

J. Montero
Universidad de Córdoba

La figura del canónigo Francisco Pacheco (h. 1540-1599) ocupa desde hace tiempo un lugar relevante en los estudios sobre las letras sevillanas y españolas de la segunda mitad del XVI, merced a sus conexiones personales y literarias con autores como Baltazar del Alcázar, Fernando de Herrera, Benito Arias Montano y otros. Su propia actividad poética, no desdeñable ni mucho menos, comprende una faceta neo-latina y otra romance. De esta segunda conocemos hasta la fecha una sola muestra, la llamada *Sátira contra la mala poesía*, o también *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas*, publicada hace años por Rodríguez Marín¹. Últimamente los estudiosos han empezado a prestar atención a la labor de Pacheco como poeta neo-latino. Así, Juan Alcina ha dado a cono-

¹ El primer título es el que aparece en el ms. 4.256 de la Biblioteca Nacional de Madrid; el segundo en el ms. 3.857 del fondo Rodríguez Marín del CSIC. Otra copia del poema (cancionero riccardiano 3.358, fols. 62v.-85r.) titula ecuménicamente *Sátira contra la mala poesía en defensa del C^a [sic] Dueñas, del lic.do Pacheco* (vid. EUGENIO MELE y ADOLFO BONILLA SAN MARTÍN: «Dos cancioneros españoles», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X (1904), 162-176 y 408-417. Con los dos primeros de los códices citados (más una copia fragmentaria del primero de ellos, hoy perdida) preparó su edición FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN: «Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XI (1907), 1-25 y 433-454; texto por el que citaremos la *Sátira* en estas páginas. Recientemente CARMEN VALCÁRCEL ha realizado la transcripción paleográfica del texto de la Nacional: «La *Sátira contra la mala poesía* del Licenciado Francisco Pacheco (ms. 4.256)», *Manuscrit. Cao*, I (1988), 9-30. No sabemos gran cosa, salvo que era sevillano y poeta, del Licenciado Dueñas aludido en el texto. En el ms. *Flores de Baria Poesía* se le atribuyen 15 composiciones; vid. la ed. de MARGARITA PEÑA (México: UNAM, 1980), n. 1, 2, 39, 192, 198, 199, 221, 266, 272, 291, 305, 306, 318, 346, 352. En el *Cancionero de Pedro de Rojas* aparece otra composición más, una canción en esdrújulos en respuesta a otra de Cayrasco; vid. la ed. de JOSÉ J. LABRADOR HERRAIZ, RALPH A. DIFRANCO y M^a. TERESA CACHO (Cleveland: State University, 1988), n. 185 y 186. También parece suyo un soneto que figura en el *Cancionero de Poesías Varias*, ms. 2.803 de la Biblioteca Real de Madrid; vid. la ed. de JOSÉ J. LABRADOR HERRAIZ y RALPH A. DIFRANCO (Madrid: Ed. Patrimonio Nacional, 1989), n. 152.

cer la existencia de un códice, conservado en la Biblioteca de la Academia de la Historia, que contiene una notable colección de poemas neolatinos compuestos por Pacheco². A la estela de este importante trabajo, Bartolomé Pozuelo Calero ha defendido en la Universidad de Sevilla una Tesis Doctoral en la que, entre otras cosas, edita y traduce lo que parece ser la parte más interesante de ese poemario: los dos *sermones* dirigidos a Pedro Vélez de Guevara y los ocho poemas amorosos dedicados a una dama de nombre Isabel³. Estas investigaciones recientes arrojan sin duda nueva luz sobre la figura de Pacheco, a la vez que aportan pruebas suplementarias en favor de la importancia del humanismo neo-latino en el ambiente literario sevillano de la segunda mitad del XVI⁴.

El mejor conocimiento que hoy tenemos de la obra de Pacheco permite –por no decir exige– una reconsideración de la *Sátira contra la mala poesía*, tanto más cuanto que su primer editor apenas si vio en ella otra cosa que un documento acerca de las enemistades que enfrentaban a diversas facciones del Parnaso sevillano de la época. Sin negar lo que hay de cierto en el enfoque de Rodríguez Marín –que ha secundado recientemente Stan-ko B. Vranich⁵– quisiera reflexionar sobre la clase de poema que es la *Sátira*, es decir, la particular realización del género satírico llevada a cabo por Pacheco, y ello en relación con sus posibles modelos antiguos y modernos⁶.

En su intento de entender la *Sátira* como reflejo de una particular circunstancia histórica, Rodríguez Marín se sirvió, naturalmente, del propio texto del poema y también de otras piezas complementarias: un fragmento del elogio de Pacheco por Porras de la Cámara y una nota en prosa que precede el texto de la *Sátira* en el manuscrito, ya citado,

² JUAN ALCINA, «Aproximación a la poesía latina del canónigo Francisco Pacheco», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVI (1975-76), 211-263. JUAN ALCINA vuelve a ocuparse de Pacheco en su «Petrarquismo latino en España, II», *Nova Tellus*, 4 (1986), 43-61 [53-61].

³ BARTOLOMÉ POZUELO CALERO: *Los poemas latinos del canónigo Francisco Pacheco*. Tesis Doctoral realizada bajo la dirección de los doctores Juan Gil Fernández y José M^a Maestre Maestre (Universidad de Sevilla, 1989).

⁴ Es una línea de investigación que se viene mostrando fecunda últimamente. Vid. BEGOÑA LÓPEZ BUENO, *La poética cultista de Herrera a Góngora* (Sevilla: Alfar, 1987) (especialmente 33-86: «Fernando de Herrera, o poesía y humanismo en la Sevilla de la segunda mitad del XVI»); BIENVENIDO MORROS: «Fernando de Herrera, Giulio Camillo Delminio y Elías Vineto: a propósito de Ausonio y la elegía «Ver erat...», *Archivo hispalense*, 213 (1987), 127-139; CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA y FRANCISCO TALAVERA ESTES: «Un poema latino semidesconocido de Fernando de Herrera», *Archivo Hispalense*, 215 (1987), 91-125. M^a TERESA RUESTES, por su parte, ha detectado abundantes huellas del Herrera bucólico para con poetas neo-latinos; vid. su estudio *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas* (Barcelona: PPU, 1989), índice de nombres. Todo ello (junto con lo que aportan por sí mismos textos herrerianos como las *Anotaciones* a Garcilaso y la *Respuesta* a Prete Jacopín) no desmiente, sino que confirma el carácter sincrético del humanismo sevillano según el modelo difundido por Mal Lara [vid. WILLIAM MELCZER: «Juan de Mal Lara et l'école humanistique de Séville», en AUGUSTÍN REDONDO, ed.: *L'humanisme dans les lettres espagnoles* (París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1979), 89-104].

⁵ STANKO B. VRANICH, «Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el sevillano frente a Sevilla)», *Papeles de Son Armadans*, 92 (1979), 29-55; luego en *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro* (Valencia: –Chapel Hill Albatros– Hispánófila, 1981), 13-28.

⁶ Para los criterios que permiten hablar de la sátira como género en el Siglo de Oro, vid. LÍA SCHWARTZ LERNER, «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», en *Edad de Oro*, VI (1987), 215-234; y de la misma autora: «Golden Age Satire: Transformations of Genre», *Modern Languages Notes*, CIV (1989), 260-282. Lía Schwartz ofrece a la vez una serie de rasgos básicos del género y una clasificación de sus variedades: *menipea* en prosa, sátira culta en verso y formas populares.

del fondo Rodríguez Marín del CSIC.⁷ Ambas piezas coinciden en señalar que por los tiempos en que Pacheco vivía, Sevilla se hallaba assolada por una plaga de poetas de baja estofa; los había, al parecer, de todos los gremios, hasta el punto de que lo eran incluso el asistente y el verdugo. Merece la pena recordar en su integridad dicha nota, dada su utilidad para el conocimiento del poema:

El año de 1569, estando sentado en la nave que dizen del Lagarto en la yglesia mayor de Sevilla el autor desta sátira hablando con un licenciado Dueñas, pasó por delante dellos un hijo de un médico llamado N. Cuevas, el qual era poeta y avía sido primero un poco rufián, y aviendo dejado la mala vida pasada se puso manteo y bonete y passó este día muy entonado por delante de los dos dichos sin quitarles el bonete, y visto por el autor su entono, le dixo al licenciado Dueñas: «Dezidle a aquel galán, pues es vuestro amigo, este terceto –y no se lo dijo a sordo:

*Enfádame un manteo que se estrena
De un mancebo Espadarte, deseoso
De que todos le den la norabuena.*

La qual aviéndosela dicho, se indignó grandemente el Cuevas contra el dicho licenciado Dueñas, preçumiendo que le hizo la copla el que se la dixo, y convocó a otros poetas amigos suyos para entre todos componer una sátira contra el dicho Dueñas, sobre que uvo motivo de hazerse otras diversas sátiras unos contra otros, en las cuales se picaron de tal suerte, que se vinieron a retar de sométicos, y algunos dellos huyeron de Sevilla por esto. Andando esta confusión, el autor echó una sátira en las gradas y otra en la plaza de sant Francisco y en otros lugares públicos volviendo por su amigo Dueñas, después de cuya publicación dos poetas se juntaron debajo de las ventanas del Conde de Monteagudo, que era asistente de Sevilla, y disputaron a boces de la bondad y malicia de la sátira, y el dicho Conde los estaba oyendo sin que ellos lo viesen y mandólos luego allí prender, y de allí prendió a todos quantos eran conocidos por poetas y de la liga de aquéllos, de suerte que vino a estar la cárcel pública llena de poetas, para cuyo remedio el dicho autor bolvió a echar en las gradas otra sátira en defensa de los poetas presos, que la llamó el ensanche de la sátira primera. Con esto el dicho Asistente los echó luego a todos fuera de la cárcel. Va engerta en la primera la segunda. Para más inteligencia se ha de advertir quel dicho Asistente se picava de poeta y avía hecho un soneto a las onras de la Reyna francesa de Castilla, que estuvo puesto en el túmulo, y avía también hecho para la noche de Navidad esta letra que sigue:

*–¿Qué le darán al Pastor
Que, por buscar una oveja,
Todo su hato deja,
Bras? –Amor⁸.*

⁷ El fragmento del elogio lo reprodujo Bartolomé J. Gallardo en el marco de su ensayo sobre *La tía fingida* (vid. *El criticón. Papel volante de Literatura y Bellas Artes*. Madrid, Sancha, 1835, I, 19-23). La nota en prosa figura en el ms. 3.857 del fondo Rodríguez Marín del CSIC (fols. 1r.-15v.), código que ha estudiado con ejemplar aprovechamiento Rosa Navarro, a quien agradezco el haberme facilitado el conocimiento del texto en cuestión.

⁸ Ms. cit., fols. 1r.-2r. RODRÍGUEZ MARÍN conjetura que la nota «por lo mismo que no nombra a Pacheco, y sí a los demás, puede sospecharse redactada por él» (*art. cit.*, 4). No me parece argumento defi-

Hay en este texto dos noticias que ayudan a entender la construcción y naturaleza literaria de la *Sátira*. La primera es que el poema que ahora leemos ha resultado de la inserción una en otra de dos sátiras diferentes, una redactada, al parecer, en defensa de Dueñas y otra en defensa de los poetas presos. La segunda indicación de interés es la relativa a la divulgación, aparentemente por recitación pública, de la obra en lugares significativos de la ciudad de Sevilla: las gradas de la catedral y la plaza de San Francisco (junto al Ayuntamiento y la lonja). Esto último hace pensar en una fórmula bastante conocida de la poesía italiana del Renacimiento: la *pasquinata*, poema satírico de carácter anónimo que, para su divulgación, se adosaba a una antigua estatua que se decía de Pasquino instalada desde 1501 en el foro de Roma⁹. De hecho Pacheco menciona a Pasquino o Pasquín en tres pasajes diferentes del poema, siendo ésta que sigue la alusión más significativa –son palabras que van dirigidas al asistente Monteagudo, sobre los poetas presos–:

Por la posta te aviso que les vienen
despachos de Pasquino su ordinario,
que tus obras repongan y condenen.

Yo dello te doy fe, como notario
y chanciller mayor de sus archivos;
mira que este Pasquino es gran voltario¹⁰.

Que Pacheco proclame hablar como notario y canceller mayor de Pasquino nos da una idea del espíritu irreverente que anima la *Sátira*, a la par que nos declara una de las

nitivo, máxime cuando el relator incurre en alguna que otra contradicción, como hablar primero de dos sátiras («echó una sátira en las gradas y otra en la plaza...») para tomarlas luego como una sola («Va engerta en la primera la segunda», subrayado nuestro). De lo que no cabe duda es de que el relator disponía de información de primera mano.

⁹ De sátira política escrita en latín, la *pasquinata* evolucionó hacia planteamientos más generales, aunque siempre en el marco de la vida romana, apoyados en el uso de la lengua vulgar. Una figura clave en ese proceso fue el joven Aretino: «Adottando il sonetto caudato como metro, la pasquinata diventa, da mero instrumento politico, anche occasione di deformazione fantastica di figure ed eventi contemporanei, arrivando fino a proporre una visione della Roma papale e cardinalizia come di una gigantesca Babele in cui si accavallano le forme di una caotica follia» [GIULIO FERRONI, ed.: *Poesia italiana. Il Cinquecento* (Milano: Garzanti, 1978), 360]. Salvando, desde luego, todas las distancias entre la Roma y la Sevilla del XVI –por más que a ésta se la bautizara como *nueva Babilonia*– es interesante comprobar que son varias las similitudes que se dan entre *pasquinata* y la *Sátira* de Pacheco: visión deformante de la contemporaneidad urbana, conexión de los autores con los ambientes eclesiásticos, divulgación pública de los textos. Sobre esto último, cabe recordar la curiosa identificación entre sátira y pregón que aparece en la epístola a Ramírez Pagán de Montemayor: «Es cosa para mí de tanta pena / ver estos poetillas remendados, / que pienso ya en pregón poner la vena» [vid. DIEGO RAMÍREZ PAGÁN, *Floresta de varia poesía*. Ed. de A. PÉREZ GÓMEZ (Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1950), 124]. De *pasquines* y *pregones* como formas poéticas marginales habla José M^o Díez Borque: «Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano», *Hispanic Review*, 51 (1983), 371-392.

¹⁰ *Sátira*, vv. 199-204. Estos versos –junto con otros que se citan más abajo– son muy importantes en el proceso de ficcionalización por el cual el «yo» del poema se constituye en índice de una *persona* satírica caracterizada por su apego a valores groseramente materiales. Sólo por comodidad llamaremos «Pacheco» a este locutor satírico, dejando al buen sentido del lector el distinguir entre Pacheco-autor (sujeto del enunciado) y Pacheco-personaje (sujeto de la enunciación).

conexiones del poema con las letras italiana contemporáneas. Por esa misma senda nos adiestra otra pieza aneja a la *Sátira*, pero olvidada hasta la fecha. Se trata en este caso de un *soneto en respuesta* que pudiera ser obra del tal Cuevas zaherido por Pacheco. El soneto aparece como un apéndice o coda a la copia de la *Sátira* incluida en el ya citado cancionero riccardiano¹¹. El texto reza así:

Dueñas, uengado estaré a costa vuestra:
dichoso uos si en tantos ofendidos
faltare quien os haga dar bramidos
a uos y a quien por uos sus faltas muestra.

Que si ay lengua mordaz y airada diestra
entre Febos y Martes tan temidos,
restituirán los golpes receuidos
en daño suio y en deshonra vuestra.

Si el licenciado Coridón bengara
del bachiller Alexin las iniurias
sin darnos de Sodoma tantas señas,

Menos el sacerdocio inficionara
sin tantas macarrónicas enxurias,
ni ser puto Rufián del puto Dueñas.

Las pullas del soneto van sin duda contra Pacheco, pues en él coinciden las tres circunstancias de ser defensor poético de Dueñas (v. 4), licenciado (v. 9) y sacerdote (v. 12). El poema sirve, por un lado, para confirmar la virulencia de los dicitrios cruzados en semejante *entremés de los poetas*. Y, por otro, nos ofrece una nueva perspectiva sobre la naturaleza literaria de la *Sátira*, que a ojos del sonetista resulta ser un cúmulo de *macarrónicas enxurias* (v. 13). Es interesante el hecho de que un receptor contemporáneo relacione la *Sátira*, pese a su inequívoca condición de texto romance, con la poesía macarrónica, cuyo modelo renacentista son –como se sabe– las muy leídas en su tiempo *macarroneas* de Merlín Cocayo, esto es, del benedictino mantuano Teófilo Folengo. La alusión habrá que entenderla, pues no es posible hacerlo en sentido literal, en otro figurado o secundario: poesía macarrónica –cabe interpretar– ante todo por su componente de obscenidad y por la falta de respeto hacia ciertos valores culturales; poesía macarrónica, también, por la frecuente inadecuación paródica entre la lengua de la obra y los asuntos que trata, con la consiguiente transgresión del decoro literario¹².

¹¹ Vid. EUGENIO MELE y ADOLFO BONILLA SAN MARTÍN, *art. cit.*, 163. Adelantamos el texto del soneto en una nota: «La *Sátira contra la mala poesía* del canónigo Pacheco: una coda bibliográfica», en prensa en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*.

¹² Sobre la influencia de T. Folengo en las letras españolas, vid. ALBERTO BLECUA, «Libros de cabaillería, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXIV (1971-72), 147-239; FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Teófilo Folengo y Cervantes», en *Fuentes literarias cervantinas* (Madrid: Gredos, 1973), 258-358. Un ensayo de conjunto sobre el tema ofrece ANTONIO TORRES-ALCALÁ, «*Verbi gratia*». *Los escritores macarrónicos en España* (Madrid: Porrúa Turanzas), 1984.

Pasando ya de los aledaños de la *Sátira* al propio texto de la obra, se impone realizar, aunque sea brevemente, un análisis de su construcción y desarrollo como medio de definir mejor su naturaleza literaria. La afirmación antes citada de que el texto actual es el resultado de la agregación de dos sátiras diferentes será nuestro punto de partida. La versión más extensa y completa del poema –la del manuscrito que perteneció a Rodríguez Marín– consta de 706 versos (234 tercetos encadenados más el cuarteto de remate). En ella, la parte correspondiente a la primitiva sátira contra el encarcelamiento de los poetas puede ir desde el verso 169 al 420. El resto, o sea desde el principio al verso 168 y desde el 421 al 706 debe de ser la que se considera primigenia sátira en defensa de Dueñas. Hay que pensar, de todos modos, que difícilmente ha podido producirse la inserción pura y simple de las dos composiciones previamente existentes. Sin duda Pacheco ha debido de preparar la transición y enlace entre una y otra eliminando, añadiendo, sustituyendo o corrigiendo cierto número de versos. En cualquier caso, el alcance de esa manipulación es imposible de determinar a la vista de los textos conservados, ya que, con más o menos lagunas, todos reflejan la versión integrada –llamémosla así– de la *Sátira*.

El procedimiento de composición utilizado por Pacheco, que quizá pueda chocar en un primer acercamiento, se explica fácilmente, habida cuenta de la estructura suelta y acumulativa de la *Sátira*. Una lectura detenida muestra que, al margen de sus particularismos sevillanos, el texto está constituido por una sucesión de temas y recursos bastante tópicos y generales. Veámoslo.

El poema se abre, sin exordio alguno, por una exposición del estado deplorable en que se encontraba el Parnaso sevillano de la época. Comprende 60 versos, en los que, sin hacer ahorro de obscenidades, Pacheco le echa en cara a un descuidado Apolo que las musas se hayan transformado con su consentimiento en miserables ramerías entregadas a una plebe indigna de poetas. El autor echa mano aquí de un recurso cómico-satírico consagrado en la antigüedad por Luciano de Samosata, cual es la deformación del mito desde una óptica degradante. Por otro lado, la denuncia de la metromanía –si se me permite la expresión– es motivo recurrente en los satíricos romanos, siendo sin duda Persio y Juvenal quienes le dan un tratamiento más vigoroso y relevante, en el inicio mismo de sus respectivas colecciones satíricas.

Sigue luego (vv. 61-84) una reflexión desengañada sobre la futilidad de la labor poética desarrollada por algunos buenos ingenios (Baltasar del Alcázar, Fernando de Herrera, el propio Dueñas). A fin de cuentas, buenos y malos poetas parecen pertenecer a una sola y confusa comunidad en la que campean el hambre y la pobreza. Estamos de nuevo ante un motivo satírico bien conocido cuyo tratamiento canónico lo ofrece seguramente la séptima de las *Sátiras* de Juvenal, con la que, en efecto, nuestro poema presenta más de una similitud. Como consecuencia de lo dicho, Pacheco exhorta a los poetas al abandono de la poesía (vv. 85-111), poniéndose a sí mismo como ejemplo de alguien que ha podido liberarse de los engaños, necedades y privaciones que conlleva el culto a las musas. Esta misma perspectiva aparecerá de nuevo más adelante (vv. 421-498), tomando Pacheco como resolución aconsejar a los poetas que, para salir de miseria, se vayan a vivir a sus fantásticas tierras de Cucaña o Jauja, o bien dejen la poesía y se dediquen a otra cosa más rentable. Como medio de probar lo acertado de su actitud contra las musas y sus cultores, Pacheco se dedica en diversos momentos del poema (vv. 112-168 y 499-681) a ensartar *exempla* infamantes, bien de poetas que han medrado (sí, pero ejerciendo

los más viles oficios: otro motivo satírico tradicional), bien de poetas empecinados en su pobreza, bien de ganapanes no tocados o limpios ya del contagio poético. Estos son los pasajes en los que menudean las invectivas contra personajes y personajillos sevillanos, de muchos de los cuales no queda otra memoria que su inclusión en la lista negra de Pacheco. El remate y cierre del poema (vv. 682-706) discurre por la misma senda, ya que contiene una última e imperativa exhortación a las musas *sucías*, *disolutas* para que guarden silencio de una vez por todas. De nuevo buenos y malos poetas aparecen entremezclados en una misma turbamulta:

Herrera dice: «Mío es el impero»;
no quiere Dueñas, ni consiente Santos;
también hace motín por sí el gorrero.

Ásense de las greñas y los mantos;
llámanse de judíos hideputas:
ni mienten los poetas ni sus cantos (vv. 588-693).

Todos los elementos presentados hasta aquí pertenecen a la parte del poema que debe de corresponder a la que se tiene por primitiva sátira en defensa de Dueñas. La parte relativa a la prisión de los poetas viene a insertarse entre la primera serie de *exempla* infamantes (vv. 112-168) y la continuación de las reflexiones sobre la futilidad del ejercicio de la poesía (vv. 421-498), preámbulo de una nueva serie de *exempla*. De manera que la inserción no rompe en verdad el hilo del razonamiento, simplemente lo suspende para añadir un rasgo decisivo a la exposición de la causa —la *musaica pestilencia* que asolaba Sevilla. Y es que ahora nos enteramos de que el asistente de la ciudad también era *ex illis*, también poetizaba. Así que Pacheco le pide al representante de la autoridad real que libere a los poetas presos, pues bastante tienen con sobrellevar la desdicha de serlo. Y le aconseja que lo haga, porque de otro modo él mismo, como poeta, no podrá escapar a los ataques de los sectarios de Pasquino.

De ahí, quizá como desarrollo del tema de la gobernación, pasa Pacheco a tratar uno de los tópicos más usuales de la poesía satírica: el contraste entre el tiempo pasado y el presente. Para ello se sirve de un esquema consagrado, como es el de la contraposición entre la Edad de Oro y la de Hierro (vv. 217-420), lo que le permite, además, cumplir con uno de los objetivos que se traslucían desde el inicio del poema: aunar la crítica literaria con la de vida social en general. Tampoco esto constituye una novedad, ya que tanto Persio como Juvenal adoptan dentro de sus respectivos programas satíricos la denuncia de la degradación de los gustos literarios como indicio o correlato de la degeneración de las costumbres. Ahora bien, la actitud de Pacheco tiene en el fondo poco de edificante y sí mucho de humorística. La pintura de la Edad de Oro, que en el *sermo I* a Vélez de Guevara se reviste de gravedad moral, sirve aquí de pretexto —según el ejemplo del propio Juvenal en un pasaje de la decimotercera de sus *Sátiras*— para el chiste y la parodia acerca, entre otras cosas, de los amaneramientos y convenciones del petrarquismo pastoril. Pacheco revela aquí su mejor vena, como también lo hace al combinar con acierto lo universal del tema de la Edad de Oro con particularidades sevillanas. Así, la estatua de la fe triunfante que corona la torre de la catedral de Sevilla (cuyas obras se concluyeron en 1568, un año antes de la presunta fecha de composición de la *Sátira*) es el recipiente uti-

lizado por Júpiter, tras el robo sacrílego de Prometeo, para mandar a la humanidad mil plagas –la principal de todas, la poesía– y poner fin de este modo a la Edad de Oro. Similarmente, la Edad de Oro se identifica por momentos no con una época remota y mítica, sino con un pasado histórico reciente, anterior al contagio italianizante. Así vemos al satírico expresar el temor de que Castilla olvide sus romances (vv. 223-225), y también acordarse de Castillejo para definir como *rimas pesadas de caderas* (v. 320) los metros importados de Italia. Todo lo cual no deja, evidentemente, de recordar las protestas de los satíricos latinos contra la deletérea influencia de la cultura y las costumbres helénicas, corruptoras de la antigua severidad romana.

Este somero repaso por los temas y procedimientos literarios de la *Sátira* habrá servido para mostrar el entronque de la obra en una tradición que se remonta en lo fundamental hasta las letras greco-latinas y cuyo núcleo genérico está constituido por la *satura* romana. Conviene precisar, sin embargo, que de todos los autores mencionados es Juvenal el que más huellas ha dejado en Pacheco. Y esto tanto en determinados aspectos de la construcción del poema –cuyo análisis más detallado queda para otra ocasión– como en el tono elegido para el despliegue de la visión satírica, aunque con una salvedad de importancia. El principio que anima la *Sátira* de Pacheco es el mismo que caracteriza la actitud de Juvenal, la *indignatio*, explicitada en el famoso hexámetro *Si natura negat, facit indignatio uersum* (I, 79). El arranque del satírico sevillano es revelador: «¿Qué bestia habrá que tenga ya paciencia, / que no tome la pluma y haga guerra / contra aquesta mu-saica pestilencia?» (vv. 1-3).

Sin contar con la *indignatio* no podemos entender, por ejemplo, la peculiar textura estilística de la *Sátira*. Junto a rasgos habituales en el género (abundancia de detalles cómicos, neologismos y nombres propios; frecuentes alusiones a objetos corrientes y a circunstancias históricas de alcance mínimo o localmente reducido, etc.), presenta nuestro poema como peculiaridad una doble tensión, por un lado hacia el estilo sublime (apóstrofes, exclamaciones, amplificaciones) y, por otro, hacia los niveles más bajos del estilo humilde (vgr., vulgaridad y hasta obscenidad del léxico)¹³. Todo ello se explica justamente como un desbordamiento de los afectos o pasiones del satírico aguijoneado por la *indignatio*. Con todo, hay una decisiva diferencia de intencionalidad entre Juvenal y Pacheco. Y es que mientras el latino pretende, en efecto, denunciar la corrupción moral con la esperanza de paliarla, no está nada claro que Pacheco persiga ese objetivo. Como ya se ha dicho más arriba (vid. n. 10), el locutor satírico se autodefine por su adhesión a valores –quizá habría que llamarlos antivalores– mucho más materiales que morales o espirituales. Véase si no, en qué términos expresa su alegría por haberse liberado del morbo

¹³ De lo dicho se deduce que la sátira a lo Juvenal tiende a distanciarse del estilo mediocre y tono moderado característicos del *sermo* horaciano (vid. la sintética exposición de ROSARIO CORTÉS TOVAR: «Sátira», en CARMEN CODOÑER, ed.: *Géneros literarios latinos* (Universidad de Salamanca: 1987), 115-148, especialmente 142-43). Pero la relación de la *Sátira* con las formas neo-latinas del género no puede descartarse. Sobre esto último, vid. J. ISEWLN, «Neo-Latin Satire: *Sermo* and *Satyræ Menippeæ*», en R. R. BOLGAR, ed.: *Classical Influences on European Culture. A.D. 1500-1700* (Cambridge: University Press, 1976), 41-55; BARTOLOMÉ POZUELO CALERO, «En torno al concepto de *sermo* en Horacio y los humanistas», comunicación al I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8-11.05.80).

poético: «De echar mil bendiciones no me harto / a quien me dio tan dulce desengaño, / que me hace andar lucio, el pancho harto» (vv. 85-87).

La genealogía literaria de la persona satírica puesta en escena por Pacheco ayudará a entender mejor la obra. Es bastante probable que en este punto (como en otros detalles de menos importancia) la *Sátira* sevillana dependa de manera muy directa de una conocida pieza de Francesco Berni, concretamente el *Dialogo contra i poeti*, de 1526. Hay en la obra dos interlocutores principales, uno es el propio Berni (entiéndase, un *alter ego* homónimo), otro su amigo Giambattista Sanga. Pues bien, el llamado Berni explica en el inicio del diálogo que sus ataques contra la secta de los poetas son los de quien ha conseguido liberarse de la locura poética:

Ancora io son stato qualche volta nel numero di queste bestie: da putto ho fatto qualche verso; ora ne son guarito, e ben ne ringrazio messer Domenedio, e ne ho tanta allegrezza come se fussi guarito dello spiritato¹⁴.

El presunto nexo con el *Dialogo contra i poeti* permite perfilar de manera decisiva la definición literaria de la *Sátira* de Pacheco, que no es una sátira *en defensa de Dueñas ni contra la mala poesía* –como una transmisión textual ciertamente espúrea pretende– sino una sátira contra la poesía y los poetas, a secas. En otros términos, estamos ante una obra en la que el componente satírico, esto es, de censura moral, ha cedido todo o casi todo el terreno al componente burlesco y lúdico¹⁵. Sólo así pueden entenderse esas alusiones más bien negativas que aparecen en el poema contra amigos tan señalados de Pacheco como Alcázar, Herrera, Mal-Lara o el propio Dueñas sin ir más lejos. Y otro tanto cabe afirmar, con matizaciones, sobre las radicales valoraciones literarias diseminadas en el poema, que ciertamente no reflejan las opiniones del autor sino de una manera indirecta y tamizadas por un específico planteamiento literario¹⁶.

Unas palabras, todavía, sobre esto último. La composición de Pacheco se nos presenta como una valiosa realización del género satírico en su modalidad culta y métrica (fren-

¹⁴ FRANCESCO BERNI, *Dialogo contra i poeti, Poesie e prose*. Criticamente curate da E. Chiòrboli (Genève - Firenze: Léo S. Olschki, 1934), 267-289 [cita en pág. 269]. La difusión de Berni entre los sevillanos queda confirmada por la *Respuesta* de Herrera a *Prete Jacopín*, texto donde se le cita con frecuencia [vid. nuestro estudio y edición *La controversia sobre las «Anotaciones» Herrerianas* (Sevilla: Excmo. Ayuntamiento, 1987)].

¹⁵ Sobre los conceptos de satírico y burlesco, vid. lo que señala IGNACIO ARELLANO, *Poesía satírica burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos* (Pamplona: EUNSA, 1984), 22-38.

¹⁶ Los dos casos más relevantes son las bromas sobre los libros de caballerías y sobre el petrarquismo (por ejemplo, vv. 139, 213, 234, 270, 294 y ss., etc.). Como se ha dicho, esta segunda actitud llega al rechazo global del italianismo poético (por ejemplo, vv. 223 y ss., 316-321: «Dezir soneto entonces [en la Edad de Oro] era grima; / y mentar *estrambotes* y *sestinas*, / para endiablir un cimiterio y sima. / Más gustaban [las Musas] hacer su gelatina / que estas rimas pesadas de caderas; harto más se usa agora la adefina»). Tras los exabruptos de la persona satírica, parece esconderse una posición de rechazo por parte de Pacheco a la vulgarización de la imitación italianizante, similar a la que expresa Herrera en un conocido pasaje de las *Anotaciones*: «Porque me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros, i la inorancia, en que se an sepultado; que procurando seguir solo al Petrarca i a los Toscanos...»; *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*. Ed. facs. de A. GALLEGO MORELL (Madrid: CSIC, 1973), 71. Pero de hecho también Pacheco es secuaz de Petrarca y del petrarquismo en su lírica latina, como ha señalado JUAN ALCINA («...el petrarquismo neoplatónico de Pacheco, más ligado a las corrientes de poesía italianizante castellana...», «Petrarquismo latino...», cit., 61).

te a la *menipea* en prosa). Pero, además, muestra una clara conexión con el gusto humanístico por la paradoja, que lo mismo puede orientarse hacia el elogio de lo vituperable (recuérdese como ejemplo canónico el *Encomium Moriae* de Erasmo) o, como en el caso presente, hacia el vituperio de lo valioso. Desde esta perspectiva la *Sátira* se nos presenta como el reverso de una moneda cuya haz lo constituyen tantas piezas renacentistas en elogio de las letras, *laudes litterarum*, con su explícito o implícito elogio de la poesía, *laus poëseos*¹⁷. Bien mirado, resulta, por tanto, que esta burla de un valor sagrado de la cultura humanística, como es la poesía, sólo puede entenderse como obra de un espíritu profundamente humanista, disgustado, de una parte, por la banalización del concepto mismo de poesía entre muchos contemporáneos, pero dispuesto, de otra parte, a asumir por afán lúdico el papel de abogado del diablo, aun a riesgo de desconcertar a propios y extraños. Ese ánimo paradójico –que pudiera guardar relación con el neo-estoicismo de Pacheco– lo percibió bien el sonetista que valoró la *Sátira* como una sarta de *macarrónicas enxurias*.

¹⁷ Vid. al respecto JUAN ALCINA ROVIRA, «Poliziano y los elogios de las letras en España (1500-1540)», *Humanistica Lovaniensia*, XXV, 1976, 198-222; FRANCISCO RICO, «*Laudes litterarum*»: humanisme et dignité de l'homme dans l'Espagne de la Renaissance», en AUGUSTÍN REDONDO, ed.: *L'humanisme*, cit., 31-50; EUGENIO ASENSIO y JUAN ALCINA ROVIRA, «*Paraenesis ad litteras*». *Juan Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1980). El contexto polémico de la cuestión lo ilustra GIORGIO RONCONI, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia (Mussato e Petrarca)* (Roma: Bulzoni Editore, 1976).

Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica

Antonia Morel d'Arleux
París III – Sorbonne Nouvelle

Dentro de su programa pedagógico de cristianización, la Iglesia ha colocado el discurso sobre la muerte en el mismo centro de su dialéctica. En una época sacudida incessantemente por toda clase de calamidades¹ el recuerdo del último trance será el argumento más eficaz de una pastoral de intimidación fundada en la culpabilidad del pecado y en el miedo al Infierno². Clérigos, teólogos y moralistas utilizan el tema de menera calculada y precisa con el fin de ayudar a la doctrina oficial a asentar sólidamente sus bases en unos momentos de graves conflictos espirituales.

Los tratados de preparación a la muerte se incluyen en el vasto proceso de evangelización de seglares poco instruidos, pero también están destinados a la formación de un clero en su mayoría ignorante³. Aunque su finalidad era la de enseñar a morir cristiana-

¹ La intensidad y la naturaleza de la catástrofe demográfica en los siglos XVI y XVII puede profundizarse en la obra ya clásica de VICENTE PÉREZ MOREDA, *La crisis de mortalidad en la España interior (siglos XVI-XIX)* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1980), en particular véase las partes tercera y cuarta, 129-326.

² Cf. JEAN DELUMEAU, *La peur en Occident* (París: Fayard, 1978); principalmente la segunda parte, «La culture dirigeante de la peur», 259-326; *Le péché et la peur, la culpabilisation en Occident (XIII et XVIII siècles)* (París: Fayard, 1983), Tercera parte: «La pastorale de la peur», 369-536.

³ En los años que precedieron el Concilio de Trento (1545-1563) España era todavía un país de misión falto de verdadera formación doctrinal, según los testimonios de la época registrados en las Constituciones Sinodales. Vid. BARTOLOMÉ BENNASSAR, *Aux origines du retard économique de l'Espagne* (París: C.N.R.S., 1983), 117-131; JEAN-PIERRE DEDIEU, «Christianisation en Nouvelle Castille. Catechisme, communion, messe et confirmation dans l'archevêché de Tolède, 1540-1650», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XV (1979), 261-293; y, finalmente, AUGUSTIN REDONDO, «La religion populaire espagnole au XVIème siècle: un terrain d'affrontement», *Culturas Populares* (Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1986), 329-369.

Sobre la ignorancia de los curas de pueblo Vd. F. MARTÍN HERNÁNDEZ, *Los seminarios españoles. Historia y pedagogía (1563-1700)* (Salamanca: Universidad Pontificia, 1964); PIERRE CHAUNU, *L'Espagne de Charles Quint*, I (París: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1973), 306; A. REDONDO, «L'emprise idéologique de l'Eglise du XVIème siècle, à travers les *Manuels de confesseurs*», *Cahiers de*

mente, las reglas y normas que dictan pasan sin cesar del plano religioso al plano civil con las implicaciones sociales que ello comporta. Abordar metodológicamente esta clase de obras supone buscar, en primer lugar, los puntos de interferencia entre ambos planos, lo que nos lleva a descubrir detrás de la convencional estructura de un libro de devoción la rigidez metódica de un tratado de civilidad y, como tal, un instrumento ideológico privilegiado capaz de influenciar la conciencia y el comportamiento de los fieles⁴. De aquí que adopten corrientemente el título de *Artes de morir*, en donde el vocablo «Arte» significa tanto el compendio de preceptos, como toda cosa que lleva orden, razón y concierto⁵.

En mi análisis me limitaré a presentar algunas formas y modelos que, al seguir de cerca las corrientes espirituales que se afrontan, permiten constatar los cambios intervenidos en un corpus cronológicamente comprendido entre los últimos años del siglo XV y la primera mitad del siglo XVII. Dentro de este periodo distingo tres etapas, a saber:

- 1) finales del siglo XV: el *Ars moriendi*,
- 2) primera mitad del siglo XVI: las *Artes de bien morir y de bien vivir*
- 3) últimos años del siglo XVI y primera mitad del XVII: los tratados de la Contrarreforma.

1. EL ARS MORIENDI DEL SIGLO XV

Antes de entrar de lleno en la materia cabe situar el problema de la muerte en la sensibilidad española del siglo XV. Los historiadores refiriéndose al mundo occidental señalan un profundo cambio en la concepción del último trance al final de la Edad Media que tiende a desplazarlo de la conciencia colectiva a la conciencia individual; de la idea de un destino común inevitable a la de un terrorífico fin personal⁶. El resultado inmediato es la desvaloración de la Resurrección universal en pro a la valoración del Juicio particular. Como consecuencia aparece una doctrina de intimidación que concentra su mensaje en todo un arsenal macabro destinado a estimular el ejercicio de unas virtudes que, parece ser, ya no se practicaban por fe⁷.

l'U.E.R. d'Etudes Ibériques: Les groupes dominant et leur (s) discours (Paris: Univ. de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1984), 75-76; y BAUDILIO BARREIRO MALLÓN, «Sínodos, pastorales y expedientes de órdenes, tres indicadores de la religiosidad en el noroeste de la Península», *La religiosidad popular. II Vida y muerte: la imaginación religiosa* (Barcelona: Ed. Antropos, 1989), 72-95.

⁴ Para tener una idea general sobre las *Artes de morir* en Europa consultar: MICHEL VOVELLE, *La Mort et l'Occident. De 1300 à nos jours* (Paris: Gallimard, 1983), 141-143, 205-212 y 238-242; PIERRE CHAUNU, *La mort à Paris: 16ème, 17ème et 18ème siècles* (Paris: Fayard, 1978), Chap. X y t XII; PHILIPPE ARIÉS, *L'homme devant la mort* (Paris: Le Seuil, 1977), I, 110-115; II, 12-24; ALBERTO TENENTI, *La vie et la mort à travers l'art du XVème siècle* (Paris: A. Colin, 1952), 48-71 et «Ars Moriendi, quelques mots sur le problème de la mort à travers l'art du XVème siècle», *Annales, E.S.C.* (1951), 433-446; ROBERT CHARTIER, «Les Ars de mourir, 1450-1600», *Annales E.S.C.*, 31ème année n. 1 (1976), 51-75 et *Lectures et lecteurs dans la France de l'Ancien Regime* (Paris: Le Seuil, 1984), 125-160; finalmente, DANIEL ROCHE, «La mémoire de la mort: Recherche sur la place des *Ars de mourir* dans la librairie et la lecture en France aux XVIIe et XVIIIe siècle», *Annales E.S.C.* (1976), 76-130.

⁵ Cf. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Sánchez, 1611, ed. fac. Madrid: Turner, 1979), artículo: *Arte*.

⁶ Cf. J. HUIZINGA, *L'automne du Moyen Age* (Paris: Payot, 1980), 141.

⁷ Cf. PEDRO SALINAS, *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (Barcelona: Seix Barral, 1973), 186 y J. HUIZINGA, *L'automne...*, 245.

La muerte no representa como en el pasado una entidad abstracta asimilada al sueño de los yacentes medievales⁸, sino que personificada en «el muerto», adopta la simbólica apariencia de los tres enemigos del alma (el mundo, el demonio y la carne) y se encara con los mortales arrastrándolos en su danza desenfadada⁹. Los grabados la reproducen entre momia y esqueleto, con el vientre abierto enseñando sus vísceras, con el cráneo provisto de algunos cabellos hirsutos y las mandíbulas desencajadas por una mueca feroz. Alegoría del hambre, de la peste y de la guerra, armada con lanza, flecha u hoz, aparece como el jinete del Apocalipsis arrasando y destruyendo todo lo que encuentra a su paso.

El discurso también recupera las visiones tétricas describiendo con delectación morbosa los sufrimientos corporales de la agonía. La predicación siguiendo la línea trazada por San Vicente Ferrer y por las Ordenes Mendicantes eleva al paroxismo el tema del «memento mori». En un país poblado esencialmente por analfabetos, este tipo de imágenes y de sermones podía hacer mella en la mentalidad de las masas, aumentar su devoción e inclinarlas a seguir docilmente los senderos indicados por la Iglesia. Sin embargo el programa macabro no pareció dar los resultados apetecidos; el «memento mori» más que «piensa en la muerte» podía significar «disfruta de la vida».

Pero antes de seguir adelante conviene precisar las fuentes escritas que sirven de base al primitivo *Ars Moriendi*. Una rápida ojeada a los incunables nos revela que se imprimían frecuentemente una serie de obras religiosas, recopiladas de los manuscritos medievales más conocidos, que dedicaban un lugar importante a la muerte y a los grabados macabros. Es el caso del *Contemptus Mundi* y la *Imitatio Christi*, atribuidos primero a Gerson y después a Tomás a Kempis; del *De Vita Christi Cartuxano* de Landulfo de Sajonia y de los *Libros de Horas de Nuestra Señora*¹⁰.

⁸ Cf. EMILE MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France* (Paris: Colin, 1948), 668 y ss.

⁹ Sobre la representación de la Muerte y los muertos en las *Danzas macabras* Vd JOËL SAUGUIEUX, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires* (Paris: Les Belles Lettres, 1972); H. BERMEJO HURTADO y D. CLITANOVIC, «La Dança general de la muerte», *Cuadernos del Sur* (1966), 1-58; ENRIQUE SEGURA COVARSI, «Sentido dramático y contenido litúrgico de las Danças de la muerte», *Cuadernos de Literatura*, V (1949), 251-271; J. M. SOLÁ-SOLÉ, «¿En torno a la Dança general de la muerte», *Hispanic Review*, XXXVI, nº 4 (1968), 303 y ss.; y WERNER MULERT, «Sur les danses macabres de Castille et Catalogne», *Revue Hispanique*, LXXXI (1933), 443-455.

¹⁰ Entre las numerosas ediciones de estas obras impresas entre finales del siglo XV y en el siglo XVI, se cuentan: *La imitación de Jesús Cristo titulada Contemptus Mundi*, Burgos: Fadrique de Basilea, 1495 y 1516; Logroño: Brocar, 1505; Toledo: Gazini y Villaquirán, 1502; Sevilla: J. Cromberger, 1516 a 1547 (trad. de Fray Luis de Granada), B.N.M.: R. 6.335.

– *Del remedar a Christo y del menosprecio de todas las vanidades del mundo*, Toledo: Nicolás de Piemonte y Juan de Villaquirán, 1512, B.N.M.: R. 3.176; Miguel Pereç, *Libre del menyspreu del mon e de la Imitació de Jesuchrist*, Barcelona: Amorós, 1518; *Contemptus Mundi compuesto por Juan Gerson*, Çaragoça: [s.i.] 1516; *Contemptus Mundi [...] libro del menosprecio del mundo y de seguir a Christo*, Sevilla: J. Cromberger, 1536, B.N.M.: R. 1.271.

– Landulfo de Sajonia, *Vita Christi Cartuxano* (Trad. Fray Ambrosio Montesino), Alcalá: Stanislao Polono, 1502-1503; Sevilla: J. Cromberger, 1520, BNM.: R. 35305.

– *Las Horas de Nuestra Señora* (diversas ediciones a partir de 1495). La parte que concierne nuestro tema se encuentra en «Las Horas de los difuntos». Vd MARCEL BATAILLON, *Erasmus et l'Espagne: Recherches sur l'histoire spirituelle du XVIe siècle* (Paris: Droz, 1937) Bibliografía, 46. La BNM. posee un ejemplar de Simon Vostre titulado *Las Horas de Nuestra Señora con otros oficios y oraciones* (Paris [s.i.], 1509), R. 31496.

El tema conocerá su apogeo cuando se describen los Novísimos: el *Libro de las cuatro Postrimerías* llamado *El Cordial* de Dionisio Cartuxano, traducido al castellano por Gonzalo García de Santa María en 1491, contiene ya muchos de los elementos doctrinales que servirán a la composición del *Ars*. El autor se complace en acumular los detalles espeluznantes sobre la agonía¹¹ y nada en el texto deja entrever la posibilidad de una buena muerte ni aún purificarse en el Purgatorio. También faltan las consideraciones oportunas sobre el Juicio particular y sobre la lucha espiritual entre las fuerzas del bien y del mal. Sólo el grabado del Infierno contiene una escena en la que los demonios atacan a los pecadores como en el lecho de muerte de las *Artes*. Igualmente en el *Libro del Anticristo* de Martínez de Ampíes, publicado en 1497, aparece una batalla sostenida entre San Miguel y el Anticristo en esta misma línea¹².

Sin embargo la explotación de lo macabro llega a su punto de saturación. Probablemente la Iglesia consciente del peligro que suponía la insistencia en el aspecto profano de la muerte, deseando acabar con un mensaje que se prestaba a la ambigüedad recurre a una nueva pedagogía menos agresiva cuyo objetivo era el de familiarizar al cristiano con el último trance. Entonces aparece el primer *Ars Moriendi*. El tratado, de autor desconocido, procede de un manuscrito alemán del siglo XIV¹³ que será recopilado en latín y traducido en varios países de Europa antes de publicarse primero en Alemania y después en Francia, España e Italia. De aquí que se conozcan dos versiones: una larga, manuscrita y sin grabados y otra corta, impresa, acompañada de imágenes xilográficas.

La versión del texto manuscrito en castellano que existe en la Biblioteca de El Escorial se titula *Breve tratado muy bueno y provechoso de arte y forma de bien morir*, sin fecha, pero se trata de una obra recopilada a finales del siglo XV con otros manuscritos de la época¹⁴. Se compone de las siguientes partes:

- 1) Del loor de la muerte y de la ciencia del bien morir.
- 2) De las tentaciones que vienen a los que están en el artículo de la muerte.
- 3) De las preguntas que deben ser fechas a los que están en el artículo de la muerte.
- 4) Donde se contiene una doctrina de suplicaciones.

¹¹ Cf. DIONISIO CARTUXANO, *Libro de las cuatro postrimerías*, Çaragoça, Pablo Hurus, 1491-1494, BNM. I. 522. La versión latina *Cordiale quatuor novisimorum*, se editó hacia 1490 (Darentriae, Jacobo de Breda). Cf. f. aiiij r^o: «¿Qué cosa mas aborrecible que la muerte? [...] Los ojos se revolverán en la cabeza, las venas se romperán en el cuerpo, el corazón se cortará de dolor [...]. Con razón fue llamada muerte, porque es un bocado muy amargo para todos [...]. Ella brama y todo se estremece, ella fiere y toda la carne perece».

¹² Cf. *Libro del Anticristo*, trad. Martín Martínez de Ampíes, Burgos, Fadrigue de Basilea, 1497, BNM. I. 543.

¹³ La edición más antigua del *Ars Moriendi* aparece registrada en el *Catalogue des livres de M. Mariette* (Paris: Pissot, 1775, f. 1) con la fecha aproximada de 1440. GUILLAUME DE BURE describe este rarísimo ejemplar en su *Bibliographie instructive ou Traité de la connaissance des livres rares et singuliers* (Paris: De Bure le Jeune, 1763-1768, 7 vol.), añadiendo que el editor fue Jo. Costerus Harlemensis. El British Museum posee una edición de 1465 y en la Biblioteca Colombina de Sevilla se encuentra otro ejemplar publicado en facsímil por M. HUNTINGTON (Archer: De Winnes Press, 1902). Las traducciones aparecen por toda Europa desde 1470 (Vd. A. TENENTI, *La vie et la mort*, op. cit., 48-49. Reproducción de texto y grabados, 98-120 del *Ars Moriendi* francés conservado en la B.N. de Paris: Rés. XyL 24).

¹⁴ La obra ocupa los folios 132 r a 148v del manuscrito que contiene la *Suma o recopilación llamada regimiento de príncipes*, de Juan García y *La Vida cristiana* de S. Agustín.

- 5) De las exhortaciones que deben ser fechas.
- 6) De las oraciones que se deben decir.

Bartolomé J. Gallardo registra otra versión manuscrita fechada en 1478 con el título de *Arte y doctrina de bien morir* que comporta solamente las cuatro primeras partes del texto precedente¹⁵.

En lo que respecta a la versión corta del *Ars Moriendi*, la primera edición castellana se imprime en Zaragoza también a finales del siglo XV. Se trata de un breve opúsculo seguido de un tratadito llamado *Confessionario*, que aparece sin indicación de fecha ni de editor, pero se cree que salió de los talleres de Pablo Hurus desde 1479 a 1484. Después hubo otras ediciones a cargo de Juan Hurus, desde 1488 a 1491, en castellano, y otras en catalán desde 1493 a 1497, lo que nos demuestra el éxito que alcanzó en poco tiempo la obra¹⁶. Todas las ediciones comportan once grabados al boj que reproducen de manera más tosca los de la versión francesa¹⁷. Las escenas representan la batalla espiritual que sostiene el moribundo en su lecho de muerte entre las tentaciones del demonio y los consejos del ángel de la guarda. El programa iconográfico se compone así de dos fases metódicamente contrapuestas:

- Fase de intimidación con cinco tentaciones contra la fe, la esperanza, el despego de los bienes terrenales, la paciencia y la generosidad;
- Fase de consuelo con el socorro del ángel y la asistencia e intercesión de las fuerzas celestiales de la Iglesia triunfante: Cristo, la Virgen, los Santos, los Apóstoles, etc.

La escena final supone «la buena muerte» o sea el triunfo de los intercesores celestiales que han velado y protegido al moribundo en su lecho de agonía con la consiguiente derrota de los demonios. Es evidente que el alcance didáctico de la obra reposa en la parte iconográfica ya que el texto es muy breve y se limita a glosar frases de la Biblia y de los Padres de la Iglesia. Cabe pensar que no está destinada como el manuscrito a la élite intelectual, sino a un público sencillo que de esta manera aprovecharía mejor la lección espiritual, pues como dice Covarrubias: «la imagen es el libro de la gente ruda»¹⁸.

Aunque en la obra hay un intento de presentar la agonía en su verdadera dimensión cristiana, lo extraordinario y sobrenatural de los personajes que rodean al moribundo podía suponer un peligro para el vulgo que alimentaría así creencias supersticiosas y además confiaría demasiado en los socorros de última hora y no se molestaría en ordenar su

¹⁵ Cf. *Arte y doctrina de bien morir*, «el qual es muy provechoso para que el hombre se pueda bien ordenar y disponer con voluntad para recibir la muerte con paciencia et conformar su voluntad con Dios» [Al final]: *7 aprilis anno Domini mill CCCCLXXVII*. Vd. BARTOLOMÉ J. GALLARDO, *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1863), t. I, n. 424, col. 385.

¹⁶ Cf. *Arte de bien morir con el breve Confessionario sacado del latín al romance* (Çaragoça, Pablo Hurus, 1948); *Art. de be morir*, Barcelona, Juan Rosembach, 1493; *Art d'be morir* (atribuido a Francesc Eximrniç), Valencia, Julio d'Any, 1497 y Gabriel Pou, 1507. Catalina Cantarellas reprodució los grabados de la edición catalana en su artículo «La versión española del *Ars Moriendi*», en *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 2 (1973), 97-105.

¹⁷ Vd. H. ZERNER, «L'art au morier», *Revue de l'Art*, 11 (1971), 7-30.

¹⁸ Cf. COVARRUBIAS, *Tesoro... Art. imagen*.

vida santamente. La Iglesia consciente de este problema va a organizar la preparación a la muerte de otra manera.

2. LOS TRATADOS ANTERIORES AL CONCILIO DE TRENTO

Lo primero que llama la atención en las nuevas *Artes* que se empiezan a publicar desde principios del siglo XVI es la escasez de grabados. Cuando existen, o bien no guardan relación con el tema, o sólo reproducen una de las imágenes estereotipos del primitivo *Ars Moriendi*. El hecho es significativo de los avatares religiosos que se van a producir.

La obra que inicia el nuevo género se llama escuetamente *Arte de bien morir*. Su autor, Rodrigo de Santaella la edita sin precisar la fecha ni el lugar¹⁹ pero Hazañas y la Rúa la sitúa entre 1500 y 1504 en Sevilla, donde el Canónigo obtuvo el cargo de Arcediano de la Reina²⁰. El tratado ofrece gran similitud con el manuscrito de El Escorial, sobre todo en la repartición de los capítulos, aunque maese Rodrigo aumenta considerablemente el programa inicial. En efecto su *Arte de bien morir* contiene once partes de las que seis están dedicadas a subrayar el papel del sacerdote como amigo, consejero y confesor del moribundo. Dos partes exponen por vez primera las disposiciones testamentarias que se deben tomar antes de morir: distribución de sufragios y obras pías para su propia alma y para las almas del Purgatorio; una sola parte concierne las tentaciones del demonio en el lecho de muerte y dos más están consagradas a la preparación espiritual: meditación y oraciones. Es decir que el texto reposa sobre bases sólidas; sin embargo algunos de los argumentos expuestos reflejan una doctrina que dista mucho de ser ortodoxa. Por ejemplo, anécdotas de cariz supersticioso sobre la aparición de las almas en pena o sobre la conveniencia de llevar dijes y reliquias que protejan de los asaltos del demonio²¹. También Santaella dice que la buena muerte se prepara con la adquisición de indulgencias y con las disposiciones testamentarias convenientes²². En resumen, todo lo que constituían manifestaciones exteriores de devoción y de lucro que iban a suscitar las acerbas críticas de los reformistas. Es lo que se deduce del prólogo de la primera traducción castellana del *Praeparatione ad mortem* de Erasmo titulada *Libro del aparejo que se deve hazer para bien morir*. El anónimo traductor se expresa en los siguientes términos:

Pero porque con la mudança de los tiempos se han mudado las condiciones humanas y hay en el dia de hoy muchas doctrinas, falsas en mostrar ese arte de bien morir, inventadas para satisfacer la desordenada codicia, parecióme que para nuevas enfermedades no serían tan provechosas las nuevas medicinas²³.

¹⁹ Cf. *Arte de morir muy copiosa y devota para todo fiel cristiano* [s.l., s.i., s.a.], probablemente editada entre 1502 y 1503 en Sevilla por Juan Pegnicer y Magno Herbst. Existe un ejemplar en la Biblioteca Municipal y Provincial de Santander. Otra edición apareció también en Sevilla hacia 1510-1511, en los talleres de Cromberger. Un ejemplar está en la BN. de París (Rés. D. 9710B) Vd. F. J. NORTON, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal (1501-1520)* (Cambridge: University Press, 1978),

²⁰ Cf. JOAQUÍN HAZAÑAS Y LA RÚA, *Maese Rodrigo, 1444-1509* (Sevilla, 1909), 210-212.

²¹ Cf. RODRIGO DE SANTAELLA, *Arte de bien morir...* f. aij, Cap. VII.

²² *Ibid.* Cap. XXXII y V.

²³ ERASMO DE ROTTERDAM, *Libro del aparejo que se deve hacer para bien morir*, Burgos, Juan de la Junta, 1536 (Citado por M. BATAILLON, *Erasmus et l'Espagne...* op. cit., 603).

Como dice Marcel Bataillon, el tratado de Erasmo vino, en cierto modo, a poner fin a todas las supersticiones y abusos que se exponían a la cabecera del moribundo²⁴. En realidad, para el humanista y para sus discípulos, el arte de bien morir no se reducía a preparar los últimos instantes, sino que suponía todo un arte de vivir cristianamente. Una buena muerte no era suficiente para borrar los desperfectos causados por una vida escandalosa e impía. Estas ideas, vinculadas al sentimiento estoico senequista de la muerte, ya aparecían en la predicación de Savonarola. En efecto, entre las corrientes espirituales que florecen en España gracias a la intervención del Cardenal Cisneros, en el ambiente cultural de la Universidad de Alcalá, el «savonarolismo» ocupa un lugar preeminente²⁵ el dominico florentino sostenía antes que Erasmo en su *Predica dell'arte de bene morire*²⁶, que prepararse para la muerte era sobre todo llevar una vida santa y cristiana.

Desde 1535 a 1559 las ediciones castellanas del *Praeparatione* se suceden sin interrupción. Simultáneamente a la primera traducción citada aparece con el mismo título la de Bernardo Pérez de Chinchon; de 1545 a 1559 se publica el *Aparejo de bien morir*, y en 1555 la *Preparación y aparejo para bien morir*²⁷. En todas estas obras la orientación pedagógica ha sufrido cambios considerables. Ya no se trata de estipular normas para afrontar el tránsito, sino lo que ahora se intenta es formar espiritualmente al cristiano para que aporte al último trance el material necesario adquirido durante toda su vida. La palabra *aparejo* presente en todas las traducciones del *Praeparatione*, corrobora esta idea. Se da prioridad al aspecto práctico y activo de una preparación cuya divisa será «vivir bien para morir mejor». Aquí radica la principal preocupación de todos los tratados que se publican en lo sucesivo. El más representativo de todos es la *Agonía del tránsito de la muerte*, que Alejo Venegas escribe en 1537²⁸.

Aunque en ningún momento confiese su deuda erasmista, el maestro Venegas orienta su programa espiritual en la misma línea que el *Libro del aparejo para bien morir*. Los seis puntos que componen su obra desarrollan extensamente los problemas del tránsito no sólo vistos del lado del agonista sino de su entorno, de todo lo que significa la vida del cristiano en contacto con el mundo que le rodea. Por ello su mayor preocupación es la de definir los términos doctrinales que podían permanecer oscuros²⁹. Su intención es, según dice, «proveer y prevenir el bien morir ya que con gran descuido se está olvidando lo inevitable de la muerte». El texto, sin un solo grabado, dedica un capítulo a los asaltos

²⁴ Cf. M. BATAILLON, *Erasmé...*, 604.

²⁵ Vd. M. BATAILLON, «Sur la diffusion des oeuvres de Savonarole en Espagne et en Portugal (1500-1560)», *Mélanges de Philologie, d'Histoire et de Littérature offertes à M. Joseph Vianey* (Paris, 1934), 93-103; y LUIS SALAS BALUST, «La espiritualidad española en la primera mitad del siglo XVI», *Cuadernos de Historia*, I (1976), 173-174.

²⁶ Cf. GIROLAMO SAVONAROLA, *Predica dell arte de bene morire* (Firenze: Bartolomeo di libri, 1496), BNP. Rés. D.9798.

²⁷ Cf. ERASMO DE ROTTERDAM, *Aparejo de bien morir*, Anvers, J. Gravio, 1549 y Sevilla, J. Canalla, 1551; *Preparación y aparejo para bien morir*, Anvers, Martín Nucio, 1555.

²⁸ Cf. ALEJO VENEGAS, *Agonía y tránsito de la muerte*, Toledo, Juan de Ayala, 1537.

²⁹ En la edición de 1544 publicada en Zaragoza en casa de Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, Venegas introduce un apéndice que titula *Breve definición de las sentencias y vocablos oscuros que el libro del Tránsito de la muerte se hallan*. Vid. la edición de MIGUEL MIR, N.B.A.E. XVI, 1911, 258-318.

del demonio, sin embargo el moribundo está ya preparado para afrontarlos y conoce los subterfugios de su enemigo, así la victoria es segura. Como Erasmo, Venegas aconseja dejar sólo el 5% de la hacienda a dones y limosnas, denuncia a los que se vanaglorian de poseer indulgencias y bulas, cuentas benditas y reliquias, desmiente la creencia sobre la aparición de las ánimas en pena y marca municiosamente los límites del Purgatorio y del Infierno³⁰. Como en el *Praeparatione* sugiere un modelo de conducta ordenado y recto en una serie de normas que sirvan al cristiano para aprovechar su estancia en este mundo enriqueciéndose con los méritos válidos en el otro. La preocupación por la muerte se transforma en preocupación por la vida. A partir de ahora los tratados adoptan una visión más optimista de la agonía a la vez que infunden confianza en las obras terrenales.

Hasta finales del siglo XVI este género de obras se edita bajo diversas formas literarias que suprimen la rigidez metódica de la doctrina quitando gravedad al tema. Pueden presentarse bajo la estructura de un diálogo humanista, como el *Aviso de bien vivir, apercibimiento y menosprecio de la muerte*, de 1539³¹, o los *Diálogos de preparación a la muerte* de Pedro de Navarra³² otras veces redactados en verso, como las *Reglas de bien vivir* de Antonio de Espinosa³³, o la *Canción de la muerte* de López de Villalobos, cuyos primeros versos: «Venga ya la dulce muerte/con que libertad se alcanza»³⁴, expresan la intención de familiarizarse con la agonía. Otros tratados adoptan la forma de sermón, como el *Discurso del temor a la muerte y el desseo de la vida* de Pedro de Vallés³⁵, en donde la segunda parte del título evoca sugestivamente la orientación cívica que van adquiriendo. En *Los avisos provechosos para vivir en todos los estados desengañadamente*, Francisco de Ávila insiste en el prólogo en la razón que tienen los de buena vida de esperar alegremente la muerte³⁶. La visión optimista culmina con la *Victoria de la muerte* que Alonso de Orozco escribe en 1575³⁷.

³⁰ *Ibid.*, 133, 156, 201 y 137 respectivamente.

³¹ Cf. *Consuelo de la vejez. Aviso de bien vivir. Apercibimiento y menosprecio de la muerte por vía de diálogo entre dos viejos*, Salamanca, Juan de la Junta, 1539.

³² Cf. PEDRO DE NAVARRA, *Diálogo de preparación a la muerte*, Tolosa, Jacobo Colomerio [¿1565?].

³³ Cf. ANTONIO DE ESPINOSA, *Reglas de bien vivir, menosprecio del mundo y lecciones de Job*, Burgos, Juan de la Junta, 1552. El autor interpela a los lectores en su prólogo de la siguiente manera: «Hánse enflaquecido y azedado tanto los estómagos de los hombres para las cosas divinas, a causa de estar hechas a las humanas que los manjares del cielo ya nos provoca a vómitos [...], hay necesidad de dárselos bien guisados, con salsa y sainetes, como a enfermos de la salud del alma para que lo puedan comer» (*Ibid.*, Aij).

³⁴ Cf. Francisco López Villalobos (1444-1549), médico de Carlos V, escribió esta canción en los últimos años de su vida. En la glosa hace un elogio de la muerte «dulce y deseada», alegando: «No hay hacienda ni bienes en todo el universo mundo que sean tan grandes y se puedan comparar con la buena muerte». Vd. *Curiosidades bibliográficas*, B.A.E. t. 36 (Madrid: Atlas, 1950), 455-460.

³⁵ Cf. PEDRO DE VALLÉS, *Discurso sobre el temor a la muerte y el amor y desseo de la vida y representación de la gloria del cielo*, Córdoba, Gabriel Ramos Bejarano, 1586. El autor nos dice: «Para la buena muerte se ha de ofrecer toda la vida» (*Ibid.*, 233 r) y, «en esta vida no podemos passar sin desseo de deleyte porque el animal razional para esto fue criado y de esto vive [...] está bueno lo que es deleytable sin vizio» (*Ibid.*, 228 v°).

³⁶ FRANCISCO DE ÁVILA, *Avisos provechosos para vivir en todos los estados desengañadamente*, Alcalá, Pedro de Robles, 1565, Cap. VIII.

³⁷ Cf. ALFONSO DE OROZCO, *Victoria de la muerte*, «LLeva al final una exhortación para los enfermos que están en artículo de la muerte y ciertos avisos para hazer testamento», Salamanca, Pedro Lasso, 1575.

Es evidente que estas obras están dedicadas al clero y a la élite intelectual, sin embargo algunos autores intentan acercarse a la gente sencilla simplificando el texto y añadiendo incluso algunos grabados de las antiguas *Artes*. El mejor ejemplo nos lo proporciona el *Especjo de bien vivir y de bien morir* del carmelita valenciano Jaime Montañés editado varias veces desde 1559, dedicado «a las personas devotas que quieran utilizarlo como libro de devoción» por lo que es comprensible el éxito que obtuvo en Cataluña y en Castilla³⁸.

El deseo de divulgar el tema entre la gente del pueblo es una constante en el siglo XVI, como lo indican las hojas sueltas y los pliegos de cordel que circulaban. Si la mayoría de las veces sólo contienen unos versos que glosan los de Jorge Manrique a la muerte de su padre, el desprecio del mundo o la disputa del alma y el cuerpo³⁹, también pueden proponer todo un programa de preparación a morir, como los *Avisos y condiciones que ha de tener el hombre sabio que se quiere salvar*⁴⁰.

De todos modos el ejercicio de la buena muerte ha impregnado la sensibilidad popular hasta el punto de integrarla en la expresión cotidiana. Algunos refranes citados por Correas establecen fácilmente la relación entre el bien vivir y el bien morir:

–Antes morir ke ensuziar el vivir.

–Oi en la vida , mañana en la fuesa i mortaxa, bienaventurado el kuerpo ke por su ánima trabaxa.

–Uh bel morir tota la vita honora.

–Kien teme la muerte no goza la vida⁴¹.

Pero cuando las disposiciones tridentinas comienzan a hacerse efectivas y los tratados de inspiración erasmista son retirados de la circulación y puestos en el Índice de libros prohibidos⁴², vuelve a operarse un cambio en la manera de preparar la muerte.

³⁸ Cf. JAIME MONTAÑÉS, *Espill de ben uiure y per ajudar a ben morir*, Valencia, Borbo, 1559. Un vasto estudio de esta obra ha sido realizado por la Universidad Pontificia de Salamanca y la Fundación Universitaria Espanola (Madrid, 1976). He consultado la edición de Valencia en castellano, titulada *Especjo y arte muy breve y provechosa de ayudar a bien morir* (Juan Navarro, 1565).

³⁹ Vd. ANTONIO LÓPEZ DE META, *Contienda del cuerpo y del alma*, Toledo: Juan de Villquirán [h. 1515-1520]; Apartamiento del cuerpo y del ánima [s.i. s.l. s.a.], BNM. R.9424; Coplas del Memento Homo, [s.i. s.l. s.a.], BNM. R. 3642; Alfonso de Villasandino, *Tractado de la recordaçao de la muerte y menosprecio del mundo* [s.i. s.l. s.a.], BNM. R. 3206; Alonso de Cervantes, *Glosa sobre las Coplas de Jorge Manrique* [s.i. s.l. s.a.], BNM. R. 4133; *Glosa a las Coplas...* Sevilla: J. Cromberger [h. 1512], BNP. Rés. Yg 97; Juan del Enzina, *Coplas de la muerte como llama a un caballero poderoso* [s.i. s.e. s.a.], BNM. R. 3665.

⁴⁰ *Avisos o condiciones que ha de tener el hombre sabio es aquel que se quiere salvar* (Vd. ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑO, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (s. XVI)* (Madrid: Castalia, 1970), 145. Agradezco a María Cruz García de Enterría las aportaciones bibliográficas que me señaló al respecto.

⁴¹ Cf. Gonzalo Correas, *Vocabulario de Refranes y Frases proverbiales (1627)*, Ed. de LOUIS COMBET (Bordeaux: Universidad, 1967), 61a, 167a, 177a y 411b resp.

⁴² Las obras de Savonarola y de Erasmo, así como otras dedicadas a la muerte, como la *Preparatio mortis* de Francisco de Evía (Alcalá, Salzedo, 1558), aparecen en el Índice desde 1551 (Cf. *Catalogus librorum qui prohibentur*, Valladolid: Sebastián Martínez, 1559), Vd. A. GORDON KINDER en JEAN-FRANÇOIS GILMONT, *La Reforme et le livre (L'Europe de l'imprimé (1517-v.1570))* (Paris: Cerf, 1990), 305-309.

3. LOS TRATADOS DE LA CONTRARREFORMA

La Contrarreforma modela y canaliza la nueva actitud ante la muerte por los senderos doctrinales de un programa de intimidación, dando prioridad al aspecto técnico de una preparación centrada en el destino del alma después del tránsito. El agonista pasa por las vías expiatorias de la penitencia y de la purgación antes de ganar un cielo de lo más inaccesible. La pastoral del miedo y de la culpabilidad reaparece con la misma intensidad que en el siglo XV, pero si cabe más inflexible dado el contexto de crisis y de calamidades. El temor a la muerte forma parte de las obsesiones de la época, como el sentimiento de inestabilidad y de fugacidad, o el de considerar la vida como una lenta agonía. El desengaño se convierte en el motor de una nueva concepción pesimista de la existencia que nace de la evidente contradicción entre lo que se cree y lo que se vive, entre lo que se teme y lo que se desea⁴³.

Por todo ello los tratados recuperan el título tradicional de *Arte de bien morir* y abandonan la doctrina del «bien vivir» de los reformistas. Otros términos subrayan en los títulos la intención pedagógica precisa; *guías, avisos, doctrina, práctica* y hasta *escuela*. Incluso el texto entero puede reproducir como en el pasado el drama espiritual que sostiene el moribundo en su lecho de muerte. Es el caso del libro de Ríos de Torquemada titulado *La última batalla y final congoxa que aflige al hombre en el artículo de la muerte para hazerle desespearar de su salvación*⁴⁴. La nueva filosofía reposa en el fatalismo con que se mira la suerte final. El mismo Covarrubias cuando define la palabra *difunto* dice: «el hombre que ha pasado de esta vida a la otra acabando lo que estaba en su cuenta de hazer y de allí en adelante ya no tiene tiempo de obrar»⁴⁵. Luego hay que apresurarse en cumplir con las obligaciones de la Iglesia como señala Francisco Pérez Carrillo en su *Arte de bien morir*:

La senda por donde el alma ha de encaminarse a aquella dichosa morada para do se crió pasa por frecuentar los sacramentos, jubileos, gracias, indulgencias, devociones, ayunos, penitencias, mortificaciones, limosnas y demás obras pías con cuyo poder y fuerza se conquista el reino de los cielos⁴⁶.

En efecto, para obtener la salvación eterna hay que practicar asiduamente la confesión y la comunión, sacramentos que antes del Concilio constituían una devoción anual⁴⁷

⁴³ Cf. Mi tesis, *Recherches sur le «desengaño» dans la poésie de Quevedo* (Université de la Sorbonne: Nouvelle-Paris III, 1987, Capítulo IV).

⁴⁴ Cf. JERÓNIMO DE LOS RÍOS DE TORQUEMADA, *La última batalla y final congoxa...*, Valladolid: Andrés de Merchán, 1593.

⁴⁵ Cf. COVARRUBIAS, *Tesoro*, art. *Difunto*.

⁴⁶ Cf. FRANCISCO PÉREZ CARRILLO, *Vida sacra, ejercicios espirituales y Arte de bien morir*, Çaragoça, Pedro Cabarte, 1619. Prólogo.

⁴⁷ El Concilio de Trento impuso la práctica de la confesión y de la comunión con más frecuencia que había dispuesto el último Concilio de Letrán que remitía estos sacramentos a una devoción anual, por Pascua de Resurrección. Cf. *Le Saint Concile de Trente oecuménique et général célébré sous Paul III, Jules III et Pie IV* (Paris: Sebastien Madre Cramoisy, 1686), XXIV (Session 25 nov. 1551): «Exposition de la doctrine des Sacrements très-saints de Pénitence et d'Extresme-Onction», 134. Vid. JEAN DELU-MEAU, *L'aveu et le Pardon* (Paris: Fayard, 1990).

recurrir a la administración sistemática del Viático y de la Extremaunción, reservados antes casi exclusivamente al clero⁴⁸. Juan Bautista Poza en su *Práctica de ayudar a morir*⁴⁹ enumera una serie de ritos gestuales ligados a un ceremonial de tradición medieval⁵⁰, indispensables para proteger al moribundo de los ataques del demonio, como ungirle los orificios sensoriales con los Santos Oleos, salpicarle con agua bendita, ayudarle a signarse y a santiguarse, hacerle besar el crucifijo levantando los ojos al cielo, ponerle una vela encendida entre las manos o juntarle las palmas en signo de devoción⁵¹.

También por la simple invocación de los nombres de Jesús y de María se podía obtener el socorro deseado y con las voces se santificaba el aire espantando así a los malos espíritus⁵².

De esta manera la Iglesia se reservaba el monopolio del tránsito y ejercía el control espiritual y corporal de los fieles y aún el control económico, como lo demuestran los testamentos. Antonio de Alvarado en su *Arte de bien morir* sostiene que Dios es el más justo heredero y recomienda fundar capellanías, ermitas, Iglesias y Monasterios, mejor que dejar limosnas a los pobres, pues como dice: «Los religiosos son más pobres que los seglares y por tanto más dignos de recibirlos»⁵³. Otra manera de procurarse un buen puesto en el cielo y de acortar el tiempo que se pasa en el Purgatorio consiste en adquirir indulgencias y bulas. Martín Carrillo dedica un tratado a explicar la bula de los difuntos exponiendo profusamente su utilidad⁵⁴.

Por otra parte, todas las obras de esta época exhortan a practicar la flagelación y el ayuno, la meditación y la oración, siguiendo la línea trazada por los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola⁵⁵. Los actos de humildad y penitencia ayudan a restaurar y a situar en su justo valor las relaciones jerárquicas con Dios y, por consiguiente, con la Iglesia, su representante en la tierra. La oración del Padre Nuestro, el acto de adoración y

⁴⁸ *Ibid.*, 135.

⁴⁹ Cf. JUAN BAUTISTA POZA, *Práctica de ayudar a morir*, Madrid, Andrés de Parra, 1629.

⁵⁰ Para un desarrollo completo sobre la gestualidad religiosa consultar J. CLAUDE SCHMIST, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval* (Paris: Gallimard, 1990)

⁵¹ Cf. J. BAUTISTA POZA, *Práctica de ayudar a morir*, op. cit. Cap. II.

⁵² *Ibid.*, 4 y también FRANCISCO PÉREZ CARRILLO, *Arte de bien morir*, op. cit., 224

⁵³ Cf. ANTONIO ALVARADO, *Arte de bien morir*, Valladolid: [s.i.], 1611, 153.

⁵⁴ Cf. MARTÍN CARRILLO, *Explicación de la bula de los difuntos*, Çaragoça, Juan Pérez de Valdivieso, 1601. Cf. f. 3: «La Bula de pleníssima indulgencia concedida por Sixto V y prolongada por Clemente VIII en favor y ayuda de los fieles difuntos para la predicación de 1593, alega que las almas del Purgatorio son más pobres que los pobres que viven en el mundo y son mejores pobres». Vd. también Juan de Garnica, *Explicación de las Bulas de Cruzada, Difuntos y Composición*, Madrid [s.i.], 1578.

⁵⁵ *Los Ejercicios Espirituales*, escritos entre 1526 y 1527, contienen una serie de reglas precisas para obtener la salvación eterna en cuatro sermones. La meditación sobre la muerte y las penas del Infierno reposa en un realismo sensorial por el cual el cristiano se complace en imaginar situaciones macabras y repugnantes relativas a la descomposición de la carne. Numerosos tratados de preparación a la muerte se inspiran de los *Ejercicios*. Vd. Antonio de Guevara, *Oratorio religioso y ejercicio de virtuosos*, Valladolid, Juan de Villaquirán, 1542, BNM. R. 9039; Luis de la Puente, *Meditaciones espirituales*, Cap. VII y VIII, «Meditación de Nuestras Postrimerías» [s.i. s.l. h. 1590]; Juan López Caparros, *Manual de varios ejercicios christianos, para acertar a morir bien* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1600); Pedro de Valderrama, *Ejercicios espirituales para todos los dias de la Cuaresma*, Zaragoza [s.i.], 1605, BNM. R.32171; Francisco Pérez Carrillo, *Via sacra, ejercicios espirituales y arte de bien morir*, op. cit.; y Martín de la Madre de Dios, *Práctica y ejercicio de bien morir*, Madrid: [s.i.], 1628.

de sumisión por excelencia va a marcar los tratados de mediados del siglo XVII. Es significativo que moralistas como Francisco de Quevedo y el Padre Nieremberg conciban sus obras, la *Doctrina para morir* y la *Preparación a la muerte*, siguiendo paso a paso sus etapas⁵⁶.

El vasto proceso didáctico de codificar y uniformar la preparación a la muerte emprendido por la Iglesia desde finales del siglo XV, pasa por las tres etapas que acabo de esbozar. Se puede observar que existe una progresión en la orientación de la piedad que en línea ascendente privilegia la presencia del sacerdote como administrador de los bienes espirituales a cambio de una mayor aportación financiera de los fieles; en línea descendente hay una evidente anulación de la idea de la salvación por la justificación de la buena conducta y de la fe cristianas. El resultado de tal pedagogía implica el desarrollo de una doctrina centrada en conducir a los fieles por derroteros colectivos más fácilmente controlados, como la comunidad parroquial, las cofradías y hermandades, los seminarios y misiones, que van a desempeñar hasta finales del siglo XVII un papel decisivo en la manera de preparar la muerte.

PROPUESTA DE UNA METODOLOGÍA PARA EL ESTUDIO DE LAS ARTES DE MORIR

Una vez abordada la especificidad de las formas y modelos de los tratados de preparación a la muerte y su concreta fenomenología en las cordenadas cronológicas definidas, conviene señalar otras posibilidades que se ofrecen al investigador.

Teniendo en cuenta que los modelos expuestos están en relación con el medio en que se insertan, se puede utilizar como referencia el medio religioso y monástico de sus autores y delimitar las fuentes según la orden de predicación o el convento al que pertenecían.

Otro posible hilo conductor sería estudiar el corpus valiéndose de los diferentes grabados, estableciendo así su relación con el primitivo *Ars Moriendi*. Sobre estas bases, se puede igualmente analizar los puntos comunes con los libros de devoción, de Ejercicios Espirituales, con los Catecismos, testamentos, tratados de indulgencias y bulas, etc. Comprobar en qué convergen o divergen entre sí. En todos los casos queda abierto un amplio terreno de trabajo, ya que los estudios efectuados, fuera del campo antropológico, son escasos e insuficientes.

⁵⁶ Cf. FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS, *Doctrina para morir, en Las obras que escribió D. Francisco de Quevedo para introducir a un católico a una perfecta vida y a una perfecta muerte* (Madrid: Melchor Sánchez, 1646), y JUAN EUSEBIO NIEREMBERG, *Partida a la eternidad y preparación para la muerte* (Zaragoza: Pedro Verges, 1643).

Francisco de Medrano escribió una obra en verso de este mismo tipo que no se publicó hasta 1648, la *Oración para ayudar a bien morir fundada sobre la del Padre Nuestro* (Madrid: Domingo García y Miorrau, 1648).

BIBLIOGRAFÍA

Manuscritos

- *Arte y Doctrina de bien morir* (s.l., s.a.) 1478. B. de El Escorial: H. III. 8.
- *Arte de bien morir*, «el cual es muy provechoso para que el hombre se pueda bien ordenar y disponer con voluntad para recibir la muerte con paciencia et conformar su voluntad con Dios». Al final: 7 de Abril año 1478. Cf. BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO, *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1863).

Impresos

- *Arte de bien morir con el breve Confessionario sacado del latin en romance en once partes* (Çaragoza, Juan Blanco y Pablo Hurus, 1479 a 1484). Edición de 1481: Bibl. Monasterio de El Escorial: 32-V-19. Edición de 1489, Çaragoça, Juan Hurus. Bibl. Bodleiana de Oxford.
- *Art de bê morir*, Barcelona, Juan Rosembach, 1493.
- *Art d'be morir*, Valencia, Julio Any, 1497.
- Edición atribuída a Francesc Exeminic (Valencia, Gabriel Pou, 1507).

Siglo XVI

- ÁVILA, Francisco de: *La vida y la muerte*, Salamanca: Hans Gyser, 1508. *Avisos muy Provechosos para vivir desengañadamente*, Çaragoça [s.i., s.a.], B.N.M.: R. 31.910.
- BURGOS, Pedro Alfonso de: *Libro de la preparación para la muerte y de como deve ser tenuta en poco*, Barcelona: Pedro Regnyer, 1568.
- CARRILLO, Martín: *Tratado de ayudar a bien morir*, Çaragoça: Miguel Ximénez Sánchez, 1596. *Consuelo de la vejez. Aviso de bien vivir. Apercibimiento y menosprecio de la muerte: por vía de diálogo entre dos viejos*, Salamanca: Juan de Junta, 1539, B.N.M.: R. 3.195.
- COVALRUBIAS, Petri: *Aparejo de bien morir*, Toledo [s.i.], 1526.
- CUCALA, Bartolomé: *Obra muy Provechosa no sólo para los reverendos sacerdotes sino [...] para esforçar a bien morir a los que están in artículo mortis*, Alcalá de Henares: Joan de Brocar, 1550.
- ERASMO DE ROTTERDAM: *Libro del aparejo que se deve hazer para bien morir*, Burgos: Juan de la Junta, 1536. *Aparejo de bien morir* (Anvers, J. Gravio, 1549) (Sevilla, J. Canalla, 1551). *Preparación y aparejo para bien morir* (Trad. Bernardo Pérez de Chinchón), Anvers: Martín Nuncio, 1555, B.N.M.: U. 3.951.
- ESPINOSA, Antonio de: *Reglas de bien vivir: menosprecio del mundo y lecciones de Job*, Burgos: Juan de la Junta, 1552, B.N.M.: R. 30.856.
- EVIA, Francisco de: *Tratado muy devoto y provechoso llamado Preparatio mortis en el qual se contiene todo lo que el buen cristiano deve dezir y hazer en el artículo de la para haver cathólico y buen fin*, Alcalá de Henares: Salzedo, 1558, B.P. de Evora: SNE 31 C 1.
- EXIMINIC, Francesc: *Tratado de la vida y la muerte del hombre christiano o Carro de las Donas*, Valladolid: Juan de Villaquirán, 1542, B.N.M.: R. 8.485.
- FERRER, Vicente: *Sermones... en lo quales se avisan contra los engaños de los Antichristos y amonestada a todos los fieles christianos que estén aparejados para el juyzio final*, Toledo: Miguel Ferrero, 1561.
- HURTADO DE TOLEDO, Luis: *Cortes de casto amor y cortes de la muerte*, Toledo: Juan Ferrer, 1557, B.N.M.: R. 12.742
- MOLINA, Juan de: *Tractado llamado argumento de vida (Diálogo)*, Sevilla: Domingo de Robertis, 1550, B.N.M.: R. 15.898.

- MONTAÑÉS, Jaime: *Arte de ayudar a bien morir*, Valencia: Juan Navarro, 1565, B.N.M.: R. 18.310.
Espejo de bien vivir y para ayudar a bien morir, Madrid: Francisco Sánchez, 1573; Pamplona: Tomas de Porralis, 1577. *Espill de ben vivre y per ajudar a ben morir*, Valencia: Borbo, 1559; Barcelona: Jaume Sendrat, 1576; Çaragoça: Juan Millé, 1565.
- NAVARRA, Pedro de: *Diálogos...de la preparación de la muerte*, Tolosa: Jacobo Colomerio, 1565, B.N.M.: R. 5.756.
- OLESA, Jaume de: *Spill de be vivre y be confessar*, Valencia: Joan Joffre, 1515.
- OLMEDO, Gaspar de: *Oraciones para el artículo de la muerte*, Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1575.
- OROZCO, Alonso de: *Victoria de la muerte. Lleva al fin una exhortación para los enfermos que estan en artículo de muerte y ciertos avisos para hazer testamento*, Salamanca: Pedro Lasso, 1575; Burgos: Philippe de Junta, 1583.
- PENA, Francisco de la: *Instrucción catholica para bien morir*, Salamanca: Juan Perier, 1574.
- PÉREZ DE AYALA, Martín: *Avisos de bien morir*, Milan [s.i.], 1552.
- PICO DE LA MIRANDOLA, Giovanni: *Tratado para despertar y endereçar los hombres a la pelea espiritual* (Trad. Juan Rodríguez de Pisa), Sevilla: Cromberger, 1511-1515, B.N.M.: R. 28.658.
- POLANCO, Juan: *Regla y orden para ayudar a bien morir a los que se parten desta vida*, Çaragoça: Juan Soler, 1578.
- RAULIN, Juan: *Libro de la muerte temporal y eterna*, Madrid: P. Madrigal, 1596.
- RÍOS DE TORQUEMADA, Jerónimo de los: *La última batalla y final congoxa con que afflige el demonio al hombre en el artículo de muerte para hazerle desesperar de su salvación*, Valladolid: Andrés de Merchán, 1593, B.N.M.: R. 29.813.
- SAN BUENAVENTURA: *Chruz de Christo y Preparatio mortis*, Medina del Campo: Guillermo Millis, 1553.
- SANTAELLA, Rodrigo: *Arte de bien morir*, Sevilla: Juan Pegnicer y Magno Herbst, 1502-1503 Bibl. M. y P. de Santander. *Arte de morir muy copiosa y devota para todo fiel christiano* [s.l. s.i. s.a.] [1510-1511, Sevilla, J. Cromberger?] B.N. París: Rés. D.9710.
- SANTORO, Juan Bautista: *Consideraciones XXXII para ayudar a bien morir a los enfermos antes y en el tiempo que están en la agonía y tránsito de la muerte*, Logroño [s.i.], 1594.
- TIMONEDA, Juan de: *Castillo dela muerte. Arte para ayudar a bien morir*, Valencia: Juan Navarro, 1568, Bibl. Univ. de Valencia.
- VALLÉS, Pedro de: *Discurso sobre el temor de la muerte y el amor y desseo de la vida y representación de la gloria del cielo*, Córdoba: Gabriel Ramos Bejarano, 1586, B.N.M.: R. 19.666.
- VENEGAS, Alexo: *Agonía y tránsito de la muerte*, Toledo: Juan de Ayala, 1537, B.N.M.: R. 4.154.
- VILLARREAL, Hernando de: *Imágenes de la muerte traducidas en metro castellano, con una breve declaración sobre cada una, con otros tratados utilísimos*, Alcalá de Henares: Joan de Broca, 1557.
- YEDRA, Melchor de: *Avisos espirituales para socorro de los afligidos enfermos y para ayudar a bien morir a los que están en lo último de su vida*, Madrid: Luys Sánchez 1593, B. P. de Toledo.

Siglo XVII

- ALOS Y ORRACA, Marcos Antonio: *Tratados píos y preparación para morir bien y ayudar a morir*, Valencia: Silvestre Esparsa, 1637, B.N.M.: 3/59.558.
- ALVARADO, Antonio de: *Arte de bien morir y guía del camino de la muerte*, Valladolid [s.i.], 1611, B.N.M.: 2/36.638.
- ÁLVAREZ DE PAZ, Diego: *Preparatio ad felicem mortem* [s.l.], Ludovico de Ponte, 1628.
- ANDRADE, Alonso de: *Lección de bien morir y jornadas para la eternidad*, Madrid: José Fernández Buendía, 1662, B.N.M.: 3/57.527.
- ARELLANO, Luis: *Avisos para la muerte*, Çaragoça: Juan de Carumbé, 1640, B.N.M.: R. 1.856.

- AVILÉS, Gaspar de: *Muerte christiana y Avisos para bien morir*, Valladolid: Francisco Fernández, 1603.
- BELARMINO, Roberto: *Arte de bien morir*, Madrid: Pedro García Sánchez, 1650.
- BIVERO, Francisco: *Ars nova bene vivendi et moriendi*, Antuerpiae: Ex Oficina Plantiniana Balthasaris Moretus, 1634.
- BONILLA CALDERÓN, Andrés: *De como se deve regir el christiano para vivir buena y concertada vida y Prepararse para una buena muerte*, Granada: Pedro de la Cuesta, 1619.
- CARRILLO, Martín: *Explicación de la bula de los difuntos en el que se trata de las Penas y lugar del Purgatorio*, Çaragoça: Juan Pérez de Valdivieso, 1600, Bibl. Publ. del Estado, Badajoz, Sig. 661.
- CRUZ, Francisco de la: *Cinco palabras del Apostol San Pablo... con doctrina de Santa Teresa y exemplos que despiertan para vivir y morir bien*, Nápoles: Marco Antonio Ferrero, 1680, B.N.M.: 2/66.031-32. *Desengaños para vivir y morir bien*, Nápoles: Marco Antonio Ferrero, 1684, B.N.M.: 2/6.440-44.
- ESPINOSA, Pedro de: *Espejo de cristal fino y antorcha que aviva el alma añadido el arte de bien morir*, Cuenca: Julián de la Iglesia, 1637, B.N.M.: R. 30.522.
- FERRER MALDONADO, Pedro: *Norte de la vida christiana. Avisos de bien vivir, repartidos en los siete días de la semana*, Granada: Antonio René, 1636.
- FONDONI, Luis de: *De la muerte y del modo de aparejarse para ella*, Valencia: Chrysóstomo Garríz, 1621.
- FUENTE, Pedro de la: *Breve compendio para ayudar a bien morir*, Sevilla: J. Gómez Blas, 1640.
- FUNES, Jerónimo de: *El arte de bien morir*, Barcelona: Sebastián y Jayme Materad, 1624, B.N.M.: R. 22.979.
- GIL ÁLVAREZ, Pedro: *Modo de aiudar a bien morir ais qui per malatia o per justicia morem*, Barcelona: Juan Amella, 1605.
- GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo: *Arte de bien morir* (in *Obras de...*), Bruxelas: R. Velpino y H. Antonio, 1614; Madrid: Vda. de Alonso Martín, 1616, 408-432, B.N.M.: R. 273.231.
- GUERRA, Miguel: *Modo de ayudar a bien morir*, Valladolid [s.i.], 1604, B.N.M.: 3/56.592.
- JESÚS MARÍA, Juan de: *Arte de bien morir*, Alcalá de Henares: Juan de Orduña, 1625.
- LIZANA, Francisco de: *Escuela de bien morir. Desengaños para la vida en la continua meditación de la muerte*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1663, B.N.M.: 3/33.575.
- LÓPEZ CARRILLO, Juan: *Manual de varios exercicios christianos para acertar a morir bien y de lo que en aquel tiempo deve advertir el enfermo*, Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1600.
- MADRE DE DIOS, Martín de la: *Práctica y exercicio de bien morir*, Madrid: Vda. de Alonso Martín, 1628.
- MANRIQUE, Pedro: *De la oración y de ayudar a bien morir*, Madrid [s.i.], 1615.
- MARZAL, Juan Bautista: *Avisos para la muerte*, Madrid: Imprenta del Reyno, 1634.
- MEDRANO, Francisco de: *Oración para ayudar a bien morir fundada sobre la del Padre Nuestro*, Madrid: Domingo García y Miorrau, 1648, B.N.M.: 2/45.156.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio: *Partida a la eternidad y Preparación para la muerte*, Zaragoza: Pedro Verge, 1643; Madrid: Imprenta Real, 1645, B.N.M.: 2/11.331.
- ONA, Pedro de: *Postrimerías del hombre*, Madrid: Luis Sánchez, 1604, B.N.M.: 5/9.180.
- PÉREZ CARRILLO, Francisco: *Vida sacra, exercicios espirituales y arte de bien morir*, Çaragoça: Pedro Cabarte, 1619, B.N.M.: 3/65.897.
- POÇA, Juan Bautista: *Práctica de ayudar a morir*, Madrid: Andrés de Parra, 1629, B.N.M.: 3/5.758.
- PUNTE, Luis de la: *Consuelo de enfermos y atribulados y práctica de ayudar a bien morir*, Pamplona: Martín Gregorio de Zabala y Labayen, 1615, B.N.M.: R. 36.834.
- QUEVEDO, Francisco de: *La Cuna y la Sepultura. Doctrina para morir. Introducción a la vida devota* in *Las obras que escribió D. Francisco de Quevedo para introducir a un católico a una perfecta vida y a una perfecta muerte*, Madrid: Melchor Sánchez, 1646.

- RAMÍREZ DE ARELLANO, Luis: *Avisos para la muerte*, Madrid: Vda. de Alonso Martín, 1634; Madrid, Imprenta Real, 1652, B.N.M.: R. 6.301.
- REBOLLEDO, Luis de: *Ciento y cincuenta oraciones fúnebres en que se considera la vida y miserias, la muerte y sus provechos*, Sevilla: Hnos. de J. Íñiguez de Leiquería, 1600; Zaragoza: Juan Quartanel, 1608, B.N.M.: 3/74.124.
- SALAZAR, Juan de: *Arte de ayudar a bien morir*, Roma: Carlos Veuillet, 1608, B.N.M.: R. 23.788.
- VASCONES, Alonso de: *Píctima del alma en vida y en muerte para ayudar a bien morir*, Madrid: Vda. de A. Martín, 1620. *Arte breve para ayudar a bien morir*, Madrid: Juan González, 1624. *Destierro de ignorantes y aviso de penitentes. Pictura del alma y arte de ayudar a bien morir*, Madrid: Imprenta Real, 1644, B.N.M.: 3/76.189.

Gracián filósofo

Sebastián Neumeister

Berlín

La primera frase del *Oráculo manual* ha sido comentada muchas veces y es de gran importancia para entender el pensamiento de Gracián:

Todo está ya en su punto y el ser persona en el mayor. Más se requiere hoy para un sabio que antiguamente para siete, y más es menester para tratar con un solo hombre en estos tiempos, que por todo un pueblo en los pasados.

Gracián opone con mucha claridad el presente —«hoy, estos tiempos»— al pasado —«antiguamente (tiempos) pasados». El proceso histórico que ha conducido al estado presente de las cosas es el progreso: «estar en su punto» es para el Diccionario de autoridades un «modo adverbial que vale sin sobra ni falta». Sin embargo se puede dudar que ese progreso sea, más que un proceder temporal, un paso en adelante en el sentido moderno de la palabra. «Es lisonjera la novedad», leemos en el aforismo 283 del *Oráculo manual*, «y, si feliz, da dos realces a lo bueno. En los asuntos del juicio es peligrosa por lo paradojo; en los del ingenio, loable, y si acertadas una y otra, plausibles». En la crisis II, 12 del *Criticón* Gracián explica la diferencia entre juicio e ingenio:

Viéronse luego hazer de parte de ambas Filosofías todos los mayores sugetos, los ingeniosos a la banda de lo natural y los juiciosos de la Moral, señalándose entre todos Platón eternizando divinidades y Séneca sentencias.

En el primer aforismo del *Oráculo manual* Gracián habla del «ser persona», habla pues de la filosofía moral en dos sentidos: cómo se hace persona y cómo se debe tratar con los hombres. Ya el ensanchamiento del sintagma indica que domina el aspecto social: es persona el que sabe tratar con los hombres. Sabemos como Gracián analiza continuamente las técnicas del tratar con los hombres, que ve en el conocer y en el comprender con los otros el problema central, que tiene que resolver el discreto cortesano. Suministran descripciones muy conocidas de este tema el aforismo 13 del *Oráculo manual* («Obrar de intención; ya segunda y ya primera») y el aforismo 215 estrechamente relacionado con él («Atención al que llega de segunda intención»). Hay que sobrevivir

en la corte a través de maniobras tan activas como reactivas: «Disimula el intento, para conseguirlo, y pónese segundo para que en la ejecución sea primero» (215).

En *El Discreto* Gracián describe la interacción cortesana, manera especialmente detallada, en el capítulo octavo, el «Diálogo entre el doctor Juan Francisco Andrés y el autor» sobre *El buen entendedor*. Ya el principio de este diálogo es impresionante por su estructura doble y lacónica: «Doctor: Dicen que al buen entendedor, pocas palabras». «Autor: Yo diría que, a pocas palabras, buen entendedor». Acción y reacción forman un conjunto fuertemente unido. Gracián lo hace visible sólo por el cambio de posición de «entendedor» y «pocas palabras». La reacción es de gran importancia siempre que se prefiere el silencio al hablar. Como explica el autor en su diálogo con el doctor Juan Francisco Andrés:

Yo diría que pocas palabras buen entendedor; y no sólo a palabras, el semblante, que es la puerta del alma sobrescrito del corazón; aun le ve apuntar al mismo callar, que tal vez exprime mas para un entendido, que una prolijidad para un necio.

No solo las palabras son traidoras, la cara también es reveladora, y aun el callar indica las intenciones del que quiere cubrir algo callando. Porque no son las palabras pronunciadas las que revelan la verdad, sino las «a medio decir»:

Doctor: Las verdades que mas nos importan, vienen siempre a medio decir.
Autor: Así es, pero recíbanse del advertido a todo entender.

El descifrar de lo que se dice solo «entredientes», el descubrir, brujulear, adivinar, penetrar, observar es el tema de lo que sigue en el diálogo entre el doctor y el autor. Es la tarea del cortesano sobrevivir los peligros siempre inminentes que resultan de la competencia para obtener la gracia de los grandes y del rey mismo. Debajo la superficie engañosa, la verdad, la sustancia, el intento se dejan ver sólo con gran dificultad. Pero está aquí, le esperan al cortesano los más grandes peligros.

La búsqueda de la verdad y de la esencia es un empleo en el que rivaliza el discreto cortesano con el filósofo. El cortesano está buscando la verdad para poder sobrevivir en la lucha de todos contra todos: *homo homini lupus*. El filósofo, por otra parte, busca la verdad misma, sin intenciones secundarias. Se podría decir, a lo más, que quiere encontrarla para sobrevivir de la vida en general, de un *homo homini lupus* en un sentido muy filosófico.

En la segunda parte del capítulo octavo de *El Discreto*, los dos interlocutores también tratan un tema muy filosófico: el conocimiento de sí mismo como base del conocimiento del mundo: «El primer paso del saber, es saberse». Sin duda aquí el autor habla de la pragmática cortesana, del saber como técnica del mantenerse en la corte. Es consecuente que vuelvan los dos a discutir sobre los problemas de la interpretación del discurso cortesano. Pero, por un momento, la suposición filosófica de la ética del discreto de Gracián surge como tal.

Para entrar en contacto más directo con los fundamentos filosóficos de la existencia del discreto de Gracián, se ofrece una lectura del capítulo XIX de *El Discreto*: *Hombre juicioso y notante*. Parece ser, a primera vista, un capítulo sobre la técnica cortesana de

observar a los otros. Al menos lo hace pensar el contenido del aforismo 45 del *Oráculo manual*, con título idéntico:

Hombre juicioso y notante. Señorearse él de los objetos, no los objetos de él. Sonda luego el fondo de la mayor profundidad; sabe hacer anatomía de un caudal con perfección. En viendo un personaje, le comprende y lo censura por esencia. De raras observaciones, gran descifrador de la mas recatada interioridad. Nota acre, concibe sutil, infiere juicioso: todo lo descubre, advierte, alcanza y comprende.

De nuevo Gracián trata del análisis de las intenciones que esconde el cortesano debajo del velo de sus simulaciones y disimulaciones: «gran descifrador de la mas recatada interioridad todo lo descubre, advierte, alcanza y comprende». En el capítulo XIX de *El Discreto* topamos con las mismas palabras: «Todo lo descubre, nota, advierte, alcanza y comprende, defendiendo cada cosa por su esencia». Y, dos párrafos más en adelante: «Son grandes descifradores de intenciones y de fines, que llevan siempre consigo la juiciosa contracifra».

Pero los grandes hombres portadores de esas cualidades no son los grandes de la corte, ni los soberanos, sino dos filósofos: «Esta eminencia hizo a Tácito tan plausible en lo singular, y venerado a Séneca en lo común». No es que Tácito y Séneca no hayan estado en contacto con la corte. Tácito sobre todo, historiador y autor predilecto de Gracián, analiza las pasiones de los grandes «en lo singular»; Séneca, maestro de Nerón, ofrece los remedios para tales pasiones «en lo común». Tácito es el filósofo de la *vita activa*, Séneca el de la *vita contemplativa*, y los dos son representantes de la filosofía moral tan superior, para Gracián, a la filosofía natural.

La veneración que muestra Gracián para estos dos filósofos merece un comentario. Sin duda la descripción de las facultades analíticas al principio del capítulo XIX es de un interés ante todo cortesano. Pero excede ese campo de aplicación en dos puntos en su capacidad, ya citada, de definir «cada cosa por su esencia» y en la combinación de «juicio» y «notante» que hace posible que el varón así calificado, el «eminente crítico», como dice el tercer párrafo, «califica los objetos y gradua los sujetos». Una vez más estamos en presencia de actitudes de carácter filosófico o, al menos, de actitudes descritas con los términos de la filosofía tomista; lo que hace «el varón juicioso y notante» podría figurar en un manual de filosofía del conocimiento:

Distingue luego entre realidades o apariencias, que la buena capacidad se ha de señorear de los objetos, no los objetos de ella, así en el conocer como en el querer. Hay zahoríes de entendimiento que miran por dentro las cosas, no paran en la superficie vulgar, no se satisfacen de la exterioridad, ni se pagan de todo aquello que reluce; sírveles su criticuez de inteligente contraste, para distinguir lo falso de lo verdadero.

Distinguir entre realidades y apariencias, entre lo falso y lo verdadero, mirando por dentro de las cosas –sólo los grandes hombres juiciosos y notantes son capaces de una tal actitud–. ¡Qué maravilla cuando *dos* de esos grandes y eminentes críticos se encuentran!

Pues qué, si reciprocamente dos juiciosos se embisten a la par, con armas iguales de aterción y de reparo, deseando cada uno dar alcance a la capacidad del otro. ¡Con qué destreza se acometen; qué precisión en los tientos, qué atención a la razón, qué examen de la palabra! Van brujuleando el ánimo, sondando los afectos, pesando la prudencia. No se satisfacen de uno ni de dos aciertos, que pudo ser ventura, ni de dos buenos dichos, que pudo ser memoria.

A diferencia del ya comentado capítulo VIII de *El Discreto*, los dos hombres juiciosos no intentan vencerse uno al otro por el medio de su inteligencia, sino «se embisten a la par», «deseando cada uno dar alcance a la capacidad del otro». La corte como campo de batalla de los cortesanos se cambia en una especie de *res publica litteraria*. Los protagonistas sólo son comprometidos por la verdad, no son individuos con intenciones particulares, sino expertos neutrales de la «anatomía del ánimo». El hombre juicioso y notante se hace científico de la vida de corte, la analiza objetivamente, es decir de una manera muy moderna. Mientras que los otros temen su juicio —«Tiembla de su crisis la más segura eminencia y depone la propia satisfacción, porque sabe el rigor de su acertado juicio»— el hombre juicioso y notante, el «descubridor del caudal» queda muy tranquilo:

Pero nótese que el censurar está muy lejos del murmurar, porque aquél dice indiferencia y éste predeterminación a la malicia. Un integérrimo censor, así como celebra lo bueno, así condena lo malo, con toda equidad de indiferencia.

Caso rarísimo: Gracián se entusiasma por un tipo de discretos que merecen la admiración y que hacen de su encuentro un momento cumbre de la humanidad:

Son éstos como oráculos juiciosos de la verdad, inapasionables jueces de los méritos, pero singulares, que no se rozan sino con otros discretos, porque la verdad no se puede fiar ni a la malicia ni a la ignorancia, aquélla por malsín y ésta por incapaz: mas cuando por suma felicidad se encuentran dos de éstos y se comunican sentimientos, crisis, discursos y noticias, señálese aquel rato con preciosa piedra y dedíquese a las Musas, a las Gracias y a Minerva.

En lo que sigue a esta exclamación Gracián vuelve al estilo y al sujeto conocidos de los espejos de príncipes: «Ni es sólo especulativa esta discreción, sino muy práctica, especialmente en los del mando, porque a la luz de ella descubren los talentos para los empleos ...». Pero el hecho queda constante: Gracián, consejero de la vida y de la táctica de corte, hace el elogio de la teoría casi pura, de la visión del mundo en el sentido de la palabra griega «*theoria*». La teoría no era su tema inicial, sino emana de la objetividad con la cual los hombres juiciosos y notantes juzgan. Gracián revela ser, sin saberlo, hombre de su época, el siglo de Francis Bacon y René Descartes. Bacon y Descartes, ante todos, son los filósofos de la objetividad sin condiciones, sin prejuicios ni intereses personales. Lo exige también el duque de Híjar en el penúltimo párrafo de su «Apología» del hombre juicioso y notante escrita por Gracián:

Gran felicidad es la libertad de juicio, que no la tiranizan ni la ignorancia común ni la afición especial; toda es de la verdad, aunque tal vez por seguridad y por afecto la quiere introducir al sagrado de su interior guardando su secreto para sí.

El perseguidor de la verdad guarda su secreto por cuidado, pero también porque es materia de pocos y de privilegiados. No ser vulgar hace solitario y por eso es muy útil la discreción del hombre juicioso y notante:

Demás de ser deliciosa, que realmente lo es esta gran comprensión de los objetos, y más de los sujetos, de las cosas y de las causas, de los efectos y afectos, es provechosa también. Su mayor asunto, y aun cuidado, es discernir entre discretos y necios, singulares y

vulgares para elección de íntimos; que así como la mejor trepa del jugar es saberse descartarse, así la mayor regla del vivir es el saber abstraer.

Estamos en presencia de una subida al cielo de los privilegiados, de un *climax* hedonístico: delicioso –provechoso– elección de íntimos –saber abstraer–. «La mayor regla del vivir es el sabe abstraer»: con esta frase Gracián se despide, por un período, de la sociedad de su tiempo: para contemplar, junto a los pocos que le comprenden, la verdad misma. Como el duque de Híjar, su persona y su máscara, Gracián suspende por un momento el tema de la vida de corte, medita sobre los fundamentos de la sociedad, se hace filósofo: por una vez no como Tácito, su filósofo predilecto –«tan plausible en lo singular»– sino como Séneca: «en lo común».

Retórica homilético-meditativa y 'dispositio' de la poesía religiosa del Siglo de Oro: a propósito de un poema de Lope

Yolanda Novo Villaverde
Universidad de Santiago de Compostela

El objetivo de esta comunicación es plantear, a través de una cala en *Las Lágrimas de la Magdalena* de Lope, cómo en la poesía religiosa áurea de tipo culto suele ser habitual una *dispositio* retórica de filiación ascética –ejercicio espiritual codificado y sermón, principalmente–, que viene a ser la responsable de la morfología intergenérica (lírica, épica y dramática a un tiempo) característica de esta clase poética tan rica y abundante entonces. Si bien este tipo de acercamiento no es del todo nuevo¹, sí lo es, confío, el enfoque y el objetivo perseguido, puesto a prueba ya en otro trabajo de mayor envergadura que el presente².

La elección de *Las Lágrimas...* parece idónea a este fin por dos razones principales: de una parte, por pertenecer a una colección de poemas religiosos tan unitaria como las *Rimas Sacras*, segundas «rimas» lopescas salidas de imprenta en 1614; el otro motivo tiene que ver con el género poético y métrico de la composición: el canto épico religioso en octavas reales, que en un total de cien, le otorgan un claro signo culto.

Las Lágrimas... poseen una orientación temática de tipo penitencial y cristológica a la vez, pues Magdalena copasionaria deshecha en llanto de atrición representa, por un la-

¹ Son consabidas las afinidades e influencias de la espiritualidad áurea en la literatura religiosa coetánea, sobre todo en la poesía devota canalizada en moldes petrarquiatis. Martz, Müller-Bochat, Warnke, Aaron, Vitiello y algunos otros han hecho singular hincapié en estos contactos, si bien con especial atención a la dimensión temática y estilística de los mismos antes que al aspecto estructural, que es el que aquí me interesa. Cf. especialmente E. MÜLLER-BOCHAT, «Lope, poeta sacro», *La Torre*, XI, 41 (1963), 65-85, y «Técnicas literarias y métodos de meditación a la poesía sagrada del Siglo de Oro», *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas* (México: El Colegio de México, 1970), 611-617.

² Me refiero a mi libro de próxima publicación por la Universidad de Santiago de Compostela sobre *Las 'Rimas Sacras' de Lope de Vega: disposición y sentido*, resultado de la puesta a punto de parte de mi tesis doctoral publicada en microficha en 1988.

do, el ideal ascético-cristiano de arrepentimiento y santificación posible, y, por otro, la cercanía a los distintos momentos del Calvario y Resurrección de Jesús, historia ésta que así queda perfilada. Aunque de ambos asuntos el primero sea el principal, puede decirse que la *inventio* del texto es dual, como dual es también el diseño bajo el que se ofrece: la interlocución constante de un yo poético impersonal y un tú o confidente personalizado – una tal Fílida– para quien aquél recrea el *exemplum* de Magdalena a fin de favorecer la ascesis de ambos; ello no obsta para que el sujeto poético adopte simultáneamente el papel de guía espiritual de su interlocutora.

Pero lo más significativo a nuestro propósito es que la doble *inventio* se pliega, coherentemente, al doble patrón estructural que al principio apuntábamos. Es sabido que en la Edad de Oro tanto el ejercicio espiritual codificado como el sermón ascético tenían en la penitencia y en la historia de la Pasión su punto de arranque y/o contenido fundamental. Piénsese, por ejemplo, en la detallada consideración de los Misterios Dolorosos de la Vida de Cristo que se propone en la cuarta semana de los *Exercicia* de San Ignacio³.

Digamos ya, al paso de esta referencia, que los esquemas del ejercicio ignaciano tienen en *Las Lágrimas...* mayor operatividad estructural que los del franciscano, no por ello inexistentes. No obstante, tal metódica está solapada al canon básico del sermón penitencial, particularizado en este caso en un único receptor (Fílida); esta pauta viene a ser, pues, el marco general del poema. Por eso éste se dispone en exordio-*propositio-narratio-confirmatio* o parenesis y *peroratio*, partes éstas en las que se van encajando simultáneamente las fases propias de un directorio ascético jesuítico: preámbulo, *compositio loci*, reflexión emotiva, reflexión intelectual y coloquio resolutivo. Huelga decir que esta trasposición de parámetros ascéticos a un texto literario siempre es flexible y abierta.

Desde este esquema general puede ya calibrarse el juego de variados tipos de discurso al que esta superposición de esquemas organizativos da lugar. Así que veamos ya, con cierto detalle, el funcionamiento de esos módulos. El *exordium* del sermón lo constituyen las dos primeras octavas, sumarizadoras de los elementos fundamentales del mismo, entre otros el tema penitencial, el juego temporal de presente y pasado propio de un acto meditativo, y la explicitación de los dos sujetos del mismo: el yo en papel de moralista, sermoneador y padre espiritual, y un tú, Fílida, de hermosura y pecados juveniles similares a los de Magdalena. Por su parte, la octava 3 encierra la *propositio* concreta del acto ascético, sea sermón o ejercicio: oír y mirar la imagen de un santo ejemplar de la purgación de los pecados gracias a la memoria⁴; la insistencia en el recurso ejemplificatorio deja patente que la modalidad de sermón que se inicia es de parenesis muy desarrollada.

La *narratio* es muy breve. Ocupa la octava 4 y está centrada en el acto compartido de hacer examen de conciencia los dos sujetos en un momento presente a partir de una postura de desengaño respecto del pasado. En conjunto, exordio, proposición y narración pueden considerarse también el preámbulo preparatorio a las fases del ejercicio que siguen. El énfasis puesto en el esquema de directorio espiritual yo-tú puede explicar que ya

³ Hacemos notar, además, que en esta cuarta semana se recoge el misterio «De la conversión de la Magdalena según escribe S. Lucas, capítulo VII, v. 36-50». Cf., 254 de la ed. de I. IPARRAGUIRRE de *O.C.* de Ignacio de Loyola (Madrid: B.A.C., 1963), 2ª ed.

⁴ Recuérdese que, en línea claramente tomista, la meditación ignaciana sobreentiende que el proceso ascético lo inicia la facultad de la Memoria, capaz de hacer *loci* o *phantasmata* de la realidad, es decir, de hacer sensible lo que no lo es.

en esta parte inicial del poema existan variaciones de voz y de visión del sujeto poético, que unas veces soliloquia singular o pluralmente, otras colloquia apelando a su neófita Fí-lida, y que tanto está dentro de la propuesta que a ella le hace como se distancia para poder orientarla objetivamente, utilizando en este caso la narración en función referencial.

La parenesis de la prédica comienza en la octava 5. La *compositio loci* así iniciada se hace respetando la linealidad del relato evangélico (desde el encuentro de María y Cristo en casa de Lázaro hasta la aparición del Señor resucitado en figura de hortelano), pero está fraccionada y dosificada en varios cuadros y escenas. Así, las octavas 5 y 6 engloban la primera secuencia de la *compositio* en sus dos escenas principales: el lavatorio de pies de Jesús por las lágrimas de la mujer y la unción de los mismos con unguento de nardo. La reflexión intelectual consiguiente abarca de la octava 7 a la 14, salvo la 12, que constituye la reflexión emotiva; el yo impersonal ha variado su función de narrador, consustancial a la parenesis, y se ha desplazado hacia el interior de la propia historia en calidad de quien sabe hacer exégesis moral y hasta teológica de la misma, divagar sobre ella, valorarla, describir detalles de sus escenas e incluso exhortar a algunos de sus personajes, a modo de un narrador que tuviese omnisciencia editorial. Como se aprecia, esta reflexión primera tiende más al razonamiento que al vuelco afectivo, ya que los estados de ánimo provocados por las imágenes «compuestas» se traducen en ideas; se crea así un campo de analogías muy propicio a «conceptos», que aquí se refieren a los cabellos y ojos de Magdalena y a los pies de Cristo⁵. La recurrencia de estos y otros conceptos semejantes es síntoma de la preferente actitud predicativa de la voz poética principal, y contribuyen a dar unidad a todas las octavas.

En las octavas 15 a 22 se incorporan dos nuevas escenas del primer cuadro, esto es, dos nuevas composiciones de lugar que acaban de configurar la primera secuencia del *exemplum*. Se trata de la réplica de Judas al gasto de Magdalena en unguento y la entrada de la gente a ver el milagro de Lázaro sin reparar en la figura de Cristo. La narración «contando» (*telling*) y «mostrando» (*showing*) al tiempo se ve otra vez apostillada, en una nueva reflexión ignaciana afectiva e intelectual, por el yo poético, cuya meditación directa es aquí demorada, en contra de lo que va a suceder cuando él mismo comience a visionar a Magdalena en sus sucesivos *planctus*.

En la octava 23 comienza el segundo episodio con tres escenas nuevas (entrada de Cristo en Jerusalén, juicio y condena pública, inicio del camino del Calvario). En esta última Magdalena, siguiendo los pasos del Señor, entona en estilo directo su primer llanto, estructurado en forma de meditación franciscana, al alternar la visión representativa cruenta, detallada y patética, con la meditación afectiva, sin una metódica compleja de fases, pasos o semanas como sucede en el ejercicio ignaciano. Como toda *meditatio*, ésta se ciñe al presente o al pasado, dando lugar a modos diferentes de discurso: subjetivo u oracional si se refiere a las imágenes patéticas inmediatas; objetivo y hasta narrativo cuando evoca el pasado (el encuentro con Cristo en Betania). Lo interesante es que, cuando habla por sí misma, María se convierte en una voz vicaria de la del yo impersonal, y sus reflexiones y coloquios con Jesús son un trasunto de aquellos otros que el yo en ascesis tendría que llevar a cabo. Por eso su cometido principal a partir de ahora será acotar la historia con nuevos datos.

⁵ Para estos y otros pormenores del poema, cf. P. J. POWERS, «Lope de Vega and 'Las Lágrimas de la Magdalena'», *CL*, VIII, 4 (1956), 273-291.

Por ser este primer *planctus*, como los demás, un soliloquio lírico, la acción de la historia parece quedar congelada en un determinado gesto y postura de los protagonistas, y el transcurso temporal detenido; pero al darse el soliloquio al compás de las estaciones del camino de la Cruz, el llanto franciscano adquiere un leve componente narrativo respecto del argumento histórico de la Pasión, pues en ésta se concentra realmente la meditación franciscana de María, mientras la ignaciana del yo central lo hace en María arrepiñándose. En cualquier caso, a través de modos líricos la trama ha avanzado; la prueba de ello es que al retomar el yo de la narración no lo hace en el mismo punto en que la había dejado en la octava 24 sino en otro más avanzado. María, pues, ha hecho avanzar la trama, a modo de peculiar paranarradora ocasional.

El tercer episodio se ocupa, desde la octava 43 hasta la 70, de la agonía de Cristo en el Calvario en presencia de Magdalena. Estamos ante una nueva composición de lugar en la que el narrador compone varias imágenes hasta detenerse en Magdalena al pie de la Cruz alzando la mirada al Crucificado para hablarle antes de que expire; aquí el narrador cede otra vez al personaje la palabra, en un nuevo *planctus* —el segundo— muy similar al que antecede. Estos dos *planctus* de la santa discurren, respectivamente, por las vías purgativa e iluminativa del proceder ascético, ya que en el primero María cobra conciencia de su error, y en el segundo las lágrimas de atrición la proyectan a la imitación de Jesús y a su co-pasión.

La cuarta secuencia abarca las octavas 71 a 78 y se centra en la muerte y entierro, con la particularidad de poseer un número elevado de escenas muy patéticas aisladas de Magdalena. Esta reaparece en la octava 76 en coloquio directo con la piedra que sella el sepulcro de Cristo, es decir, haciendo así su tercer llanto —o tercera meditación franciscana—, de igual fisonomía que los anteriores. La quinta y última secuencia, en fin, se desarrolla entre las octavas 82 y 98, y se ciñe a la resurrección de Cristo, el encuentro en el sepulcro vacío por Magdalena y los apóstoles y la subsiguiente aparición del resucitado a la santa en figura de hortelano. Estos cuatro nuevos *loci* se narran con todo lujo de detalles por el yo acotador y observador, que opta por reproducir en estilo directo los diálogos escuetos de María con Pedro y Juan, los ángeles y el más extenso con Cristo. Así pues, en este episodio la mujer no monopoliza un soliloquio extenso sino un diálogo de cariz introspectivo, aunque la respuesta demorada de María a Jesús debe considerarse su cuarto *planctus*. Esta secuencia última termina con la narración sintética del narrador en tercera persona para recoger las reacciones afectivas y racionales de María en su encuentro con Cristo —vía unitiva—, a modo de sumario del episodio que contribuye a cerrarlo con autonomía en sí mismo; esta tendencia ya se mostraba en episodios anteriores.

La *peroratio* predicativa, o bien el coloquio resolutivo con que finaliza el ejercicio ignaciano del yo impersonal y Fílida, se recoge en las dos últimas octavas; aquí tiene lugar un doble coloquio de ése con la santa y con Fílida. Al apostrofar a la primera, el yo se sitúa en el interior del tiempo y espacio a ella consustanciales, evidenciando nítidamente que ya con anterioridad se había desdoblado en personaje anacrónico del drama por él compuesto, tal y como S. Ignacio aconsejaba. Se da a entender con ello que el yo ha estado participando del *exemplum* por él actualizado, en forma de personaje anónimo y tácito, pero presente y con capacidad de implicarse en cualquier instante, a modo de yo testigo. Y esto no anulaba su movilidad para contemplar los hechos también desde fuera, pues era personaje anacrónico del drama. El paso de la tercera persona narrativa de la

composición de lugar a la primera persona de la peroración delata estas oscilaciones del sujeto del ejercicio, por ello proclive a compaginar la narración referencial con el soliloquio expresivo.

La peroración incluye asimismo la *actio* retórica o actualización del acto de meditar llorando que se ha postulado cuando el yo, finalmente, insta a Fílida –y a sí mismo– a llorar sus pecados. Ahora, como al comienzo, el yo poético se une a Fílida a través de un plural inclusivo de tipo dual en el que se implican todos los lectores potenciales que sean pecadores arrepentidos, al tiempo que se proyecta al futuro la conversión de los dos partícipes del sermón. Como se puede ver, este epílogo tiene muchos rasgos propios de la fase resolutive del ejercicio espiritual jesuítico: encierra el propósito de enmienda o resolución de cambio.

A través de la ductilidad del yo poético en su acto de sermonear o ejercitarse espiritualmente, y de los intercambios de modos de discurso entre él y la figura central de la historia imaginada, se llega a apreciar la cualidad intergenérica del discurso religioso de la composición. Así, el soliloquio expositivo, argumentativo y apelativo y el coloquio oracional, ambos en función expresiva o sintomática, afloran en las meditaciones franciscanas incrustadas en la composición de lugar, o bien en los momentos de reflexión y coloquio resolutive que van apostillando cada secuencia del ejercicio ignaciano. El modo narrativo en función referencial se acopla a la función del yo como narrador que hace *loci* en forma de historia trabada con personajes, espacio, tiempo y acción concreta. Y al paso, el modo dramático tiene cabida en las técnicas de evidencia y actualizadoras con las que se ofrecen las imágenes o «similitudes corporales» del *exemplum* en la parénesis de la prédica, así como el perspectivismo generado por un yo móvil y proteico porque su meditación ascética le ha llevado a la escenificación del objeto y a la participación en el mismo como personaje.

La superposición de registros de los tres géneros en *Las Lágrimas...* no parece casual, sino un rasgo bastante común en otros muchos tipos de poesía religiosa culta del tiempo de Lope, y tan patente en otros poemas religiosos suyos también en octavas, como el temprano *Los Cinco Misterios Dolorosos de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesu-christo con su Sagrada Resurrección*, o bien otro incluido igualmente en *Rimas Sacras: Revelaciones de algunas cosas muy dignas de ser notadas en la passion de Christo nuestro Señor*. La intertextualidad estructural de los tres es muy notable.

Atribuciones al Conde de Salinas

Antonia María Ortiz Ballesteros

La poesía de Diego de Silva y Mendoza, redescubierta desde hace pocos años, parece seguir un designio fatal que persiguió a la familia de los Silva desde la princesa de Éboli, madre del poeta, hasta su hijo mismo, el malogrado duque de Híjar. Digna heredera de esta «mala fortuna» sufre las consecuencias de su dispersión en manuscritos españoles y extranjeros. Todo esto hace adecuada la frase de T. Dadson cuando afirma que los textos de la poesía del Conde «presentan unos problemas casi únicos e insolubles a la hora de editar su obra»¹. Una de estas dificultades es que Salinas no editó su obra, ni parece que se preocupara por dejarnos una versión definitiva con deseo de su perduración en el futuro. A esto se añade la enorme difusión que sus poesías conocieron y los problemas textuales que esto ha llevado consigo. Parece que nunca va a terminarse la fase de inventario de las poesías del Conde, iniciada por C. Gaillard² y a la que modestamente contribuimos en el número 3 de *Manuscr. Cao* con nuestro artículo «Nuevos datos sobre la poesía del conde de Salinas».

Desde luego, en tanto no se realice el catálogo completo de los fondos de aquellas bibliotecas donde pueda existir poesía del Conde, los trabajos seguirán siendo provisionales, pero no por ello deben desestimarse. En las páginas que siguen pretendemos solamente ofrecer, aunque sea de forma provisional, nuevos datos sobre poesías atribuibles a Diego de Silva. No obstante, dado que muchas veces el problema de atribuciones se emparenta con el de la génesis, transmisión y localización final de los textos, haremos unas consideraciones sobre los mecanismos que dificultan o facilitan la atribución de ciertos poemas al Conde. En nuestra opinión hemos de considerar al menos dos: la pertenencia de nuestro poeta a dos tendencias literarias diferentes y su ubicación en dos entornos culturales bien distintos: el español y el portugués.

¹ T. J. DADSON, «Hacia una edición crítica de la poesía del Conde de Salinas», *Anejos de RILCE*, 4 (1987), 51.

² C. GAILLARD, «Un inventario de las poesías atribuidas al conde de Salinas», *Crítica*, 41 (1988), 5-56.

A poco que observemos nos damos cuenta de que hay en Salinas, como en tantos otros poetas del XVI-XVII, una doble vertiente: la poesía con moldes populares, de carácter cancioneril, y la culta en moldes italianos, de carácter petrarquista y no cultista en el caso concreto de Diego de Silva. Junto a romances, redondillas y coplas conviven, en efecto, sonetos y canciones. Ahora bien, aunque la proporción representada por la poesía cancioneril sea menor cuantitativamente respecto a la italianizante y al menos en lo formal la primacía del soneto sea del todo palpable, la documentación de los poemas del primer grupo, en el caso concreto del Conde, es mayor y se encuentra con menos frecuencia de forma anónima, rasgo que de modo alguno nos sorprende, pues constituye, junto con la depreocupación editora, una de las características más marcadas de los poetas del XVI, y ahí están los significativos casos de Aldana o Figueroa. Diego de Silva, que por muchos datos participa más de las generaciones poéticas anteriores que de la suya propia (la de Lope y Góngora), es claro representante de estas tendencias, y aún de otra no menos importante, al entender la poesía como algo connatural al cortesano, pero que no merece la atención del hombre serio que debió considerarse Salinas, en especial por su condición política y nobiliaria.

Los poemas «Competir con mi tristeza...»³, «Esperanza desabrida...»⁴ «Ojos cuyas luces bellas...»⁵, «Son los celos una guerra...»⁶ «Tardanzas, confusión, contradicciones...»⁷, «Una, dos, tres estrellas, veinte, ciento...»⁸ y «Un atrevido temor...»⁹ fueron publicados en vida del Conde algunos, aunque sólo «Esperanza desabrida...» y «Son los celos una guerra...» apareciesen atribuidos expresamente. En cualquier caso, la falta de autor en este tipo de ediciones es frecuente y demuestra la enorme popularidad y difusión que tuvieron las poesías del Marqués, explicando el respeto y admiración¹⁰ que le tributaron sus contemporáneos. Resulta curioso que, pese al anonimato con que se editan, no se presen-

³ *Romances varios* (Amsterdam, 1677), f. 81, an.

Romances varios (Amsterdam, 1688), f. 81, an.

⁴ *Flor de varios romances nuevos. Docena parte* (Zaragoza, 1602), f. 93v, an.

Dozena partes de romances (Valladolid, 1604), f. 99, an.

Romancero general (Madrid, 1604), f. 430, an.

Romancero general (Madrid, 1614), f. 430, an.

Flor de poetas ilustres (Valladolid, 1605), f. 3, atr.

⁵ *Laberinto amoroso* (Barcelona, 1618) f. 7, an.

Laberinto amoroso (Zaragoza, 1638), f. 7, an.

Primavera y flor de los mejores romances (Zaragoza, 1629), f. 51, an. Aparece también en las eds. de Zaragoza, 1631; Barcelona, 1634; Madrid, 1614 y Madrid, 1659, en el mismo f. 51v.

⁶ *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605), f. 135, atr.

⁷ *Primavera y flor de los mejores romances* (Madrid, 1621), f. 73v, an.

Aparece también en las eds. de Madrid, 1622; Madrid, 1623; Madrid, 1626 y en las siguientes de Lisboa, 1626; Valencia, 1628; Barcelona, 1632; Zaragoza, 1636; Zaragoza, 1639; Madrid, 1641; Valencia, 1644 y Madrid, 1659.

⁸ *Varias hermosas flores del Parnaso* (Valencia, 1680), f. 132, atr. Martín Ivan Barceló, f. 132.

⁹ *Primavera y flor de mejores romances* (Madrid, 1621), f. 55. Aparece también en las eds. siguientes de Madrid, 1622; Madrid, 1623; Madrid, 1626; Sevilla, 1626; Lisboa, 1626; Barcelona, 1626; Valencia, 1628; Barcelona, 1632; Zaragoza, 1636; Sevilla, 1637; Zaragoza, 1639; Madrid, 1641; Valencia, 1644 y Madrid, 1659.

¹⁰ Vs. E. BUCETA, «La obra poética del conde de Salinas en opinión de grandes ingenios contemporáneos suyos», *RFE*, XII (1925), 16-29.

ten confusiones en los manuscritos con otros autores; podemos pensar que las ediciones y las copias manuscritas no guardan relación, pues de hacerlo las composiciones aparecerían atribuidas en la edición, o bien anónimas en los manuscritos si éstos fueran réplica posterior de la edición, o bien con atribuciones erróneas que el copista repondría ante la ausencia en la publicación del autor.

La variedad con que estas poesías aparecen documentadas prueba su difusión y la condición de Salinas como poeta, básicamente, de cancionero. Por otra parte, la fecha temprana de las ediciones y los manuscritos indica que el Conde cultivó esta poesía de corte tradicional al menos hasta 1606 (fecha en que Salinas figura ya como primer miembro en el Consejo de Portugal) y que su reconocimiento como escritor cancioneril o al menos inscrito en una tradición artesana le garantizó la atribución correcta de su poesía.

El segundo mecanismo de transmisión que debemos tener en cuenta al atribuir una poesía a Diego de Silva es su doble condición de portugués y castellano. Como hemos indicado hasta 1606 aproximadamente, el Marqués pudo dedicarse a la poesía tradicional y cancioneril, con huellas profundas de Diego Hurtado de Mendoza, mientras se lo permitió su situación preeminente en la Corte, aún no directamente vinculada a ningún cargo político de gran envergadura. Su actividad a partir de la fecha indicada parece traer consigo no sólo la pérdida del contacto directo con la poesía barroca que se gestaba en España, sino también un mayor conocimiento de la situación literaria del país vecino, que es, a inicios del s. XVII, como indica Ares Montes¹¹ bastante precaria, mientras que en el s. XVI había destacado como significativo de la lírica portuguesa «la persistencia de elementos formales y temáticos procedentes de la poesía de los cancioneros»¹². Con ambas cuestiones tiene que ver la labor de nuestro Conde, pues resulta claro que su aceptación como poeta estaba garantizada por su producción de corte cancioneril. Desde el momento en que Diego de Silva obtiene el puesto deseado en el panorama político español, profundamente vinculado a su origen lusitano, el interés que hasta ahora había demostrado, tal vez como mera maniobra política, por los asuntos de Portugal, se convierte en algo real, extensible a todos los ámbitos del país vecino y por supuesto al literario.

La presencia de la poesía del Marqués en los manuscritos portugueses muestra el reconocimiento de su actividad literaria entre los lusitanos, que vieron aumentar la calidad de su producción gracias al gongorismo. Al preguntarse Ares Montes por las causas del triunfo rotundo de Góngora en el país vecino, indica que debe desecharse la unión de reinos. Antes bien, dice que

uno de los elementos que más contribuyeron a la difusión y fortalecimiento del gongorismo, además de las ediciones y copias manuscritas de las obras de Góngora, fueron las Academias literarias que florecieron en Portugal *al calor del propio gongorismo*¹³

Sin embargo, convendría conocer qué cauces fueron los portadores de las ediciones y copias manuscritas a que hace referencia Ares y también razonar sobre la posibilidad de que exista un «calor del propio gongorismo» capaz de favorecer el gongorismo mismo sin que exista éste previamente.

¹¹ JOSÉ ARÉS MONTES, *Góngora y la poesía portuguesa del s. XVII* (Madrid: Gredos, 1956).

¹² *Ibid.*, 24.

¹³ *Ibid.*, 69. El subrayado es nuestro.

Desde luego ese calor tuvo que motivarlo alguien o algo, y nos gustaría pensar que Diego de Silva tuvo un poco que ver. A su favor habla el dato de que, desde 1619, Góngora le llame «amigo»¹⁴, aunque Salinas no se encuentre nunca en la nómina de culteranos. Asimismo debe considerarse que las Academias no surgen de la nada y requieren un clima previo literario que posibilite la tertulia y reunión. Dado que en Portugal la primera Academia de la que tenemos noticia es de 1628, la de los Singulares, es lógico pensar que el clima se gestarla, al menos, durante los diez o quince años anteriores, y, como era costumbre, bajo el patrocinio de algún noble de la época; si admitimos esto, ¿quién mejor y más noble para proteger un clima literario, y además gongorino, haciendo de correo entre Portugal y España, que el propio virrey, Diego de Silva y Mendoza, marqués de Alenquer?

Todas estas circunstancias explicarían que el nombre del Conde aparezca en manuscritos portugueses, –nunca castellanos– confundido con los de autores del país vecino, generalmente castellanizantes y gongorinos, como Vicente Soares de Gusmao, Fernao Correa de la Cerda y otros nobles que, como Salinas, compartieron la pluma y la política de Portugal, así el conde don Manoel de Salinas, el de Portalegre...

Considerando que la influencia castellana en Portugal apenas siguió el sentido inverso, conviene ver en los casos de atribuciones o confluencias con autores portugueses, si la composición se documenta en fuentes castellanas, pues si un poema de un autor portugués trasciende las fronteras, no lo hace de forma anónima, ni conoce mayor difusión que la ofrecida por alguna protección que, como es natural, no olvida indicar el nombre y reivindicarlo correctamente. La localización de poemas que en Portugal se confunden, esporádicamente, y en España aparecen atribuidos o incluso anónimos, puede ser un buen indicio de que la composición sea efectivamente del Marqués.

Más difícil de analizar es la relación que el Conde pudo mantener con la poesía española. Que existió es indudable, pero no debió, al menos de manera continuada, de establecerse en forma personal y hasta ahora poseemos escasos documentos que permitan intuirlo y aún menos probarla. Su tan cacareada pertenencia a la Academia del conde de Saldaña puede ser su más importante, pero también una de las pocas participaciones directas en tertulias castellanas, aunque su poesía se conociera y leyera por cauces no personales.

La ausencia de contacto directo con la poesía castellana pudo ser la causa de que el Marqués se volviera a Camoens y Garcilaso, con cuya poesía conecta mejor que con la de Lope o Quevedo; desde luego está claro que no se adhirió a ninguna corriente, por mas que su amistad con Góngora (¿personal o sólo epistolar?) pudiera ser la causa de los famosos epitafios a Villamediana, al que no sabemos cuándo conoció ni qué tipo de relación mantuvo con él, en especial considerando su muy distinto carácter: frente a la sátira mordaz y temeraria de Juan de Tassis y Peralta se erige la diplomacia política y cortesana de Diego de Silva y Mendoza. Existe, no obstante, un contacto profundo entre las poesías amorosas de estos dos hombres, y si las del conde de Villamediana tuvieron la suerte de ver primero la luz, no tienen por esto la primacía y precedencia sobre las de Salinas, recordando ahora lo indicado ya sobre la despreocupación de los grandes poetas del XVI

¹⁴ Vs. las cartas 21 y 23 de Luis de Góngora y Argote, *Obras Completas*, ed. JUAN MILLÉ (Madrid: Aguilar, 1961).

por la publicación, y entre los que, no cabe duda, se afilia estética y pragmáticamente Diego de Silva. Consideremos además que las confusiones son dignas de un estudio a partir de los manuscritos y no pueden solucionarse alegando que tal poesía fue publicada como de Villamediana, en especial en lo referido a ediciones no contemporáneas.

Con otros autores españoles no muestra el Conde demasiadas similitudes. Los nombres del conde de Saldaña, marqués de Pescara, duque de Sessa o la marquesa de Leganés, no comparten con Diego de Silva más que la calidad nobiliaria, pero en absoluto pueden presentarse como oponentes a lo que, por otros datos, se presume de él.

Ya para finalizar, queremos contribuir modestamente a la documentación que poseemos hasta ahora sobre las poesías del marqués, a sabiendas de que los problemas de atribución se solucionan mejor –y casi exclusivamente– con datos que con teorías.

«Aquí yace aunque a su costa...» ms. 7046, f. 94v., an.; ms. 8252, f. 13, atr. Góngora; ms. 13441, f. 360v., an.; ms. 17666, 661, atr. a Quevedo con otra mano. No es seguramente este poema de Salinas, a pesar de su atribución en el manuscrito 2460 de la Hispanic Society.

«Aquí yace quien tan mal...»; ms. 4096, f.173v, atr.; ms. 4144, f. 82v. an.; ms. 7046, f. 90v. an.; ms. 8252, f. 13, an.; ms. 10293, f. 69, an.; ms. 13441, f. 359v, an.

«Cierto que es un buen hombre el almirante...»; ms. 3985, f. 215, an.; ms. 10293, f. 89v., atr. a Villamediana. La dudosa atribución de este soneto satírico a Salinas hace aún menos creíble su responsabilidad a la luz de las nuevas documentaciones.

«Estas lágrimas vivas que corriendo...»; ms. 22.029, f. 17, atr.

«No fíes en prometido...»; ms. 4052, f. 562v, an.

«No quiero cantar lisonjas, monjas...»; ms. 17666, 518-521, atr. Villamediana.

«Nunca ofendí la fe con la esperanza...»; ms. 22.02g, f. 17v, atr.

«Que no pudo acabar su...»; ms. 861, 311, an.

«Si en mujeres buscáis fe...»; ms. 4051, f. 135, an.

«Una, dos, tres estrellas, veinte, ciento...»; ms. 4078, f. 21v. an.

«Un fuego helado y un ardiente hielo...»: ms. 2973, f. 55, an. (Este ms. tiene una copia moderna en el ms. 7982. Respecto a la atribución, dado que el cancionero es de 1577, está claro que Salinas no pudo ser el autor, como intuía Gaillard).

Los elementos renacentistas en la *Palinodia de los turcos* (1547) de Vasco Díaz Tanco de Frejenal

Ljiljana Pavlović-Samurović
Universidad de Belgrado

Muchos humanistas españoles del Renacimiento tomaron parte activa en la vida política de su tiempo: se ocupaban de los problemas actuales de la política tanto interior como exterior, seguían los acontecimientos en el campo internacional y se consideraban aptos y predestinados no sólo para interpretar y describir los sucesos de la época sino para aconsejar a los gobernantes proponiéndoles solución a muchos problemas complejos. El fortalecimiento súbito del Estado turco y su indudable superioridad en el campo militar, que seriamente amenazaba a muchos Estados de la Europa Occidental, fue materia de gran interés para muchos humanistas que, analizando sus causas, se esforzaban por encontrar la solución con miras a que el mundo cristiano lograra hacerle resistencia de manera más eficaz.

Vasco Díaz Tanco de Frejenal o Fregenal (¿1490-1573?), natural de Extremadura, es un personaje que tiene muchas cualidades que lo hacen un hombre típico del Renacimiento: fue dramaturgo, editor, poeta, actor, sacerdote, incansable y curioso viajero y al parecer cautivo en las prisiones turcas. Fue conocido en Italia, Francia, Portugal y Grecia. Consciente de la existencia de muchos y muy diversos aspectos de su persona, en un prólogo suyo escribe

Ansí como a mí que en Estremadura, que es mi patria, me llaman Vasco Díaz, y en Portugal y Galizia me nombran Frexenal, en las Canarias el bachiller Tanco, y en los reynos de Aragón y Cataluña el licenciado Casero, y en las partes de Francia y de Italia el doctor del Estanco, y en las prouincias de Santmarcho el maestro Cluedan y en los reynos de Grecia Cleros Tegnes. E no soy más que uno¹.

¹ *Jardín del alma cristiana*, Valladolid, 1552, f. 130 r. Citado por JOSÉ SIMÓN DÍAZ. *Bibliografía de la literatura hispánica* (Madrid: CSIC), t. IX, 407-408.

Según sus propias palabras publicó 48 libros, de los cuales la mayoría están perdidos. «Verdadero Proteo» y «escritor de los más pergrinos que hubo en España durante el siglo XVI» lo llama Manuel Serrano y Sanz².

Como muchos de sus contemporáneos en España, con gran interés seguía los ataques turcos al territorio italiano, leía las obras que se referían a esta temática y llegó a tener su propia opinión sobre las causas del fortalecimiento del poder otomano, como también sobre la manera posible con que los pueblos cristianos le hicieran resistencia. Durante su estadía en Italia, entre los años 1540 y 1545, llegó a leer la obra de Paolo Giovio³, *Commentari delle cose dei turchi*: satisfecho, por una parte, con la enorme cantidad de datos contenidos en la obra y, por tanto, insatisfecho, según su opinión, por el tono reconciliador del autor, decidió rehacerlo, aumentando y corrigiéndolo en los puntos donde consideraba necesario. Bajo el título *El libro llamado Palinodia que trata de las guerras de la nefanda naciō turquesca y delos Capitanes: Príncipes: Reyes: y emperadores que entre ellos ha habido, y de los imperios Reynos: Principados: Comarcas: e Prouincias que señorean con gran tiranía e crueldad. Y de la ordē de sus batallas y gouernaciō de su corte y casa real*⁴, publicó la obra, cuyo carácter polémico es evidente en la dedicatoria al príncipe Felipe, que más tarde llegará a ser el rey Felipe II. Escribe aquí:

Me determiné de recopilar este libro sobre aquel comentario del dicho obispo, el qual yua dirigido al César vro. padre: y en partes traduzirlo: y en otras moderarlo y en otras verificarlo: tirando lo immoderado e limãdole lo imperfecto: e acrescentãndole en lo defectuoso: e añadiẽndole todas las cosas necessarias, a su complimiento y satisfaciõn⁵.

Sin esconder su disposición antiturca, pide a los gobernantes cristianos que olviden sus discordias y se alíen para que conjuntamente ataquen a los turcos: «En llegado el tiempo ñ las gentes ynfieles hã de ser del todo abaxadas: oprimidas: y señoreadas: e sujetas

² MANUEL SERRANO Y SANZ, *Introducción; Cautiverio y trabajos de Diego Galán* (Madrid: Sociedad de bibliófilos españoles, 1913), XXVII.

³ Paolo Giovio (1482-1552), humanista e historiador italiano: desde el año 1528 obispo de Nocera; muy bien conocido en España, principalmente por su obra *Commentari delle cose dei turchi* (Venecia, 1541), que dedicó al emperador Carlos V, a quien conocía personalmente. Después de la primera edición de la traducción al español publicada en 1543 en Barcelona (ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional de Madrid R 28059), este libro, junto con el de Díaz Tanco, ha servido a otros historiadores españoles como fuente de datos sobre los turcos. Su amplia obra, *Historia sui temporis* –que GASPAR DE BAEZA tradujo del latín y publicó en 1562-1563 en Salamanca, bajo el título de *Historia general de todas las cosas sucedidas en el mundo en estos cincuenta años de nuestro tiempo*–, llegó a despertar en España una impresión más o menos negativa. GONZALO JIMÉNEZ DE QUESADA, conquistador, cronista, fundador de la ciudad Santa Fe de Bogotá escribió *El Antijovio* durante los años 1566-1567, como lo demuestra VIKTOR FRANKL, «*El Antijovio*» de González Jiménez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la contrarreforma y del manierismo (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1963). *El Antijovio* es un texto polémico en el cual se refleja la rivalidad que existía entre italianos y españoles de ese tiempo; el manuscrito, que se conserva en Valladolid, lo publicó en 1952 el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá.

⁴ VASCO DÍAZ TANCO, *Palinodia de los Turcos*. Reimpresión facsimilar de la rarísima edición de Orense, 1547. Introducción bibliográfica por D. Antonio Rodríguez-Moñino. Publícala la Institución de Servicios Culturales de la Excma. Diputación Provincial de Badajoz, 1947. Consultamos el ejemplar nº 4-29651 en la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁵ *Op. cit.*, f. 2r.

a la Xpiandad, cuyo vniuersal capitán: y deffensor: por Dios ellegido es César Carlos vuestro padre»⁶. Después explica el significado de la palabra *palinodia* que figura en el título:

Palinodia: el ḡl vocablo es griego y compuesto de dos dictiones: la primera es: *Palin*: y la segunda: *Odia*. *Palin* quiere dezir en la lengua latina: *Rursus*. *Odia*: quiere dezir *cantus*. De manera ḡ *Palinodia* en griego ḡere dezir en latín: *Recantatio*, vel *Retractatio*, pues ya todo lo ḡ aquí se dize: o lo más dello es dicho en otras partes por diueros auctores estrangeros en modos particulares y lenguas a nos estrañas⁷.

Palinodia es una verdadera obra renacentista —obra literaria—, a pesar de su contenido histórico. Tomando en cuenta las obras clásicas de la historia romana, los historiadores españoles del siglo XVI —entre ellos Díaz Tanco—, al presentar hechos históricos, se afanan por conseguir también efectos estéticos, cuidando la estructura, estilo y haciendo uso de la preceptiva retórica. Se trata entonces de un procedimiento en el cual se puede aplicar la formulación de Antonio Prieto: «la mezcla genérica» y «una trasgresión voluntaria del rigor de los géneros literarios»⁸, lo que es una de entre tantas características importantes del escritor renacentista.

Trataremos de indicar algunos de los elementos renacentistas en *Palinodia*, conscientes de que este trabajo es sólo una introducción a su exhaustivo análisis. Los dividiremos en tres grupos.

ELEMENTOS FORMALES

Estructura

Palinodia está compuesta de los siguientes textos introductivos: *Prólogo* —es éste una dedicatoria *Al serenísimo príncipe don Philippe ño Señor, Los cargos e officios de Turquía* (lista de títulos y grados en la corte turca y en el ejército) y *Los casos notables de fortuna y crueldad* (presentación corta de actos crueles que han realizado los sultanes turcos tanto con enemigos extranjeros como con los miembros de su propia familia, con excepción de la muerte de Bayazeto en el cautiverio de Tamorlán)—. En este texto el autor presenta de manera clara e impresionante el contenido del libro y su finalidad. Luego está la *Tabla del presente libro* donde figuran los títulos de los 88 capítulos de *Palinodia*. Como en otras obras en prosa del Renacimiento, estos títulos constituyen el resumen del contenido del capítulo correspondiente. Por ejemplo, el título del capítulo 31 «Del décimo gran Turco llamado Selim y de sus crueldades, y de cómo hizo matar a su padre e a todos los parientes ḡ pudo hauer a las manos»⁹.

⁶ *Op. cit.*, f. 1 v.

⁷ *Op. cit.*, f. 3 r.

⁸ ANTONIO PRIETO, *La prosa española del siglo XVI* (Madrid: Cátedra, 1986), I, 13.

⁹ *Op. cit.*, f. 26 v.

Disposición de la materia narrada

Explicando cómo llegó a reunir el material histórico, el autor hace hincapié en que, además del texto de Giovio, utilizó otras fuentes: italianas, francesas, españolas, portuguesas, griegas, y dice: «Yo me ynformé de lengua en lengua y de mano en mano de personas de estado y de gran guisa en las partes de Ytalia y Grecia: los quales por letras misiasuas dello tenían verdadera relació. y por testigos de vista yndubitada noticia»¹⁰. Así recopilado el material, lo presenta de manera muy sistemática, de acuerdo con los preceptos renacentistas sobre la narración lógica, clara y verosímil. Con el fin de hacer conocer al lector, desde el principio, los personajes y acontecimientos históricos, Díaz Tanco, a partir de su ya mencionado texto *Los casos notables de fortuna y crueldad* (no hemos logrado encontrar su modelo), da un cuadro de los sucesos, cuya cadena forma el ascenso cronológico del imperio otomano. El texto empieza con la descripción de la muerte del príncipe serbio Lázaro y del sultán turco Amurat durante una batalla que, según él, sucedió en el año de 1375. Se trata, en realidad, de la batalla acontecida en el año de 1389, cuando en Serbia, en el campo de Kosovo, se enfrentaron, en una lucha sangrienta, los ejércitos serbio y turco¹¹.

Y como último caso de «crueldad», nos presenta la muerte del rey de Aden, a quien los turcos decapitaron cuando conquistaron la ciudad en el año 1538 (el año es exacto).

En el primer capítulo nos informa sobre el origen de los turcos, para después ir presentando, de capítulo en capítulo, la formación y el auge de la dinastía otomana. En el capítulo 73, en el cual describe la riqueza y el poder de Solimán, se da por terminado el material histórico. Desde el capítulo 74 hasta el 83, Díaz Tanco describe la estructura de la sociedad turca, la organización militar, los idiomas utilizados en la corte turca, la actitud de los turcos frente a la muerte. Del capítulo 84 al 86, da consejos prácticos a los jefes militares cristianos de cómo deben luchar para vencer al ejército turco, disciplinado, bien organizado y entrenado.

Los dos últimos capítulos contienen datos sobre el papa Paulo III, que sirvió de intermediario entre el emperador Carlos V y el Senado de Venecia para que consolidaran sus fuerzas contra el imperio turco, para que fundaran «la confederación y santa liga», dejando a un lado las discordias anteriores. Se tenía la esperanza de que el papa «con paternas exhortaciones» consiguiera la ayuda de los reyes de Polonia y Rusia y que ellos tomaran parte en esta «santa expedición» y llegasen a ser «confederados», proporcionando y corriendo con los gastos de la deseada campaña militar.

Ciertos capítulos, sobre todo al comienzo del libro, tienen una estructura interior semejante: después de exponer los acontecimientos anunciados en el título, el autor termina el capítulo con datos sobre los reyes de los Estados cristianos (principalmente de Francia, Italia y Portugal) reinantes en el período tratado.

¹⁰ *Op. cit.*, f. 2 v.

¹¹ La descripción de la suerte del príncipe serbio en Palinodia se contiene en nuestro estudio: *El príncipe serbio Lázaro en la obra «Palinodia de los turcos» (1547) del escritor español Vasco Díaz Tanco* (en prensa).

ELEMENTOS FILOLÓGICOS

Díaz Tanco en su *Palinodia* muestra interés por la lengua, cosa propia de un gran número de humanistas. En el capítulo 82, bajo el título de «De las lenguas q̄ se practican en la corte deste grā turco Solimano: y de la grā justicia que se haze en todos sus reynos especialmete en su corte y capos» (f. LVII r.), hace una comparación entre las cortes española y turca. Así como en la corte española se habla, además del castellano, portugués, aragonés, vizcaíno, catalán, francés, alemán, gallego, italiano y flamenco, así también en la corte turca se hace uso de muchas lenguas:

En la corte deste gran turco Solimano hay muchas lēguas, La principal es la tuzq̄sca, la qual habla el señor: y la segūda es aráuiga, q̄ es morisca, en la q̄ está escripta la Ley del alcorán que ellos siguen y escríuese vniuersalmente con letras arábigas, y la tercera lengua es la esclavonaq̄s familiar de los janiçares porq̄es la más copiosa lēgua del mundo según allá tienen por oppinión. y la quarta lēgua es la griega: vsada entre los ciudadanos y moradores de Cōstantinopla y de toda Grecia¹².

Etimologías

Aunque no es filólogo, de manera minuciosa da la etimología de algunas palabras, como por ejemplo *Palinodia*, que ya vimos, o *turco* (f. XI r.). La ortografía de muchas palabras es etimológica: *commentario*, *immoderado*, *necessario*, *christianos*, *Philippe*, *fortíssimo*, *nobilíssimo*, *jocundíssimo*.

Neologismos

Una de las características renacentistas del idioma que utiliza es un gran número de neologismos. Los hay de carácter culto, de origen latino (*ignoto*, *presto*, *indubitado*), como también los hay de origen turco. Enumerando con minuciosidad «dignidades e officios y cargos», que existen en la corte y en el ejército turcos explica a los lectores españoles el significado de las palabras *belerbey*, *visir*, *bassa*, *subassa*, *sanjaco*, *aga*, *janiçaro*. Citando el sobrenombre de *hildrin* dado al sultán Bayazeto, explica: «lo qual quiere dezir Relámpago, o Rayo del cielo» (f. X v.).

De especial interés es el uso del nombre *grayo*, que Díaz Tanco menciona tres veces en el f. X r. (dos veces es *grayo*, una vez *graió*). Es probable que se trate del título que coloca junto al nombre del rey serbio Marco¹³ *–Marcho grayo–*, a quien en otros sitios llama *señor Marcho*, *señor de Bulgaria*. Esta palabra no figura en los diccionarios del idioma español consultados. Es posible suponer que tampoco el autor tenía una idea clara de su significado¹⁴.

¹² *Op. cit.*, f. 57 v.

¹³ El rey Marco (*kraljević Marko*), héroe nacional serbio, nació probablemente en el año 1335; llegó a ser príncipe y heredero de la corona y, después de la muerte del rey Vukasin, su padre, llegó a gobernar junto al rey serbio Uroš. Aunque vasallo turco, llevó la corona hasta su muerte acaecida el 17 de mayo de 1395 en la batalla cerca de Rovine en Valaquia, donde se enfrentaron los ejércitos del sultán turco Bayazeto y el rey húngaro Sigismundo. Llegó a ser héroe legendario de la épica serbia y de la épica de otros pueblos balcánicos.

¹⁴ El Dr. Momčilo Savić, profesor de filología románica de la Universidad de Belgrado, supone que *grayo* procede del nombre eslavo *kralj* (pron. *krall*, «rey»), y que de los idiomas eslavos pasó a las len-

En el texto original de la obra *Commentari*, de Giovio, en el segundo capítulo (el ejemplar consultado bajo n° R-11427 de la Biblioteca Nacional de Madrid no tiene numeración), figura como *Marco Craiouichio*, que más se acerca a la forma original serbia de la palabra, *kraljević* (pron. *krallevich*), que significa «el rey joven». El traductor al español (Barcelona, 1543), en el capítulo III, escribe *Marco Grayouichio*. Íñigo Sarabia Zumel, copista de la obra del cronista italiano Juan María Vicentino traducida por Antonio de Herrera Tordesillas bajo el título *El estado de la casa y corte del Gran Turco y la orden de su gente y de su contaduría*, escribe *Marco crayouiaichio*¹⁵. En las investigaciones hasta ahora realizadas no pudimos encontrar el texto del cual Díaz Tanco pudo tomar la forma serbia del nombre *kralj*, bajo la forma *grayo*.

ELEMENTOS IDEOLÓGICOS

Desde el punto de vista ideológico están presentes, entre otros, los siguientes elementos renacentistas:

Actitud antiturca

Mucho más parcial que Giovio, su principal fuente italiana de información, Díaz Tanco hace notar su odio al imperio otomano, característico de muchos cronistas e historiadores europeos del Renacimiento. Continuamente subraya la crueldad, la carencia de escrúpulos, la deslealtad y el deseo desenfrenado de poder de los sultanes turcos. Caracterizándolos, utiliza adjetivos calificativos de fuerte significado, frecuentemente en forma de superlativo absoluto: «el fiero Bayazeto» y «sus falsas artes y mañas»; Selim es «tan maldito carnicero», «carnicero ferocísimo», «carnicero cruel»; Solimán es «este maldito príncipe Solimano», «heredero de ruynes vicios», que comete «crueldades terribles» y «crueldades diabólicas». Los turcos son «aquella maldita nación», «bárbara nación», «nefanda nación». En el capítulo 78, comparando la nobleza, valor y virtudes de Alejandro Magno con los vicios y corrupciones de los turcos, dice: «Los turcos sō viles y crueldes de condiçió», «soberbios e tiranos», «fundados en vicios»¹⁶.

Espíritu crítico

Díaz Tanco, desde el prólogo, y a través de toda la obra *Palinodia*, lleva a cabo una presentación esencialmente crítica de los personajes y acontecimientos de la historia española y europea de entonces. De manera evidente, critica la discordia entre los países cristianos y la falta de perfección de su estrategia militar. No se abstiene de nombrar los aspectos positivos de la sociedad turca, haciendo hincapié e la disciplina, modestia y

guas románicas; en la Romania Occidental, pero no en la propia Italia, al sur de la línea La Spezia-Rimini, llegó a convertirse, del nombre *kralj*, en *crayo*; después el grupo consonántico *cr* se sonoriza en *gr* y así aparece la forma española de *grayo*. Llega a esta conclusión por analogía con la palabra rumana *crai* que en la poesía popular rumana significa *kralj* (rey).

¹⁵ Ms. 5763, f. 6 r. en la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹⁶ *Op. cit.*, f. 56 r.

obediencia absoluta de los soldados turcos. Y la misma concepción del libro como palinodia muestra el espíritu crítico del autor.

Elementos didácticos

La exposición crítica de los hechos contemporáneos tiene, a simple vista, una función didáctica. Díaz Tanco analiza de manera racional la relación entre las fuerzas militares de los cristianos y las de los turcos, recalcando continuamente el peligro de la agresividad del imperio otomano; hace una llamada a los reyes europeos para que se unan y, conjuntamente, oponer resistencia. En el capítulo 87, describe con entusiasmo el papel del papa Paulo III en este sentido. Como meta inmediata de los Estados europeos anuncia:

el anichilamiento della mesma a causa de las diferencias de los príncipes christianos cõ el deuido deseo de poner entre ellos cõcordia prouocándolos a la perpetua paz: e yncitándolos y despertándolos a la proteccion del pueblo de Dios: e ynduziéndolos y animádoslos a la sacrosanta e justa guerra cõtra los turcos¹⁷.

Interés hacia la historia de los países europeos, asiáticos y africanos

Como otros muchos cronistas e historiadores renacentistas, Díaz Tanco muestra gran interés por la historia, principalmente por los acontecimientos en los países europeos. De las fuentes a las que tuvo acceso, utiliza la gran riqueza de datos, mayormente sobre los turcos y también sobre Italia, Francia, Grecia, Serbia, Albania, Hungría y Polonia, como también sobre países no europeos (Persia, Egipto, etc.). Considerando la historia como «maestra de la vida», Díaz Tanco coloca su interés esencialmente pragmático hacia ella, al servicio de metas éticas.

Sobre Díaz Tanco, que sepamos, se ha escrito poco. La mayoría de los datos sobre su *Palinodia* se encuentra en el estudio amplio y muy documentado de Albert Mas *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or* (Paris: Centre de recherches hispaniques, 1967). Dicho investigador describe la obra *Palinodia* ante todo como la obra histórica de un escritor políticamente comprometido, comparándola con la obra *Commentari delle cose dei turchi* de Giovio y las historias de los turcos por otros autores españoles. Sin embargo, creemos que *Palinodia* merece ser analizada igualmente desde el punto de vista literario, porque se trata de una de las más importantes obras histórico-didácticas en prosa del Renacimiento Español.

No siendo nuestra intención juzgar su valor literario, nos permitimos decir que creemos que Díaz Tanco, en su *Palinodia*, cumple algunos de los preceptos más importantes de la narrativa española renacentista: «la brevedad, la claridad y la verosimilitud»¹⁸.

¹⁷ *Op. cit.*, f. 59 v.

¹⁸ ELENA ARTAZA, *El ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica* (Bilbao: Universidad de Deusto, 1988), 248.

Texto y paratexto en el *Quijote*

José María Paz Gago
Université d'Abidjan

Cuando el lector inicia la Lectura del *Quijote*, se encuentra con un amplio pórtico que debe atravesar; una portada cargada de informaciones como el título, el nombre del autor, una larga dedicatoria, un escudo con su lema y otros datos sobre la edición y venta del libro; a continuación, una serie de preliminares administrativos –tasa, fe de erratas, aprobaciones y el privilegio real–, una epístola dedicatoria y un jugoso prólogo en el que Cervantes hace uso de la ironía y la ambigüedad que caracterizan todas sus producciones.

Este umbral constituye lo que Genette llama el *paratexto*, una zona intermedia entre el texto propiamente dicho y lo exterior al texto (1987:12) que no constituye algo aleatorio sino que es una exigencia tanto literaria y artística como administrativa y comercial.

El conjunto de todos los elementos que forman el paratexto es lo que convierte un texto en libro, es decir, en un objeto cuyos destinatarios son los lectores: títulos y subtítulos, prefacio e índices, dedicatorias y todo tipo de preliminares, convencionalmente dispuestos al principio y al final del volumen impreso, constituyen el aparato protocolario que da al texto su existencia y su consistencia, su forma y su entidad de libro (cf. Sabry, 1987:83).

El manuscrito de Cervantes pasó a ser un objeto de recepción cuando fue impreso en forma de volumen, con la portada en la que figuran su título y el nombre del autor, con una *organización convencional en páginas, capítulos y partes*; en la portada se cita además el nombre del editor, el responsable de dar forma estética y tipográfica al libro, así como el lugar y fecha de impresión, que sirven para situarlo cronológicamente.

Son especialmente interesantes en el relato de la historia del Ingenioso Hidalgo las complejas e imbricadas relaciones que se establecen entre texto y paratexto.

Si el umbral paratextual es una zona intermedia, *fronteriza*, entre lo que es texto y lo que no lo es, el autor transgrede continuamente esa frontera, traspasando el umbral en uno y otro sentido de modo que el relato integra, comentándolos y analizándolos, buena parte de los elementos paratextuales dando lugar a *continuas interferencias entre texto narrativo y aparato protocolario*.

EL TÍTULO

Cuando un lector de la época se topaba con el título, que muy pronto se hizo popular, «El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha», tenía ante sí un signo lingüístico cargado de significaciones denotativas y connotativas a partir del cual podía establecer su estrategia de lectura.

Este largo sintagma nominal que, destacado tipográficamente en la portada con tres tamaños de mayúsculas en tres líneas, sirve para designar el libro, posee la estructura sintagmática típica de los libros de caballerías, las obras de ficción más leídas durante el siglo XVI. Estas novelas tenían como título el nombre, atributo, condición y patria del héroe andantesco: «El virtuoso cavallero Amadis de Gaula» o «El famoso cavallero Palmerin de Oliva», por no citar más que los dos relatos caballeriles más divulgados.

A partir de este molde lingüístico, el título de nuestro libro presenta una serie de peculiaridades lexemáticas que van a condicionar decisivamente su recepción, orientando las expectativas del lector hacia una transformación paródica de la ficción caballeresca.

Según una forma de titular característica de Cervantes, el adyacente antepuesto ingenioso aporta el sema definidor de la personalidad ficcional del personaje, como es el caso en «el celoso extremeño», «el curioso impertinente» o «la ilustre fregona». Este adjetivo epítetico expresa, por una parte, la capacidad imaginativa del protagonista y, al mismo tiempo, la peculiaridad comportamental que de ella resulta: la monomanía que lleva a Don Quijote a interpretar el mundo real de su novela de acuerdo con el sistema semiótico de las caballerías. Aunque el significado de *ingenioso* ha hecho correr los ríos de tinta polémica a los que nos tiene acostumbrados el cervantismo erudito, Avallé Arce lo interpreta a la luz de la literatura precientífica de la época, sobre todo del *Examen de Ingenios* de Huarte de San Juan, para quien los hombres ingeniosos tienen tendencia a ciertas manías como la que adopta nuestro héroe (1976:120-123).

Mientras que los héroes legendarios de los libros caballerescos son designados por el tratamiento específico de *caballeros*, el adyacente apositivo *hidalgo* introduce una precisión un tanto peyorativa sobre el estatuto social del protagonista, que pertenecería al escalón inferior de la nobleza: el hidalgo de aldea solariega, pobre vergonzante, que malvive aferrado a la solera y limpieza de su linaje sin poder liberarse de una miseria material y pecuniaria endémica. La connotación peyorativa es más eficaz si tenemos en cuenta que el hidalgo había dado lugar a un tipo actancial característico de ciertas clases de textos narrativos de la época como el picaresco¹.

El nombre del héroe acaba de confirmar la clave paródica y cómico-realista del relato en el que se narra su historia: el patronímico *Quijote* es una graciosa creación léxica a partir de un apellido ordinario, de sonoridad judaizante y localización rural, Quijana o Quejana, más el morfema derivacional despectivo -ote. El significado referencial del nombre común resultante –pieza de la armadura que protege el muslo– en confluencia con otros patronímicos de la caballeresca española como Lanzarote (francés Lancelot) produce un efecto connotativo fuertemente cómico, situándonos en la clave paródica.

¹ El título de la novela de 1615 sufre dos modificaciones: se otorga al héroe el tratamiento correspondiente al escalón inmediatamente superior de la nobleza pues, según el relato, Don Quijote ha sido armado *caballero* desde el capítulo 3 de la Primera Parte. Además, se añade la indicación «Segunda Parte».

El último elemento de los títulos caballerescos es la Patria del protagonista, que don Quijote se otorga a imitación de Amadís como se indica en el texto que, de este modo, da cuenta de un aspecto paratextual:

así 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 sobre nombre della... (DQ I,1:77)².

Estamos aquí ante una nueva innovación con respecto a las convenciones del género de las caballerías: la Patria del héroe es una región que tiene una existencia real, bien conocida, con una localización precisa en la Península Ibérica, bien distinta a las tierras fantásticas y lejanas, ilocalizables en una geografía fabulosa e imaginaria, en las que se desarrollaban las intrigas caballerescas. La Mancha, por el contrario, denota una comarca cercana al lector español de principios del XVII, cargada de connotaciones prosaicas: la pobreza de un medio rural poco favorecido por el clima, el pastoreo trashumante; en todo caso, un marco espacial poco adecuado para las aventuras narradas en los libros de caballerías.

Si el título contribuye, junto con las indicaciones genéricas de rigor, a establecer el contrato de lectura adecuado entre autor y lector, el sintagma titular del *Quijote* nos sugiere la adhesión a un pacto genérico en virtud del cual nos disponemos a leer una narración ficcional con una base realista a la que se superponen otros sistemas ficcionales como el de las caballerías que son parodiados y reestructurados.

Este título temático, tal como se nos da en la portada, carece de indicación genérica, la cual no aparece explícitamente en el paratexto sino en el texto: en el capítulo 9 de la Primera Parte, cierto autor-editor ficticio encuentra la versión original del libro que lleva por título «Historia de Don Quijote de la Mancha» (escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo) (DQ I,9:143).

Esta ambigua indicación genérica se repite a lo largo de todo el relato, en ocasiones junto al título, aunque sin formar parte de él: son los personajes del Quijote de 1615, que han leído la novela de 1605, los que saben y dicen «que andaba ya en libros la *historia* de Vuestra Merced, con nombre de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha» (DQ II,2:57) en palabras de Sansón Carrasco reproducidas por Sancho, a quien más adelante la duquesa pregunta: «Este vuestro señor, ¿No es uno de quien anda impresa una *historia* que se llama del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha» (DQ II,30:270).

Pero *historia* plantea el problema de su ambivalencia semántica pues significa tanto narración de hechos históricos, sucedidos realmente (inglés *history*), como narración de hechos ficticios (inglés *story*).

Wardropper afirma que Cervantes usa el término en su sentido propio de historia verdadera (1965 in 1987:238-239) pero la naturaleza ficcional tanto del texto como del paratexto sugiere que el autor da al lexema un sentido complejo, combinando las dos significaciones: por una parte, el relato histórico, en su sentido de discurso historiográfico serio, de acuerdo con el recurso explotado por los libros de caballerías de citar fuentes historio-

² Utilizamos la excelente edición de L. A. MURILLO (Madrid: Castalia, 1977), en su 3ª. ed. (1984) cuyas notas nos han sido de gran utilidad en este trabajo. Para la localización de las citas del texto se da el número del tomo, capítulo y página.

gráficas (falsas) como criterio de veracidad; de todos modos, este uso resulta ambiguo puesto que el historiador árabe es poco fiable, en ocasiones verídico y en ocasiones mentiroso, en palabras del narrador. El sentido que prevalece es el de relato de hechos imaginarios, la narración de la serie de acciones protagonizadas por Don Quijote desde que se vuelve loco hasta que muere. Consciente –como siempre lo es– de los procedimientos narrativos que despliega, el autor parece usar *historia* en su sentido narratológico preciso tanto en el prólogo, en el que afirma que la historia debe divertir, distraer y admirar por su invención (DQ I:58) como en el relato, cuando alaba «no sólo la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della» (DQ I,28:245) dando una consideración tan ficcional a la historia verdadera como a los cuentos y episodios que en ella se integran.

A partir del título, con las indicaciones sociológicas y geográficas apuntadas, sabemos que el universo en el que se desarrolla la historia de Don Quijote es un universo ficcional realista, y precisamente constituye una técnica realista la preocupación del narrador por producir un efecto de verosimilitud y de historicidad, pero se trata –en ningún momento se nos oculta– de una historicidad ficcionalizada. Para Wardropper, la percepción de la frontera imprecisa entre historia y ficción, entre realidad histórica y realidad ficcional, es lo que diferencia la novela medieval, representada por los libros de caballerías, de la novela moderna, inaugurada por el *Quijote* (1965, in 1987:243). En realidad, todo en el relato es ficcional, historia ficticia, y el contraste verdaderamente pertinente es el que existe entre ficción realista y ficciones maravillosas (Paz Gago, 1989b).

EPÍGRAFES INTERNOS

Los epígrafes que encabezan los capítulos del *Quijote* contribuyen a confirmar la convención de ficcionalidad. Como el propio Genette pone de manifiesto, esos largos títulos con comentarios cargados de humor e ironía connotan genéricamente la ficción narrativa cómica (1987:281).

El conjunto de los 116 epígrafes constituye una parodia fuertemente humorística: si para Thomas Mann representan *la quintaesencia del humor* (1934, in 1986:43), Genette los considera como *un modelo fuertemente lúdico o humorístico* (1987:277). Se trata, por otra parte, de una auténtica *metaparodia* pues se imitan o transforman las fórmulas morfosintácticas de origen medieval usadas por los autores de los libros caballerescos parodiando, a su vez, los tratados serios de erudición histórica o filosófica y teológica.

Estos epígrafes contienen comentarios muy significativos a las aventuras o historias narradas en los diferentes capítulos, en los que el autor hace uso de procedimientos lingüístico-retóricos como el epíteto, la hipérbole o los juegos de palabras, de gran eficacia en la producción de los efectos semánticos de la ironía y el humor.

Así, los epítetos hiperbólicos atribuidos al lexema *batalla* contrastan con la descripción de una lucha puramente imaginaria como en el caso de «*la brava y descomunal batalla*» que Don Quijote entabla, en sueños, con un gigante que en la realidad ficcional de la novela resultan ser unos cueros de vino (el título aparece en cabeza del capítulo I,36 aunque la aventura es relatada en el capítulo anterior); la «*descomunal y nunca vista batalla*» del héroe con el lacayo Tosilos no llega a realizarse pues el lacayo de los duques se

rinde antes de comenzar el combate; sin embargo, la batalla con el escudero vizcaíno, que sí fue efectiva, se califica de *estupenda* (DQ I,9:139).

Es al lexema *aventura* al que se atribuye el más variado corpus de epítetos de gran efectividad semántica como en el caso de la «*espantable y jamás imaginada*» aventura de los molinos de viento (DQ I,8:128) o de la «*jamás vista ni oída*» aventura de los batanes, que ni siquiera llegó a ser aventura y en la que los protagonistas caen en el más absoluto ridículo. Otros epítetos contrastan con la entidad de la aventura produciendo el efecto irónico buscado: el episodio en el que Don Quijote arrebató una bacía a un pobre barbero es una *alta* aventura y es *grande* la peripecia enteramente soñada que se desarrolla en la Cueva de Montesinos. Cargados de comicidad son los epítetos que nos informan sobre la temática del capítulo correspondiente, con funestas consecuencias para la pareja protagonista: la *desgraciada* aventura de los yangüeses en la que amo y criado son apaleados por unos arrieros gallegos o la *cerdosa* aventura en la que ambos son pisoteados por una piara de cerdos. El capítulo en el que se reproducen los diálogos entre los héroes y los amigos del falso don Quijote, don Álvaro y don Juan, contiene un *extraordinario suceso, que se puede tener por aventura* (DQ II,59:483) cuando no se narra en él ninguna acción de la intriga pseudo-caballeresca.

Si la mayor parte de los títulos internos de la novela tienen de por sí un fuerte contenido lúdico, el autor explota ciertos juegos de palabras basados en la repetición de dos lexemas homófonos —«Donde se ponen los versos desesperados del difunto pastor, con otros no esperados sucesos» (DQ I,14:180)— o del mismo lexema: «Donde se cuenta la desgraciada aventura que se *topó* Don Quijote en *topar* con unos desalmados yangüeses» (DQ I,15:190)³.

El efecto humorístico es especialmente intenso en la recepción de una serie de epígrafes puramente distractivos en los que no se hace ninguna alusión al contenido del capítulo correspondiente, lo cual produce una ruptura en las expectativas del lector; es esa ruptura, esa incoherencia, la que desencadena el efecto humorístico según Núñez Ramos (1984: 270-271).

El fenómeno se da en títulos como «lo que se cuenta lo que en él se verá» (DQ II,9:99), «de cosas que dice Benengeli que las sabrá quien le leyere, si las lee con atención» (DQ II,28:256) o «que trata de lo que verá el que lo leyere, o el que lo escuchare leer» (DQ II,66:541) en los que no sólo no se aporta la información esperada sino que se invita al lector —el autor parece jugar con él— a obtenerla por sí mismo, leyendo el capítulo. Otros títulos distractivos mencionan la *historia* en general y dan una valoración jocosa de las peripecias relatadas tal como ocurre en los epígrafes «donde se cuentan mil zandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia» (DQ II,24:223), «Que trata de muchas y grandes cosas» (DQ II,31:273), «que trata de cosas tocantes a esta historia y no a otra alguna» (DQ II,54:446) o «que sigue al de sesenta y nueve, y trata de cosas no excusadas para la claridad de esta historia» (DQ II,70:562).

³ TODOROV define el juego de palabras como un fragmento textual breve en el que se explota, a partir de una regla explícita, la repetición de significantes («Les jeux de mots», *Les genres du discours* (París: Seuil, 1978), 294-310).

Para el análisis de este procedimiento en el relato cervantino sigue siendo útil la obra de A. H. CORLEY «Word play in the Quixote», *Revue Hispanique*, 40 (1917), 543-591.

La estrategia retórica de la ironía predomina en ciertos títulos en los que un significante lexemático no se corresponde con su significado propio, sino con su contrario: «Donde se prosiguen las finezas que de enamorado hizo Don Quijote, en Sierra Morena» (DQ I,26:318) cuando las tales finezas son las cabriolas, saltos y otras locuras que el héroe hace, en cueros, a imitación de Roldán; Thomas Mann comenta en este sentido el sintagma circunstancial que cierra el epígrafe en el que se relatan las bodas de Camacho: «con otros gustosos sucesos; el novelista alemán exclama: «¡gustosos!, cuando es una boda de espanto ese matrimonio». Es evidente que el epíteto es aquí una marca de comicidad irónica, de parodia ficcional.

Murillo, por su parte, interpreta el largo epígrafe «de la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo, como la que acabó el valeroso Don Quijote de la Mancha» (DQ I,20:237) como una versión ironizada de título que, reestructurado sintagmáticamente, diría: «de la jamás vista ni oída aventura que cualquier famoso caballero en el mundo hubiera acabado con menos peligro que ...» (1984:237, nota 1).

LAS DEDICATORIAS

Como era usual en la época, Cervantes dedica las dos partes del *Quijote* a sendos protectores, grandes de la España de entonces, con el fin de obtener de ellos una satisfacción moral y material.

Una primera parte de la dedicatoria menciona en la portada el nombre y calidad del beneficiario, con una lista de títulos nobiliarios tan larga que, como pone de manifiesto Genette, se confiere mayor espacio a la dedicatoria que al título de la obra o al nombre del autor. La razón es fácilmente comprensible en el contexto histórico-social en el que se publica la novela: la literatura era profesión poco lucrativa, por lo que había que acogerse necesariamente al auxilio de los hombres de mayor fortuna.

Una epístola dedicatoria desarrolla este elemento del paratexto que pasa de esta forma a integrarse en el cuerpo prefacial, junto a los prólogos, exponiendo los méritos de la obra ofrecida y los del beneficiario del homenaje, con el fin de obtener la remuneración deseada. En el *Quijote de 1605*, esta epístola precede al prólogo, como era de rigor, frente al Segundo Tomo en el que, excepcionalmente, va situada después de él, seguramente porque el panegírico dirigido al Conde de Lemos se inicia ya en los últimos párrafos del prólogo redactado contra Avellaneda.

La célebre dedicatoria de la Primera Parte plantea un interesante problema de interferencias entre paratextualidad e intertextualidad puesto que, como es bien sabido, Cervantes la compuso citando literalmente numerosos fragmentos de la epístola que Herrera había redactado, un cuarto de siglo antes, al ofrecer su edición de las obras de Garcilaso al Marqués de Ayamonte: de las diecinueve líneas de que se compone la dedicatoria cervantina en la edición de Murillo, justamente la mitad son tomadas literalmente de Herrera.

Cuál sea la intención de este pastiche, no declarado pero fácilmente perceptible para el lector competente de la época, no lo sabemos. Según Genette, esta práctica hipertextual tiene dos objetivos contradictorios: la expresión de la burla o de la admiración, al

fundirse ambos, el efecto pragmático resultante es la *ambigüedad*, «el matiz más justo del pastiche» (1987:106)⁴.

Tal ambigüedad determina la recepción de esas frases en las que el autor reclama un acogimiento *bueno y agradable* de la novela, sacada a la luz al abrigo del *clarísimo nombre de vuestra Excelencia*, en las que los epítetos pueden ser leídos en clave admirativa o en clave irónica. En esa misma clave puede ser percibida la declaración, no exenta de falsa modestia, que hace Cervantes sobre su obra: «aunque desnudo de aquel (precioso) ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben...», declaración enteramente imitada –falsificada– de Herrera.

Lo cierto es que el carácter intencionalmente formulario de la dedicatoria, y su probable lectura en la clave burlesca, obtuvo la correspondencia adecuada por parte del Duque de Béjar, que, a pesar de ser celebrado «como príncipe tan inclinado a favorecer las buenas artes», nunca debió de conceder sus favores a Cervantes, quien, por su parte, no volvió a citarlo en ninguna de sus obras.

El pastiche dedicatorial constituye, además, un signo paratextual para el lector, una marca de que el texto dedicado no respeta las convenciones del género sino que va a explotar la ambigüedad, fluctuando entre el régimen serio de la ficción realista y el régimen lúdico de la ficción caballeresca parodiada.

Mucho más auténtico, desde el punto de vista de la intencionalidad del autor, parece el texto dedicatorio al Séptimo Conde de Lemos, Don Pedro Fernández Ruiz de Castro que, a juzgar por los elogios que Cervantes le dirige desde el penúltimo párrafo del prólogo –«cuya cristiandad y liberalidad bien conocida, contra todos los golpes de mi corta fortuna me tiene en pie»– debió de ayudar efectivamente al escritor, aunque no le sacó de la pobreza en la que vivió y murió. De hecho, Cervantes, que ya le había ofrecido las *Novelas Ejemplares* y las *Comedias y Entremeses*, le dedicará –como anuncia en este mismo texto prefacial– los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*.

De acuerdo con su actitud crítica e innovadora, en abierta oposición contra las convenciones de todos los géneros, literarios y no literarios, Cervantes ya había teorizado contra los tópicos al uso en las dedicatorias del tiempo, cuyos autores se extendían inútilmente contando las hazañas del deseado protector y de todo su linaje, buscando ante todo una protección contra la crítica.

Dada su amistad con el Virrey de Nápoles, el escritor redacta, con tono desenfadado y sincero, lo que Martínez Torrejón no duda en llamar una *antidedicatoria* (1985:193) en la que, bajo una forma ficcional bien estudiada, pide el sustento material que tanto debía de necesitar, a través de la historieta del Emperador de China, de acuerdo con su tendencia a ficcionalizar incluso los elementos paratextuales más convencionalizados.

Como es habitual en el *Quijote*, también la dedicatoria tiene su comentario pertinente en el interior del relato: cuando un mediocre escritor habla de sus libros afirmando que

⁴ En el sistema transtextual de GENETTE, esta dedicatoria constituiría más bien una *falsificación* (*forgerie*) pues parece tratarse de una imitación seria no declarada, frente al pastiche, imitación fundamentalmente lúdica. Independientemente del carácter burlesco de la dedicatoria a Béjar, resulta bastante imprecisa la distinción que GENETTE establece entre las prácticas imitativas lúdica y seria. Así, se refiere a un poema incluido en el *Satiricón* de Petronio diciendo «qui m'apparaît plutôt comme une imitation purement ludique –voire sérieuse– de la manière de Lucain» (1982:106).

«Señores y Grandes hay en España a quien puedan dirigirse» el protagonista se apresura a contradecirlo: «No muchos» pues no admiten las dedicatorias «por no obligarse a la satisfacción que parece se debe al trabajo y cortesía de sus autores», comentario en el que se vislumbra un cierto rencor hacia destinatarios como Béjar. Enseguida inicia un sentido elogio de Lemos: «Un príncipe conozco yo que puede suplir la falta de los demás, con tantas ventajas... (DQ II,24:224-225).

La extensión, necesariamente breve, de esta comunicación nos ha impedido tratar otros elementos del paratexto como los prólogos, los preliminares o el paratexto editorial.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, J. B.: *El Quijote como forma de vida*. Madrid: Castalia, 1976.
- GENETTE, G.: *Palimpsestes*. París: Seuil, 1982. *Nouveau discours du récit* Paris: Seuil, 1983. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- HALEY, G: *El Quijote*. Madrid: Taurus, 1987, 2ª reimp.
- MANN, Th: «A bordo con Don Quijote», *Revista de Occidente*, 13 y 48, 1934.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, J. M.: «Creación artística en los prólogos de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 23, 1985, 161-194.
- NÚÑEZ RAMOS, R.: «Semiótica del mensaje humorístico», *Teoría Semiótica, Lenguajes y Textos Hispánicos*, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, vol. I, Madrid CSIC, 1984, 269-276.
- PAZ GAGO, J. M.: «El Quijote: Narratología», *Anthropos*, 100, 1989, 43-48. «El mecanismo ficcional del *Quijote* (1): ficción realista y ficción maravillosa» *Anales Cervantinos*, 27, en prensa.
- SABRY, R.: «Quand le texte parle de son paratexte», *Poétique*, 69, 1987, 83-99.
- WEIGER, J. G.: «The prologuist: the extratextual authorial voice in Don Quixote», *BHS*, 65/2 (1988), 129-139.
- WARDROPPER, B. W.: «Don Quixote: story or history?», *MPh.*, 63, 1965, 1-11.

Construcción y significado de los «*Colloquios*» de Collazos

Luis Jesús Peinador Marín
Universidad Autónoma de Madrid

En el amplio conjunto de diálogos escritos en el siglo XVI no parece posible encontrar un denominador común que permita dar una definición unitaria de todos ellos. Sin embargo, es innegable que existía, al menos, un molde o modelo abstracto (y no me refiero a fuentes literarias) que la mayor parte de los autores tenían presente cuando decidían abordar uno o varios temas desde la forma del diálogo.

Mi propósito aquí es poner de manifiesto un buen ejemplo de cómo el diálogo puede en ocasiones transformar temas y motivos novelescos en materia *dialogable*, contrastable desde distintos puntos de vista y, al mismo tiempo, poner de manifiesto la posible relación (consumada de forma magistral en obras como *El viaje de Turquía*, *El Crotalón* o los *Eremitae*) entre los diálogos de esta centuria y la narración.

Los *Colloquios* de Baltasar de Collazos (impresos en Lisboa por Manuel Juan en 1568) presentan una estructura un tanto peculiar (que recuerda, aunque sólo de entrada, los *Coloquios satíricos* de Torquemada), donde la parte dialogada y la narrativa están claramente diferenciadas, sin la perfecta fusión de ambas que se produce, por ejemplo, en los diálogos que he citado arriba, pero sin limitarse tampoco a las pequeñas anécdotas, cuentecillos, etc., que, salteadas a lo largo de sus páginas, adornan la mayoría de las obras de este tipo, según cánones retóricos bien conocidos¹. No es posible ahora entrar en un análisis que justifique cabalmente todo el engranaje de una obra que, al parecer, ha merecido ser materia, por fin, de una tesis doctoral; pero intentaré llegar a algunas conclusiones, siquiera parciales, sobre sus principios constructivos.

¹ Cf., por ejemplo, JUAN DE GUZMÁN, *Primera parte de la Retórica...* (Alcalá de Henares: Juan Iñiguez de Lequerica, 1589), ff. 86 y ss. Para Guzmán, hay que dosificar estos artificios a lo largo del discurso, que debe adornarse de «alguna historia o caso o successo notable, de algún dicho o hecho o sentencia digna de buena consideración, o de algún símil o exemplo o cosa desta suerte, que truxere consigo alguna gracia o fauor[...]» (ff. 86r-86v). Vid. HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria* (Madrid: Gredos, 1983), I, 262-263, 349-355, y ELENA ARTAZA, *El ars narrandi en el siglo XVI español* (Pamplona: Universidad de Deusto, 1988).

* * *

Los diez primeros coloquios desarrollan una serie de temas que constituyen la columna vertebral para averiguar el sentido del diálogo. En las primeras líneas, el lector encuentra el comienzo de una «representación» sobre los hidalgos pobres, que incluye una ilustración de su modo de vida y un debate donde se los pone en solfa con humor. En los dos primeros coloquios, Fabián y Antonio centran la conversación en su situación económica y en el modo de vida que se ven obligados a llevar para «hazer del cauallero no auiedo hazienda con que sustentarlo» (f. a r^o). Como ha señalado Eugenio Asensio, probablemente «Collazos, lector apasionado en su tiempo del *Lazarillo*, quedó fascinado por el continente y aires del escudero»². Inmediatamente nos hemos de preguntar si estas escenas son un simple homenaje a la primera novela picaresca u obedecen a intenciones de otra índole por parte de su autor. Si el escudero al que sirve Lázaro no era un personaje tradicional³, lo cierto es que su figura ya se había ido perfilando con solidez como un tópico social y literario⁴. Conviene tener presente, pues, que Collazos comienza tomando por materia de su diálogo un componente de la sociedad contemporánea que ya había sido inmortalizado en el tratado «más novelesco» del *Lazarillo*, en palabras del prof. Lázaro Carreter⁵. En la conversación que mantienen ambos interlocutores, Antonio se queja más de sus fingimientos que de sus apuros económicos, que no son pocos. Sin embargo, su curiosidad y sorpresa ante el aliño y compostura en la vestimenta de Fabián dan pie para que éste describa en detalle las artimañas que emplea en el arte de hacer que lo que tiene varios años se conserve como el primer día. Collazos desarrolla por extenso este aspecto del comportamiento del escudero e incluye en la caracterización de su personaje otras notas presentes en el episodio del *Lazarillo*, como «el gordo rosario y la misa de once, en la iglesia mayor» o su afición a servirse de mozos gratis⁶. Es evidente el tono humorístico con el que deja fluir esta parte; sin embargo, el diálogo permite poner en tela de juicio de una forma explícita un comportamiento que en la novela se enjuiciaba de forma más sutil. Lázaro, en efecto, mediante apartes como «Bien te he entendido», «La muy buena [hambre] que tú tienes», etc., dejaba constancia de su irónica y socarrona opinión sobre su amo, pero el debate quedaba fuera del texto mismo. En los *Colloquios*, por el contrario, Antonio contrapone, desde la autoridad que le da el ser de la misma condición que Fabián, su punto de vista al de su compañero, estableciéndose así un suave, pero

² «Dos obras dialogadas con influencia del *Lazarillo*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 94 (1973), 387.

³ Así lo aseguraba MARÍA ROSA LIDA en su artículo «Función del cuento popular en el *Lazarillo* de Tormes», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas* (Oxford, 1964).

⁴ Así lo ha puesto de relieve con absoluta precisión FERNANDO LÁZARO CARRETER: «el escudero sale de la misma cantera que el ciego y el cura avaro, aunque no le ampare tan antigua prosapia como tipo de folklore» («*Lazarillo de Tormes*» en *la picaresca* [Barcelona, Ariel, 1978], 133-153; la cita es de la p. 142). Cf. «Problemas del *Lazarillo*», *BRAE*, XLVI (1966), 268, donde recuerda el «bajo rango social en que había parado el oficio escuderial, antaño prestigioso; decadencia tan notable, que hasta en los romances viejos, desde la segunda década del siglo XVI, se hace necesaria la sustitución del *escudero*, ya personaje ridículo, por el *caballero*».

⁵ *Op. cit.*, 152.

⁶ Vid. EUGENIO ASENSIO, *art. cit.*, 389.

eficaz enfrentamiento dialéctico del que surge con suma nitidez la burla y reprobación de aquellos cuya utilidad en la sociedad es nula:

ANTONIO: Según todo lo que auéis dicho, nosotros no seruimos de más en el mundo que las monas, que no ay más prouecho dellas que prouocarnos a risa con las cosas que hazen, aunque ellas con sus monerías ganan lo que comen y visten, y la gracia de los hombres, lo que no hazemos nosotros (f. a vii r^o).

Los argumentos de Fabián terminan por basarse, al fin, en el simple placer de «darme a entender que soy caballero» (f. b r^o), sin que la amplia explicación de Antonio sobre nobles linajes y conceptos como «caullero hijodalgo y caullero illustre» (donde Fabián se limita a la humilde actitud de preguntar y escuchar al que sabe más que él y cuya conclusión es que ellos no son «de los unos ni de los otros» (f. b v v^o) le convenza del todo. El problema salpica toda la obra (Dionisio, que aparece en el coloquio tercero, compartirá la postura de Antonio)⁷, pero dejémoslo de momento aquí para volver después sobre él a la luz de otros componentes.

En los coloquios tercero al sexto se establece como eje fundamental en el diálogo la oposición entre la vida militar y la civil (y, sobre todo, la de mercader). De nuevo es Antonio quien adopta una postura más racional y pragmática frente a la de Fabián y Dionisio, para quien

en ninguna cosa se puede ocupar ningún caullero hijodalgo que más bien le parezca que en seguir la guerra y exercicio militar, y procurar por este camino ganar honra y hacienda [...]; porque, aunque los trabajos y peligros de la guerra son muchos, también el premio que se alcanca es muy grande, que es honra [...] (f. c ii v^o).

Antonio desarrolla con sólidas razones su defensa del oficio de mercader, «tan noble y tan antiguo que nadie se puede afrentar de usarle, guardando los límites y moderación que las leyes diuinas y humanas disponen» (ff. d viii v^o-d ix r^o)⁸. Por el contrario, la guerra sólo trae, al final, pobreza y enfermedad, idea que ilustra a la perfección con un sugerente esbozo de *relato de cautivo*⁹, que un viejo acribillado de heridas le contó, después de estar presente en varias gloriosas batallas¹⁰. Una de las razones que da para convencer a sus amigos, en el caso de que los atraiga la vida de soldado por ver otros lugares, es «que todo el mundo es de vna manera [...] que en todo el mundo no ay más que ver que lo que en vn pueblo de estos; y el que lo vuiere visto, entienda que ha visto a todo el mundo» (f. e iiiii v^o). Y, siguiendo su razonamiento, concluye que tampoco en el tiempo

⁷ Apunta EUGENIO ASENSIO; «Hay una graduación en el parentesco de cada uno con el escudero. Fabián parece más que su hermano, su otro yo; Antonio es la posibilidad del desengaño y la enmienda, Dionisio, el abandono de toda ambición y el consuelo de la religión» (*Ibid.*, 388).

⁸ Ideas idénticas a estas se encuentran, como recuerda JACQUELINE FERRERAS, en otros diálogos como la *Microcosmía* de fray Marco Antonio de Camós (1592) o los *Discursos morales* de Juan de Mora (1589). Vid. su obra *Les dialogues espagnols du XVI siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience* (París: Didier, 1985), II, 801-812.

⁹ Cf. ANTONIO REY HAZAS, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, I (1982), 65-105 (y, sobre todo, 96-97).

¹⁰ DIEGO NÚÑEZ DE ALBA, por ejemplo, refleja una actitud muy semejante en sus *Diálogos de la vida del soldado* (1552). Cf. JACQUELINE FERRERAS, *op. cit.*, 841-850.

ha sufrido el mundo variaciones y que, incluso, nunca «estuu mejor ni más corregido que agora» (f. e vii r^o), visión que Fabián comparte de inmediato y que sirve de pretexto para incluir una sarta de referencias históricas como ejemplo de la *maldad* humana. Nótese, pues, que el mensaje subyacente no está exento de pesimismo: en el mundo han existido siempre el trabajo, las diferencias entre los hombres, la enfermedad...; en realidad, era difícil que las cosas cambiasen a peor.

Pero, si hay algo que define las ideas de este diálogo, es un indiscutible equilibrio y moderación en las críticas que lo haga apto a los ojos del poder político y religioso. Por eso no duda en poner en boca de Antonio un entusiasta elogio de algunos héroes hispanos, como Hernán Cortés, Martín de Córdoba y Bernardino de Mendoza, aprovechando coherentemente la oportunidad que le brinda su defensa de los tiempos modernos, lo que lo lleva a equiparar al primero con Ulises y Eneas, al segundo con Afranio y Petreyo, y a don Bernardino de Mendoza con Octavio, reclamando una literatura épica que cante sus hazañas, como hicieron Homero o Virgilio. Y, si antes había introducido un pequeño relato para apoyar su escasa admiración por la vida militar, ahora narra una batalla que Mendoza tuvo contra los corsarios, para cantar la victoria de la armada imperial. A continuación, termina explicando a Fabián las funciones y significado de los diferentes grados militares... (véanse los coloquios VIII y IX). ¿Hay que ver en todo ello una contradicción con lo que ha defendido páginas atrás; o más bien una cautelosa marcha atrás, por si la crítica de la situación de los excombatientes pudiera resultar subversiva? De nuevo es preferible posponer una posible respuesta en espera de unas cuantas observaciones más.

Los coloquios séptimo y décimo presentan el contrapunto que cada vez nos va pareciendo más lógico en la obra. En efecto, precediendo a la mencionada exaltación de las victorias militares, Dionisio expone con enérgica convicción lo que opina de las galeras, mientras Fabián le interrumpe alguna vez con preguntas que facilitan su crítica y Antonio le opone una levísima resistencia que no cuajará en resultados palpables para el lector, puesto que lo único que termina por darse como válido es que

quán grande fue la crueldad de aquel que tan diabólica inuinción sacó, porque cierto ella no fue ni sirue de otra cosa, sino de ser verdugo del género humano; y assí digo que fue mayor la crueldad deste que la de Antonio Eliogáualo y la de Nerón, ambas juntas [...] (f. f vii r^o).

Las casi diez páginas que se dedican a explicar la jerga y vocabulario usado en galeras tienen, a mi juicio, el objetivo de suavizar la censura socio-política con la «lingüística», sin que ello impida que el coloquio se cierre con el reconocimiento por parte de Antonio de que Fabián tiene toda la razón, aunque haya que admitir que conviene tenerlas «porque es el amparo y fuerza de la Christiandad» (f. g vi r^o).

Tres coloquios después, en el décimo, Dionisio vuelve a quejarse de otro elemento establecido en la sociedad: los pleitos, esto es, la justicia¹¹, problema delicado en el que no gasta más que cuatro páginas y al que precede una divertida y extensa discusión entre Fabián y Antonio sobre el provecho de la murmuración, con su carga satírica, pero con la función, otra vez, de mitigar el pasaje siguiente, donde, junto al pánico ante los procedi-

¹¹ Para una visión del problema de la justicia en los diálogos del siglo XVI, vuelvo a remitir al estudio de J. FERRERAS, 780-789 (aunque, como en los temas anteriores, no menciona la obra de Collazos).

mientos judiciales, deja caer con maliciosa ironía la corrupción de los jueces de esta forma:

que es la justicia vna donzella hermosíssima y que siempre ha de estar virgen y con vn peso en la mano, en el qual no ha de pesar sino oro [...].

ANTONIO: ¿Por qué no ha de pesar en el peso otra cosa que oro?

DIONISIO: Porque todas las cosas que se pesan veréis que siempre se da el peso algo largo, excepto del oro, que se da muy al justo, que no ha de yr a vn cabo ni a otro, sino muy en el fiel (ff. i vii r^o-i vii v^o).

El sentido del juego está bastante claro para comentarlo. Lo que importa es la conclusión, que sentencia Antonio de nuevo: al igual que las galeras, los pleitos (la justicia) son males necesarios sin los que no se puede vivir. Resignación que no resta en nada acritud a una censura que será muy frecuente en la novela picaresca¹².

A partir del coloquio undécimo parece iniciarse una especie de paréntesis en el desarrollo del diálogo con la visita que Antonio, Fabián y un caballero flamenco, don Jorge, hacen a una antigua prostituta, Úrsula, que ha logrado alcanzar una situación económica inmejorable. Se trata de la parte que más llama la atención en la obra de Collazos, porque supone una ruptura en el ritmo que venía marcándose en los coloquios anteriores y también porque posee resonancias literarias conocidas por todos. Vamos a intentar explicar que sentido y función tienen estos seis coloquios (XI-XVI) en el conjunto del libro.

Comencemos por indicar los datos más significativos, entre los que ya hay una clave en las páginas que preceden al relato de Úrsula: tanto Fabián como ella misma no ven con buenos ojos la vida de las cortesanas, que es preciso conocer para no caer en sus redes y acabar desplumado o algo peor. Por lo tanto, lo que Úrsula va a contar se presenta como un aviso contra esa clase de mujeres y, en consecuencia, adquiere un tono ejemplar y moralizante en boca de una cortesana supuestamente arrepentida.

Collazos se ha inspirado directamente en la *Vita delle puttane* de los *Ragionamenti* de Aretino¹³ si bien ha transformado varios aspectos de la obra italiana. Destaco los que más nos interesan ahora. En primer lugar, la actitud de Nanna, en los *Ragionamenti*, muestra un *evidente* regodeo en su pasada vida, con abundantes referencias obscenas, que apuntan, en el conjunto de la jornada (y, por supuesto, de la obra), hacia un escaso arrepentimiento por parte de la narradora (que, por cierto, se encargara de enseñar a su hija Pippa su propio oficio). Asimismo, Aretino plantea la narración de Úrsula en forma de diálogo directo con una amiga, Antonia, que no deja de asombrarse de sus artimañas y que, con sus comentarios y preguntas, da pie para que su interlocutora deje bien clara su satisfacción por haber sido siempre maestra en su oficio.

Por el contrario, Collazos elimina completamente el diálogo mientras Úrsula relata sus andanzas. Bien es verdad que lo hace a tres interlocutores, pero en el texto solo escuchamos la voz de ella. Es obvio que el autor no ha escrito estos capítulos en forma de diálogo sin alguna intención¹⁴. En efecto, lo que aquí encontramos es, más o menos, una

¹² Cf. ANTONIO REY HAZAS, «Poética comprometida de la 'novela picaresca'», *Nuevo Hispanismo*, I (1982), 55-76: «Por ello, casi no hay novela picaresca que no denuncie el corrupto sistema judicial de la época [...]», 71.

¹³ Utilizo la edición (2ª) de Juan B. Bergua (Madrid: Clásicos Bergua, 1978).

¹⁴ Observa JESÚS GÓMEZ: «Sin embargo, la inclusión de un relato autobiográfico en un esquema dialogado produce una tensión entre ambas formas, porque el diálogo, que es una forma literaria del presen-

autobiografía en la que se opera una rigurosa selección de los acontecimientos, según anuncia el mismo personaje: «No os quiero contar más de vna burla que yo hize a vn mancebo flamenco [...]; y contaros he otra que a mí me hizo vn diablo de chocarrero [...]» (f. 1 i v^o)¹⁵. En el relato autobiográfico la vida del personaje es conocida bajo la perspectiva de éste y en un momento en el que se supone que ha experimentado cambios en su situación material y espiritual. Esto puede llegar a provocar, como ha señalado Randolph Pope, la escisión existencial «en dos dialogantes en pugna»¹⁶, siempre y cuando, claro, se produzca un enfrentamiento entre pasado y presente. En el caso que nos ocupa, da la impresión de que así ocurre, pero tal contraste es más apariencia que otra cosa.

Fijémonos por un momento en el desarrollo del relato: tras aprovecharse del mancebo que la deshonró en su tierra natal, Badajoz, ella y su madre llevan a cabo un sinnúmero de burlas y engaños a otros hombres, contando por extenso sólo dos, la del mercader flamenco y la del mercader toledano. Después (también con el recuerdo de Aretino¹⁷), creemos que se inicia el camino de su conversión» a una vida honesta cuando sufre una estafa de aquel a quien pretendía robar y termina en la cárcel. Sin embargo, los dos meses de prisión «nunca mejores los pasé, porque era festejada de galanes presos y seruida de todo quanto yo quería, y alcance a saber secretos y cosas que hasta entonces no auían llegado a mi noticia» (f. m viii); y, ya en libertad, al no soportar una vida más virtuosa de lo que estaua acostumbrada a pasar», viaja con un capitán por media Europa. En ningún momento dice que abandonara definitivamente su vida anterior y corta su relato de forma brusca y rápida con la noticia de que después del viaje volvió a Sevilla, donde consiguió enriquecerse hasta alcanzar la holgada situación desde la que recuerda esos pasajes de su vida.

No hay, pues, una estructura trabada, con evolución y desarrollo narrativo, en lo que Úrsula relata¹⁸; son sólo ejemplos cargados de intención. No parece descabellado admitir que este personaje, cuya hacienda proviene del robo y la prostitución y que, pese a todo, no siente el menor complejo de culpabilidad¹⁹, no tiene demasiada autoridad moral ni es el más indicado para emitir juicios «elevados». No obstante, su autobiografía se cierra con un elogio de Sevilla que resulta inquietante. ¿Por qué es ella quien lo realiza y por

te, no puede desarrollarse con agilidad entre la narración, que es una forma literaria del pasado vinculada a un solo protagonista» (*El diálogo en el Renacimiento español* [Madrid: Cátedra, 1988], 128). Vid. también 72-73 para los *Colloquios* de Collazos.

¹⁵ Las páginas que Jean Molino dedica a la técnica autobiográfica en el Siglo de Oro pueden ilustrar, sólo en parte, este aspecto. No es el momento de entrar aquí en alguna que otra discrepancia en ciertos puntos; lo que interesa es ver cómo la selección está presente siempre en las auténticas autobiografías, de acuerdo con los intereses del narrador (JEAN MOLINO, «Stratégies de l'autobiographie au Siècle d'Or», en *L'autobiographie dans le monde hispanique* [París: Universidad de Provence, 1980], sobre todo 128-130).

¹⁶ *La autobiografía española hasta Torres Villarroel* (Frankfurt: Berna, 1974), 3.

¹⁷ Segunda jornada de la Segunda Parte («Las astucias de los hombres»), *ed. cit.*, 331-396.

¹⁸ Así lo ha puesto también de manifiesto JACQUELINE FERRERAS: «Pero el relato no es más que esbozo de novela: al autor visiblemente no le interesa desarrollar la trama» («Del diálogo humanístico a la novela», en *Homenaje a José Antonio Maravall* (Madrid: Centro de Investigaciones sociológicas, 1986), 356.

¹⁹ *Id.*: «En efecto, la narración de Úrsula es muy divertida, y en ningún momento aflora el sentimiento de culpabilidad con el consiguiente juicio moral que, lógicamente, podríamos esperar de su 'arrepentimiento'», 356.

qué cierra su relato así? Inmediatamente viene a la memoria la irónica alabanza que el autor del *Crotalón* hace de las victorias del emperador Carlos en boca de una bruja (canto VI) y que Asunción Rallo ha puesto de relieve²⁰. No considero casual el que sea una cortesana enriquecida en Sevilla (gracias, en última instancia, a la inmoralidad de sus gentes) la encargada de ensalzarla. ¡Faltaría más! Que «Europa es lo mejor, y lo mejor de Europa es el Andalucía y lo mejor del Andalucía Sevilla» (f. n iii vº).

No podía haber diálogo en su relato, ya que, para mantener la tónica de los demás colloquios, Úrsula habría tenido que escuchar las preguntas y las críticas de unos interlocutores a los que Sevilla no ha dado nada, haciéndose entonces más difícil el juego irónico, el contraste radical que se plantea entre estas amenas e inmorales anécdotas y el conjunto de la sociedad. Ahora es cuando se comprende mejor la elección de Aretino como fuente; no es simple divertimento, es la asunción por parte de Collazos de la crítica social presente en el autor italiano (cuyas diferencias en el tono erótico son fácilmente comprensibles)²¹. No es preciso argumentar que esto es una pequeña novela picaresca para justificar la crítica manifiesta; es obvio que el autor nunca pretendió llevar a cabo desarrollos novelescos de entidad y que, si se quiere, lo más que se halla aquí es el *gusto picaresco*, que tan socorridamente acuñó Alberto del Monte²², no una conjunción de los componentes que definen la novela picaresca, sólo establecidos a partir de la publicación del *Guzmán de Alfarache*²³.

En los *Colloquios* de Collazos encontramos temas y motivos típicamente picarescos (los hidalgos pobres, la crítica de la justicia, la vida de una «pícaro» cortesana, la ambientación en Sevilla²⁴, etc.) porque le interesa a su intención de satirizar la sociedad, no por inquietudes novelescas. Ello no significa que, como dije al principio, no exista una cuidada elaboración literaria. Es constante la influencia de otras obras que él transforma y acomoda a sus intereses. A mi juicio, estamos ante un texto modélico entre los diálogos

²⁰ Vid. su edición de *El Crotalón* (Madrid: Cátedra, 1982), 29-30.

²¹ En su magnífica obra sobre Aretino, PAUL LARIVAILLE ha destacado la sátira de la sociedad en los *Ragionamenti* (*Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo* [Roma: Bulzoni editore, 1980], 179-182, etc. De igual modo, puede ponerse en relación el relato de Úrsula con otras obras en castellano de tono similar, como la *Lozana andaluza*, cuyas relaciones con la obra de Aretino han sido claramente establecidas (vid., por ejemplo, LUIGI GIANNONE, *Pietro Aretino and Spanish literary Influences in his works* [New York, Diss., University Microfilms International, 1979], 155-177) y donde la crítica social no ha pasado desapercibida tampoco a los especialistas, como se ve en JOHN B. HUGHES («Orígenes de la novela picaresca: *La Celestina* y *La lozana andaluza*», en *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras* [Madrid: F.U.E., 1979], 327-334) y, en menor medida, en BRUCE W. WARDROPPER («La novela como retrato: el arte de Francisco Delicado», *NRFH*, VII (1953), 475-488). Por supuesto, hay que volver a recordar la semejanza con el pasaje de la ramera de Toledo en el canto VII de *El Crotalón*, inspirado también de forma directa en las mismas páginas de Aretino, aunque mucho mejor elaborado literariamente que en Collazos. En todo caso, lo que importa es que en todos estos lugares la sátira social es manifiesta.

²² *Itinerario de la novela picaresca española* (Barcelona: Lumen, 1971), 58.

²³ Cf. F. RICO, *La novela picaresca y el punto de vista* (Barcelona: Seix-Barral, 1982), 95-141; F. LÁZARO CARRETER, «Para una revisión del concepto 'novela picaresca'», en «*Lazarillo...*» cit., 195-229; A. REY HAYAS, «Poética comprometida...» cit., *passim*.

²⁴ Para A. NAVARRO GONZÁLEZ, «no puede explicarse el surgimiento y desarrollo de la novela picaresca española de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, prescindiendo de Andalucía y de "lo andaluz"» («Literatura picaresca, novela picaresca y narrativa andaluza», en *La Picaresca. Orígenes...* cit., 27.).

españoles del siglo XVI. Por una parte, su autor echa mano de todos los recursos que dan apariencia de verdad al diálogo, estudiados perfectamente por Ana Vian²⁵. Por otra, se integra en el conjunto de diálogos que se enfrentan, siquiera sea de manera solapada, con la realidad del momento. Las aparentes contradicciones que hemos observado en nuestro recorrido por la obra son producto de dos factores que no han de ser incompatibles:

- a) La necesaria cautela a la hora de censurar la sociedad.
- b) La estructura dialéctica del diálogo²⁶, con puntos de vista contrapuestos, que enriquecen y pulen el resultado final, tanto en el plano ideológico como en el literario.

Creo que los *Colloquios* de Collazos no son «una buena muestra de la libertad del diálogo [...] abierto a todos los géneros», como decía el prof. Asensio en su excelente artículo, sino más bien todo lo contrario: un brillante ejemplo del modelo hacia el que parecían converger otros diálogos de la centuria con mayor o menor éxito. No todos los diálogos del siglo XVI siguen esta línea constructiva ni todos manifiestan una nueva conciencia²⁷, lo que hace muy difícil definirlos como un género homogéneo con una poética común. Sin embargo, tendríamos que partir de obras como la de Collazos, detrás de los Valdés o fray Luis, por supuesto, si quisiéramos establecer (con las diferencias cronológicas, conceptuales y de todo tipo que fueran pertinentes) una serie de rasgos que permitieran explicar con rigor el conjunto de diálogos de nuestro siglo XVI.

²⁵ «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», *Edad de Oro* VII (1988), 173-186. «Los procedimientos más habituales para crear la mimesis conversacional pueden agruparse, para mayor claridad, en diferentes apartados, a saber: dramatismo e inmediatez escénica; ilusión de intimidad; familiaridad y distensión; circunstancias y emotividad», 178. El desarrollo que la autora hace de estos aspectos permite ver con claridad, al comparar con los *Colloquios*, cómo Collazos aprovecha con maestría estos recursos.

²⁶ LUIS ANDRÉS MURILLO señaló, precisamente, que es «a medio siglo cuando [...] la estructura dialéctica, constituida ya en dialéctica familiar, esboza personajes individualizados». En «Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español», *Rev. de la Universidad de Buenos Aires*, VI (1959), 60.

²⁷ Así lo sostiene JACQUELINE FERRERAS en su obra citada, aunque JESÚS GÓMEZ no ha dejado lugar a dudas en su reseña [*Edad de Oro*, VII (1988), 241-246] de que la forma del diálogo «no implica necesariamente una forma de ver el mundo o una filosofía determinada» (245).

Pragmática de la lírica: la enunciación en primera persona ajena en la poesía funeraria y mitológica de los Siglos de Oro

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca

La aplicación de un enfoque pragmático al análisis de la poesía lírica ha proporcionado ya aportaciones valiosas que abordan los complejos problemas de la caracterización de un tipo de mensajes que, por las peculiaridades de su enunciación, han de ser diferenciados no sólo frente al uso estándar de la lengua sino también por oposición a otras manifestaciones de la comunicación literaria. En tales aportaciones se pone de manifiesto cómo la lectura *lírica* de un texto es el resultado de una serie de convenciones que mediatizan el acercamiento del lector al mismo y su ulterior decodificación (Genette, Culler, Schwarze)¹ a la vez que se llama la atención sobre el carácter problemático del *yo* lírico, resultado siempre de una enunciación previa y, por consiguiente, ficticio (Hamburger, Stierle)².

Entre estos trabajos que tienen como objetivo una aproximación a la especificidad de la comunicación lírica, es de obligada referencia el de Yurij I. Levin³ en el que se intenta diseñar el estatuto comunicativo del poema partiendo de la existencia de tres parejas de interlocutores simultáneas (*E-R explícitos*, *E-R implícitos* y *E-R reales*) y de las diversas manifestaciones de la primera de ellas, es decir el *yo* y el *tú* que aparecen funcionando respectivamente como responsable y destinatario de la emisión. En un artículo mío anterior he utilizado las propuestas de Levin para llevar a cabo un acercamiento a la lírica

¹ G. GENETTE, *Figures II* (Paris: Seuil, 1969). J. CULLER, «Poética de la lírica» en *Poética estructuralista* (Barcelona: Anagrama, 1978). C. SCHWARZE: «Testi lirici come testi persuasivi» en Albano-Pigliasco (eds.): *Retorica e scienze del linguaggio* (Roma: Bulzoni, 1979).

² K. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires* (Paris: Seuil, 1986). K. STIERLE, «Identité du discours et transgression lyrique» en *Poétique*, 32, 1977.

³ Y. I. LEVIN, «La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione» en AAVV: *La semiotica nei paesi slavi* (Milano: Feltrinelli, 1979).

amorosa de los Siglos de Oro desde una perspectiva pragmática⁴. Apuntaba allí la rentabilidad que podía obtenerse de la aplicación de esta tipología y llevaba a cabo para demostrarlo el análisis de un conjunto de sonetos amorosos caracterizados por el complejo diseño de la situación comunicativa intratextual: el sujeto de la enunciación –explícito o no– actuaba como introductor de una nueva situación comunicativa en la que el papel de enunciador pasaba a ser desempeñado por un personaje producto del discurso del primero. El esquema, bastante reiterado en los textos líricos de los siglos XVI y XVII, funcionaría como una de las convenciones distanciadoras de la expresión autobiográfica característica de nuestra poesía clásica.

La descripción del estatuto comunicativo del poema que Levin lleva a cabo puede brindar, decía allí, resultados muy satisfactorios para un acercamiento pragmático a la lírica de ese periodo: la caracterización de determinados subgéneros, la relación de la tipología semántica del poema con la de su estatuto comunicativo, la posibilidad de detectar la interdependencia entre éste y el esquema métrico serían algunas de las posibles direcciones de investigación.

Quiero centrarme en estas páginas en la descripción de otro procedimiento observable con cierta frecuencia en la poesía del mismo periodo y que desempeña idéntica función reforzadora de la ficcionalidad: me refiero a la construcción del poema como una situación comunicativa en la que el sujeto de la enunciación (un *yo explícito*) es lo que la terminología de Levin denomina *primera persona ajena*, esto es, un ser no identificable con el *yo autorial*.

No es preciso insistir en que el *yo* de la comunicación poética, el *yo lírico*, es siempre, en cuanto resultado de una enunciación previa, un enunciador enunciado y, consiguientemente, ficticio; además de problemático en cuanto no puede ser definido de acuerdo con ningún patrón inamovible⁵. Las relaciones de este *yo*, hablante del poema, y del *yo* del autor se han presentado a lo largo de la historia en una considerable variedad de manifestaciones: existen poemas, que constituyen el máximo ejemplo de transparencia, en los que no resulta en absoluto difícil trazar puentes entre ambos; pero lo habitual es que el *yo* lírico funcione como máscara del *yo* del autor, ya sea como una enunciación fuertemente convencionalizada (el caso de la poesía petrarquista), ya como un personaje totalmente desgajado (el poema concebido como monólogo dramático); el caso extremo lo constituye el de los heterónimos donde el discurso del sujeto de la enunciación enunciada genera a su vez una personalidad ficticia a la que se adjudica la responsabilidad de la enunciación efectiva⁶.

⁴ J. A. PÉREZ BOWIE, «La complejidad del esquema comunicativo lírico como refuerzo de la ficcionalización. Algunos ejemplos de la poesía del Siglo de Oro» en *Investigaciones Semióticas III. Actas del III Simposio Internacional de Semiótica* (Madrid: UNED, 1990), vol. II, 247-256.

⁵ Cf. STIERLE, *art. cit.*, 438. No obstante, existen opiniones que se manifiestan en contra de este que llaman «prejuicio de la impersonalidad lírica» abogando por la identificación, posible en muchos casos del *yo lírico* con el *yo autorial*. Véase, por ejemplo S. REISZ DE RIVAROLA, *Teoría y análisis del texto literario* (Buenos Aires: Hachette, 1989), 207 y ss.

⁶ Sobre la cuestión de los heterónimos véase R. BRÉCHON, «Le jeu des hétéronymes: la conscience et le monde» en *Arquivos do Centro Cultural Portugues*, XXX, 1985. También A. CRESPO, *La vida plural de Fernando Pessoa* (Barcelona: Seix Barral, 1988).

No puede olvidarse, si se intenta comprender la lírica de nuestros Siglos de Oro, el peso que sobre la expresión poética llegaban a ejercer las imposiciones de la convención; en realidad, en toda la poesía occidental hasta el Romanticismo la manifestación de las pasiones y sentimientos ha estado mediatizada por el uso de máscaras consagradas por una tradición secular (piénsese, por ejemplo, en la larga pervivencia de los estereotipos del amor cortés); sólo a partir de entonces la persona se individualiza (y con ella su máscara) para organizar desde sí la realidad en torno, organización que acarreará la distinción entre el *yo* del poema y el poeta, constituido en «el artesano que pule cuidadosamente el poema para mostrar en él los juegos de su fantasía»⁷.

La referida utilización de una primera persona ajena como sujeto de la enunciación enunciada es una más de las convenciones de la poesía de los siglos clásicos que se sumaba a otros procedimientos marcadores de la distancia entre el *yo lírico* y el *yo autorial*, como la creación de personajes ficticios a quienes atribuir el discurso amoroso (*héroe lírico*, en la no muy afortunada denominación de Levin o la utilización de moldes comunicativos estereotipados). La originalidad de los creadores se ponía de manifiesto, ya que no en los temas (impuestos por la imitación de los modelos clásicos), en el «tour de force» a que sometía a tales procedimientos para presentarlos como novedosos. La atribución a un ser no inidentificable con el *yo autorial* de la responsabilidad de la comunicación es, como apunta Levin, un procedimiento arriesgado que puede bloquear la comunicación por las dificultades que encontrará el lector para elaborar a partir de él la imagen del *yo implícito*; dificultades que se exacerban cuando esa primera persona ajena es un ser inanimado. De ahí que no sea un procedimiento excesivamente frecuente en ninguna época y que en la poesía clásica aparezca en los subgéneros más fuertemente convencionalizados: la lírica de carácter funerario y la de tema mitológico.

El esquema más habitual de la lírica funeraria es el que Levin designa como *I propia* – *II impropia*: el hablante lírico interpela al difunto a la vez que entona su panegírico, o bien se dirige, con idéntico propósito exaltador, a la figura convencional del «peregrino» o «caminante» que pasa junto a la tumba sobre cuya losa ha de presuponerse que está esculpido el mensaje. Pero en ciertas ocasiones figura como responsable de la enunciación una primera persona ajena, por lo general el propio difunto, quien reflexiona sobre su ya culminada existencia; el título –añadido generalmente por el editor– resulta a veces la única clave para identificar al hablante lírico. Véase como muestra el soneto XVI de Garcilaso titulado «Para la muerte de don Hernando de Guzmán»:

No las francesas armas odiosas,
 en contra puestas del airado pecho,
 ni en los guardados muros con pertrecho
 los tiros y saetas ponzoñosas;

no las escaramuzas peligrosas
 ni aquel ruido fiero contrahecho
 d' aquel que para Júpiter fue hecho
 por manos de Vulcano artificiosas,

⁷ A. CARREÑO, *La dialéctica de la personalidad en la poesía contemporánea* (Madrid: Gredos, 1982), 28.

podieron, aunque yo más me ofrecía
a los peligros de la dura guerra,
quitar una hora sola de mi hado;

mas infición del aire en solo un día
me quitó al mundo y m'ha en ti sepultado,
Parténope, tan lejos de mi tierra⁸.

Lo poco habitual de este esquema en comparación con los dos anteriormente citados se explica no tanto por la rareza de la situación comunicativa, admisible dentro de la convención que hace figurar al difunto como enunciador de su epitafio, como por lo chocante que resulta poner en boca del fallecido su propio elogio; y prescindir de éste significaba renunciar a la finalidad esencialmente panegírica del subgénero que nos ocupa. De ahí que el poema de Garcilaso el autoelogio aparezca desplazado por la reflexión sobre la fragilidad de la existencia humana. El esquema en cuestión tiene, por ello, más sentido cuando el difunto no es una persona digna de alabanza sino alguien de conducta execrable, en cuyo caso el parlamento que se le atribuye funciona como palinodia. Un ejemplo de ello puede ser el soneto de Quevedo que lleva por título «Lamentable inscripción para el túmulo del Rey de Suecia Gustavo Adolfo»:

Rayo ardiente del mar helado y frío
y fulminante aborto tendí el vuelo;
incendio primogénito del yelo,
logré las amenazas de mi brío.

Fatigué de Alemania el grande río;
crecíle y calenté con sangre el suelo;
azote permitido fui del cielo
y terror del augusto señorío.

Y bala providente y vengadora,
burlando de mi arnés, defensa vana,
me trujo negro sueño y postrer hora.

Y despojo a venganza soberana
alma y cuerpo, me llora quien me llora:
el que los pierde ¿qué victoria gana?⁹

No obstante, se pueden encontrar ejemplos de poemas funerarios contruidos sobre este esquema comunicativo en los que el elogio del difunto constituye el núcleo temático. Se trata, por lo general, de composiciones concebidas como mero ejercicio retórico, como el siguiente soneto de Góngora dedicado a la muerte de la duquesa de Lerma. En él, la compleja formulación de las imágenes y la desmesura de la hipérbole ahogan el temblor de emoción que se percibía en el texto garcilasiano, tras la voz de cuyo hablante lírico se podía reconstruir sin dificultad la imagen del *yo implícito*:

Lilio siempre real, nascí en Medina
del Cielo, con razón, pues nascí en ella;

⁸ Cito por *Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. RIVERS (Madrid: Castalia, 1979).

⁹ Cito por *Poesía original completa*, ed. de J. M. BLECUA (Barcelona: Planeta, 1981).

ceñí de un duque excelso, aunque flor bella,
de rayos más que flores frente digna.

Lo caduco esta urna peregrina,
oh peregrino, con majestad sella;
lo fragante, entre una y otra estrella
vista no fabulosa determina.

Estrellas son de la guirnalda griega
lisonjas luminosas, de la mía
señas oscuras, pues ya el Sol corona.

La suavidad que expira el mármol (llega)
del muerto lilio es, que aun no perdona
el santo olor a la ceniza fría¹⁰.

El grado máximo de distanciamiento entre el *yo explícito* del poema y la imagen del *yo implícito* que, a partir de aquél, construye el lector, lo constituye la parodia. Pueden citarse a título de ejemplo varios de los poemas que integran la serie «Epitafios fúnebres a diversos sepulcros», de Lope de Vega, en donde la reflexión angustiada que produce la presencia de la muerte deja paso a una actitud desenfadada, perceptible incluso en el metro al desplazar la agilidad de los octosílabos agrupados en redondillas a la andadura solemne de los endecasílabos del soneto:

Moza fui, gocé mi edad; pero cuando vieja fui, otros gozaron por mí su hermosura y libertad. Setenta años vi el sereno cielo, vivilos al justo, los cuarenta con mi gusto los treinta con el ajeno. («De Falsirena, vieja»)	Hendí, rompí, derribé, rajé, deshice, rendí, desafié, desmentí, vencí, acuchillé, maté. Fui tan bravo que me alabo en la misma sepultura. Matóme una calentura. ¿Cuál de los dos es más bravo? («De Filonte, bravo») ¹¹
---	--

La voz del difunto no es la única que puede funcionar como responsable de la enunciación en los casos en que ésta se encomienda a una primera persona ajena. Para evitar que sea el propio difunto el autor de su panegírico se recurre al expediente de sustituir su voz por la de la Fama o por la del mármol, soporte material del mensaje. La fuerte convencionalidad el subgénero exacerbada en poemas de circunstancias (resultado en su mayoría de justas poéticas convocadas para cantar las alabanzas de alguna personalidad desaparecida) convierte en tan problemática como en los casos anteriores la construcción

¹⁰ Cito por *Sonetos completos*, ed. de B. CIPLIJAUSKAITĖ (Madrid: Castalia, 1969). La muerte de la duquesa de Lerma originó una serie de poemas, que, probablemente, fueron consecuencia de una academia literaria convocada a tal efecto. El mismo Góngora tiene otro soneto con idéntico tema, el que comienza «Ayer deidad humana, hoy poca tierra». Véase al respecto la nota que B. Ciplijauskaitė incluye en la p. 207 de la edición citada.

¹¹ Cito por *Poesía lírica*, ed. de LUIS GUARNER (Madrid: Bergua, 1935).

de la imagen del *yo implícito* y dificulta enormemente, por ello, el proceso de identificación del lector. Véase una muestra de ambas posibilidades:

Yo soy la que levanto
de la sepultura al hombre
y con mi voz puedo tanto
que hago inmortal el nombre
de los famosos que canto;
con mil lenguas y clamores
cantaré de los mayores
el más famoso mayor,
y el monarca emperador
de reyes y emperadores.¹²

Memoria soy del más glorioso pecho
que España en su defensa vio triunfante;
en mi podrás, amigo caminante,
un rato descansar del largo trecho.

Lágrimas de soldados han deshecho
en mí las resistencias del diamante;
yo cierro al que al ocaso y al levante
su victoria dio círculo estrecho.

Estas armas viudas de su dueño,
que visten en funesta valentía
este, si humilde, venturoso leño,

del grande Osuna son; él las vestía
hasta que apresurado el postrer sueño,
le ennegreció con noche el blanco día.¹³

Consideremos, por último, como ejemplo de recurrencia a una primera persona ajena, la introducción como hablante lírico de un ser humano de distinto sexo del yo autorial y, por tanto, inidentificable con él. El sujeto de la enunciación a quien se encomienda el «planto» puede ser, así, la amada del difunto, como en el siguiente soneto de Trillo y Figueroa que lleva por título «Últimos afectos de una dama mirando el sepulcro de su amante»:

Si con morir pudiera mejorarte,
si viviendo pudiera no perderte,
¡qué poco mereciera con la muerte!
¡qué poco me debieras por amarte!

¹² Hernando de Acuña: «Épigrama a la muerte del emperador Carlos V»; cito por *Varias poesías*, ed. de L. F. DÍAZ LARIOS (Madrid: Cátedra, 1982).

¹³ FRANCISCO DE QUEVEDO, «Epitafio del sepulcro y con las armas del propio [duque de Osuna]. Habla el mármol»; en *Poesía original completa*, ed. cit. El carácter circunstancial de este tipo de poemas se pone de manifiesto al comprobar que es una reproducción con muy pocas variantes del titulado «Túmulo a Viriato». Como ejemplo de primera persona ajena no animada puede citarse otro soneto de Quevedo, el que lleva por título «Túmulo a Colón», en el que el hablante lírico es un trozo de madera de la nave del Almirante.

Si con llorar pudiera consolarte,
 si risueña pudiera no ofenderte,
 ¡qué poco me costara el merecerte!
 ¡oh, cuánto mereciera en olvidarte!

Si la elección me fuera permitida,
 si en tus cenizas abrigar la pena,
 que ardiente parasismo es de mi vida,

¡oh, cuán gozosa en la fatal cadena
 aprisionara la alma condolida,
 que tanto está de libertad ajena!¹⁴

Este tipo de esquema comunicativo, aunque de gran tradición en la lírica elegiaca (piénsese en las endechas de la poesía popular medieval) y, por consiguiente, tan convencional como los anteriores, aporta un mayor grado de verosimilitud en cuanto facilita al lector la construcción del *yo implícito* y propicia el funcionamiento de los mecanismos identificadores.

Pasemos a continuación a ver algunas muestras de poemas que utilizan igualmente el recurso de un *yo explícito* inidentificable con el *yo autorial*, pertenecientes a otro subgénero lírico asimismo muy mediatizado por la convención: la poesía de tema mitológico-legendario.

Las referencias a la Antigüedad greco-latina constituían un capítulo obligado en el marco de una cultura deslumbrada por los modelos de aquélla y reelaboradora incansable de sus temas. Tales referencias adoptan, por lo general, la forma de una comparación explícita entre la situación del hablante lírico y una situación semejante vivida por algún personaje mitológico o legendario; en la estructura del soneto los cuartetos suelen presentar la escena de la Antigüedad mientras que los tercetos desarrollan la comparación con el estado actual del *yo lírico*¹⁵. Un procedimiento más indirecto consiste en una enunciación narrativa previa que introduce la escena mitológica para posteriormente cederle la voz al personaje. En tales casos, la comparación con la situación sentimental del hablante lírico (narrador de la escena) está implícita. El grado mayor de distanciamiento los constituye el esquema al que me refiero: se introduce directamente la voz del personaje (identificable a través del título o de las alusiones incluidas en su discurso), el cual aparece, así, como una primera persona ajena. En todos los casos la referencia al mundo clásico funcionaría, además de como elemento distanciador de la expresión de los propios sentimientos, como paradójico refuerzo de los mismos al resultar equiparables con los del arquetipo de la Antigüedad con el que el *yo implícito* se identifica.

La imagen de este *yo implícito* se reconstruye a partir del personaje que figura como sujeto de la enunciación, el cual actúa como término imaginario de una metáfora *in ab-*

¹⁴ Cito por *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, B.A.E., n. 42 (Madrid: Rivadeneyra, 1951).

¹⁵ La referencia mitológica puede estar implícita y la comparación del *yo lírico* con el héroe puede ser deducible de las alusiones contenidas en el discurso de aquél. Así, en el soneto de Herrera que comienza «Subo con tan gran peso quebrantado» es transparente la referencia al personaje de Sísifo. Puede verse el comentario que de dicho soneto hace R. SENABRE en «Sobre la lírica de Herrera: teoría y práctica», incluido en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova* (Barcelona: Universidad, 1989).

sentia en la que aquél sería el término real, comprensible a partir de la presuposición de una situación comunicativa introductoria formulable en los siguientes términos: «Yo (personaje implícito) soy semejante a X (personaje explícito-sujeto de la enunciación), quien en mi situación hubiera dicho lo siguiente (enunciado)» El *tú explícito*, en el caso de aparecer, se encontraría en idéntica situación sustitutoria respecto del destinatario de mensaje del *yo implícito*.

Veamos como ejemplo el siguiente soneto de Juan de Arguijo cuyo tema es el reconocimiento de la fuerza de la pasión amorosa, inconmensurablemente mayor que la fortaleza física: el *yo implícito* aparece metaforizado en la figura de Hércules, quien, con todo su vigor es incapaz de romper las cadenas del amor:

El jabalí de Arcadia, el león nemeo,
el toro a los cien pueblos pavoroso,
cayeron a mis pies, y victorioso
de la hidra me vio el lago Lerneo.

El can de tres gargantas y Tifeo,
fieras guardas del claustro tenebroso,
no burlaron mi intento generoso,
ni le valió caer al fuerte Anteo.

Ejemplos de mi ilustre vencimiento
son Aceloo, Busiris y Diomedes
y el rey a quien huir Hesperia mira;

mas ¿por qué ufano mis victorias cuento,
cautivo en tu prisión? ¡Cuánto más puedes
si me rendiste, oh, bella Deyanira!¹⁶

De igual modo, la queja de Dido, *yo explícito* en el siguiente soneto de Fernando de Herrera, resulta fácilmente interpretable como la queja del *yo implícito*, víctima de la maledicencia por su generosidad en la entrega apasionada y sin condiciones al ser amado:

No bastó, al fin, aquel estrago fiero
del fuerte muro i del sidonio techo,
i aver traído al cativerio estrecho
a quien a Italia quebrantó primero;

sino a un infame dárdano extrangero,
a quien, ¡o Roma!, padre tuyo as hecho,
dezir que di, rendida, el limpio pecho,
i pagué al impío Amor injusto fuero.

¿Tanto pudo la invidia, pudo tanto
la musa de Virgilio mentirosa,
qu'osó manchar mi nombre esclarecido?

¹⁶ «A Hércules»; en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. cit.

Mas la verdad, mayor que su alto canto,
dirá que menos casta y generosa
Lucrecia fue que la fenissa Dido¹⁷.

Las palabras que Quevedo pone en boca de Aníbal en este otro texto caben, igualmente, ser interpretadas como el desencanto del *yo implícito* ante una vida de la que no le restan esperar sino pesares y desengaños:

Quitemos al Romano este cuidado,
y un número a sus muchos prisioneros,
pues me temen, los cónsules severos,
amenaza caduca de su estado.

Impaciente a los términos del hado
salga la alma que armó tantos guerreros:
no aprendan a servir estos postreros
años, que del afán he reservado.

Pródigo del espíritu y la vida,
desprecié dilatar vejez cansada:
venganza les daré, no triunfo y gloria.

Que es desesperación bien entendida
buscar muerte a la afrenta anticipada
que a guardar la vida a la memoria¹⁸.

La utilización del procedimiento tiene también lugar en contextos lúdicos o paródicos. Así, en el siguiente soneto de Góngora titulado «De una quinta del conde de Salinas, ribera del Duero», el río asume la figura antropomórfica del Padre Tíber de la mitología romana, pero sólo para cantar las excelencias de la finca de recreo del mecenas situada a sus orillas:

De ríos soy el Duero acompañado
entre estas apacibles soledades,
que despreciando muros de ciudades,
de álamos camino coronado.

Este, que siempre veis alegre, prado
teatro fue de rústicas deidades,
plaza ahora, a pesar de las edades,
deste edificio a Flora dedicado.

Aquí se hurta al popular rüido
el Sarmiento real, y sus cuidados
parte aquí con la verde Primavera.

¹⁷ Cito por *Poesía castellana original completa*, ed. de CRISTÓBAL CUEVAS (Madrid: Cátedra, 1985); figura, sin título, en la p. 340.

¹⁸ «Funeral discurso de Annibal, tomando el veneno para morir, viéndose viejo, solo y desterrado»; *ed. cit.*

El yugo desta puente he sacudido
 por hurtarle a su ocio mi ribera.
 Perdonad, caminantes fatigados¹⁹.

Y ya en un contexto totalmente paródico, se encontraría el empleo que de la primera persona ajena como sujeto de la enunciación hace Lope de Vega en el soneto titulado «Laméntase Manzanares de tener tan gran puente»:

Quítenme aquesta puente que me mata,
 señores regidores de la villa;
 miren que me ha quebrado una costilla;
 que, aunque me viene grande, me maltrata.

De bola en bola tanto se dilata,
 que no la alcanza a ver mi verde orilla;
 mejor es que la lleven a Sevilla
 si cabe en el camino de la Plata.

Pereciendo de sed en el estío,
 es falsa la causal y el argumento
 de que en las tempestades tengo brío.

Pues yo con la mitad estoy contento,
 tráiganle sus mercedes otro río,
 que le sirva de huésped de aposento²⁰.

En tal caso estaríamos ya en el límite de otros géneros como la adivinanza o el enigma, caracterizados por el predominio de la función lúdica del lenguaje, y en los cuales la utilización de la primera persona ajena se constituye en marca distintiva.

Como conclusión tras este breve recorrido por algunas muestras de la lírica de los Siglos de Oro se puede establecer que el uso como sujeto de la enunciación de una primera persona no identificable con el *yo autorial* no es un procedimiento excesivamente frecuente; su rareza obedece a las dificultades que entraña para el lector la construcción del *yo implícito*, con el consiguiente fallo de los mecanismos identificadores. De ahí que su aparición se detecte en los subgéneros más fuertemente mediatizados por la convención, como la poesía funeraria y la de tema mitológico. En la primera, está apoyado por la consideración convencional del epitafio como un mensaje póstumo del difunto, si bien la finalidad panegírica que suele tener este subgénero provoca que aquél sea sustituido como hablante lírico por otros enunciadores (abstracciones u objetos inanimados) para evitar la situación chocante de que sea el fallecido quien entone su propio elogio. En la lírica de tema mitológico el uso del procedimiento está basado en la relación identificadora del *yo implícito* con un personaje de la Antigüedad greco-latina, identificación que propicia la potenciación de los sentimientos de aquél.

¹⁹ *Sonetos completos, ed. cit.*

²⁰ *Poesía lírica, ed. cit.*

Un soneto de Góngora y su fuente italiana («Urnas plebeyas, túmulos reales»)

Giulia Poggi
Università di Verona

Extraña suerte la del soneto «Urnas plebeyas, túmulos reales» de Góngora. Hoy incluido por derecho en las obras del poeta cordobés, ha sido objeto en los siglos pasados de contrastes, hipótesis y opiniones. Así, a pesar de su evidente sabor moral, un manuscrito del siglo XVII le ha atribuido una intención satírica y, en los siglos sucesivos, se ha llegado incluso a poner en duda su autenticidad¹. Con las mismas contribuciones e incertidumbres nos enfrentamos si de las hipótesis textuales pasamos a las cuestiones exegéticas, lo que nos hace suponer que algo, en su génesis, en su mensaje y en su mismo conjunto estilístico queda por aclarar.

Ahora bien, antes de señalar en síntesis las sutiles cuestiones que su historia ecdótica y exegética plantea, será mejor transcribirlo por entero:

Urnas plebeyas, túmulos reales
penetrad sin temor memorias más
por donde ya el verdugo de los días
con igual pie dio pasos desiguales.

Revolved tantas señas de mortales,
desnudos huesos y cenizas frías
a pesar de las vanas, si no pías
caras preservaciones orientales.

Bajad luego al abismo, en cuyos senos
blasfeman almas, y en su prisión fuerte
hierros se escuchan siempre y llanto eterno,

¹ La primera hipótesis deriva del epígrafe del ms. Tejuelo, fechado en 1623, mientras que la segunda, según se puede leer en el tomo XXXII de la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid, 1966), 440, remonta al códice de Rivas Tafur y a su poseedor, el señor Fernández Geurra y Orbe. Véase, para informaciones más exactas, la nota de BIRUTĖ CIPLIAUSKAITĖ en su edición de los *Sonetos* de Góngora, (Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981), 459-460.

si queréis, o memorias, por lo menos,
 con la muerte libraros de la muerte,
 y el infierno vencer con el infierno².

Hay que señalar en primer lugar que la definición de moral con que, a partir del ms. Chacón, se ha transmitido el soneto resulta bastante restrictiva, considerando el empleo en su contexto de *tópoi* ya utilizados por Góngora en el repertorio fúnebre, como la alusión al poder destructivo de la muerte, ya comentada en el soneto «Ayer deidad humana, hoy poca tierra» o el sintagma «ceniza fría», que remata el final de «Lilio siempre real, nací en Medina», compuesto en la misma ocasión³. Sin embargo, a pesar de la continuidad de estos motivos y fragmentos lingüísticos, y a pesar de que la fecha de composición del soneto (1612) lo acerca, como subraya Robert Jammes, a los tres dedicados a las exequias de la reina Margarita⁴, su corte teórico nos impide incluirlo en el repertorio epicéutico, cuyo primer presupuesto es, como acertadamente ha señalado Mario Socrate, la ocasión. En suma: no es la muerte en su poder destructor, ni tampoco la muerte como entidad abstracta y categoría filosófica la que inspira los sonetos fúnebres del Siglo de Oro, sino los aparatos exteriores y las ceremonias de una determinada muerte, y sobre todo si éstos, por su ejemplaridad y mundanidad, suscitan emociones o reflexiones colectivas⁵.

En cambio, en nuestro soneto, parece como si Góngora quisiera anular y casi olvidar a través de la anónima pluralidad del primer verso los simulacros de la muerte, es decir las varias urnas y los túmulos que en su precedente producción lírica habían sido magnificados, condenados e incluso, en cierta ocasión, ridiculizados⁶. Se trata, pues, de una meditación sobre la muerte y el más allá no motivada por ninguna circunstancia ni autobiográfica ni cronológica, siendo, éste de las sepulturas y del infierno, un motivo sobre el que Góngora no reflexionará nunca más, ni siquiera en el último periodo de su vida, caracterizado, como es sabido, por una serie de sonetos particularmente desengañados.

La misma calidad retórica del soneto, aparentemente compacta y subordinada a su andamento epigramático, sugiere una leve discrepancia entre la doble *redditio* marcada por la alegoría del final y la estructura geométrica de los cuartetos inspirados en acciones concretas, aunque sean metafóricas trasposiciones de un viaje al más allá tan abstracto como inexorable. Esta sutil desproporción retórica sugiere además un cambio de registros y un climax un tanto anómalo, no perfectamente justificado por las informaciones que proporciona el contexto. De ahí las contradictorias interpretaciones de los comentaristas que han leído el soneto ora en sentido devocional, ora desde un punto de vis-

² Cito de la edición de Clásicos Castalia, a la cual haré referencia desde ahora: L. DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, ed. BIRUTÉ CIPLIAUSKAITĖ, Madrid (1985), 239 (=SC).

³ Véanse los vv. 4-8 del primero «Los huesos que hoy este sepulcro encierra / a no estar entre aros orientales, / mortales señas dieran de mortales [...]» y los vv. 12-14 del segundo: «La suavidad que expira el mármol (llega) / del muerto lilio es, que aun no perdona / el santo olor a la ceniza fría».

⁴ Cf. *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* (Madrid: Castalia, 1987), 195 en nota.

⁵ Véase el artículo sobre «El sonetto di Cervantes al tumulo di Filippo II e la permanenza del comico», in *Linguistica e letteratura*, III (1978), 51-81.

⁶ Pensamos en los sonetos 119 y 120 (ambos censurados por el Padre Pineda), donde los túmulos contruidos en Écija y Jaén para la reina Margarita ocasionan una serie de burlescos juegos de palabras y ataques satíricos.

ta metafórico, explicando la representación de la muerte en él contenida o como un acto de contrición del poeta, o como una reflexión filosófica más amplia, que sobrepasa cualquier *directo blanco espiritual*. A la primera lectura se atiende Biruté Ciplijuskaitė la cual explica su final como una exhortación que el poeta dirige a sus memorias para poder evitar, a través de la representación de la muerte temporal, la muerte espiritual del alma⁷; a la segunda Gianna Marras, la cual subraya, en estos versos, una actitud racionalista, casi se podría decir atea frente al más allá, y un sentimiento de la muerte más existencial que teológico⁸.

Dos hipótesis, dos enfoques de lectura que no acaban de convencer, porque si el primero resulta quizá demasiado condicionado por esquemas propios de la cultura contra-reformista (pensemos en los *Ejercicios espirituales* donde Ignacio de Loyola recomienda representarse el infierno con los cinco sentidos), el segundo peca de excesiva modernidad, atribuyendo al poeta una implícita simbolización de valores que éste no hubiera podido concebir tan conscientemente. Y si nada puede comprobar que en aquel año Góngora tuviera una crisis religiosa que lo llevara a escribir estos versos purificadores, tampoco se pueden entender éstos como una reflexión subjetiva y casi prerromántica, siendo la muerte y el infierno en ellos descritos, no categorías psíquicas, sino hechos reales que no perdonan a nadie: ni siquiera al poeta con sus versos.

Ahora bien: tanto las ambigüedades retóricas como las anomalías biográficas que caracterizan este texto, nos llevan a profundizar su análisis, y a buscar en su génesis algo que pueda explicar lo que no resulta inmediatamente claro. Empecemos por recorrer su primer comentario, es decir la explicación de sentido estrictamente devocional dada por Salcedo Coronel:

Pretende don Luis en este Soneto, que su memoria examine en los humildes y soberbios sepulchros la igualdad con que la muerte executa en todos su inexorable rigor: y que penetrando en los abismos, considere las penas y el horror de la infernal morada, para librarse con la enmienda en vida, del eterno castigo⁹.

Palabras que situarían el soneto dentro de la tradición medieval (y tan hispánica) del *memento mori*, si Salcedo Coronel no añadiera, para la explicación de su incipit y de su final, la referencia a dos fuentes específicas: clásica la primera, es decir Horacio, contemporánea la segunda, es decir el abad benedictino Angelo Grillo, personaje menor del segundo renacimiento italiano¹⁰.

Sin embargo, mientras la primera cita («Pallida mors aequo pulsat pede pauperum / tabernas regumque turre», *Odas*, I, IV, vv. 13-14) constituye un referente exacto para

⁷ Cf. in *SC*, 239 el comentario a los vv. 13-14, inspirado, como veremos más adelante, en la interpretación de Salcedo Coronel.

⁸ Cf. GIANNA CARLA MARRAS, «La vicenda della memoria: razionalità e magia della parola in *Urnas plebeyas, túmulos reales*», en *Linguistica e letteratura*, VII, 1-2 (1982), 173-201.

⁹ Cf. el segundo tomo de las *Obras de don Luis de Góngora comentadas por García Salcedo Coronel*, Madrid (1644), 777-779.

¹⁰ Sobre la vida y la obra de Angelo Grillo véase M. GIUSTINIANI, *Gli scrittori liguri* (Roma: A. Tinassi, 1677), 73-78; G. B. SPOTORNO, *Storia Letteraria della Liguria*, tomo IV (Genova: Tipografia Ponthenier, 1826), 144-146; y en particular, sobre su amistad con T. Tasso, L. TOSTI, *T. Tasso e i benedettini cassinesi* (Montecassino: Tipografia di Montecassino, 1877).

explicar la imagen de la muerte y de su poder nivelador, la segunda, centrada por Salcedo Coronel en el soneto del italiano «Cadute moli, alte ruine sparse» no pasa de ser uno de los tantos textos barrocos sobre las ruinas que Góngora pudo indirectamente recordar, pero no necesariamente imitar en estos versos. Y aunque Salcedo Coronel cite como modelo más próximo al final de Góngora los versos con que Grillo concluye sus disertaciones edificantes sobre la humana caducidad, éstos no tienen mucho que ver con la concatenación retórica de la que ya hemos hablado, y cuya eficacia, como ya hemos subrayado, no llega a justificar del todo el contexto¹¹.

En realidad, la verdadera fuente del soneto (y no sólo, como pretende Salcedo Coronel, de su terceto final) es un soneto compuesto por el mismo Angelo Grillo, perteneciente a la colección *Pietosi affetti*, que así reza:

Si volge 'a suoi pensieri perché, nel contemplar quanto loro si dimostra nel presente sonetto, si mortifichino

Tra le tombe de morti horrende e scure,
fra l'ossa ignude, i cadaveri, i vermi,
putridi parti e fetide pasture,
itene spesso, o pensier vaghi e infermi:

quivi deposte l'altre indegne cure
sol vostra intenta a contemplar si fermi
quali hebbere forme già, quali hor figure,
quai già vari ripari, hor quali schermi:

indi passate, ove nel foco eterno
per morir sempre han gli empi immortal vita,
fra stridi, urli, bestemmie e stuol nocente:

poi l'imagini offrite all'egra mente
ch'avrà con morte contra morte aita,
e con l'inferno vincerà l'inferno¹².

No cabe duda de que la verdadera fuente del soneto gongorino reside en estos versos compuestos, como reza el epígrafe, con fines penitenciales, y que el primer pretexto que llevó al andaluz al enfrentarse con la muerte y el infierno fue esencialmente imitativo. Ni tampoco debiera resultar extraño, siendo así las cosas, que se haya podido atribuir al soneto a otro autor, ni que se haya calificado (dando a la palabra un sentido más paródico

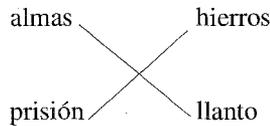
¹¹ En el soneto II de la primera parte de las *Rime morali*, que cito por la edición de Bergamo de 1589 (primera edición: Bergamo, 1580): «Cadute moli, alte ruine sparse, / che dianzi il cielo, hor adeguate il suolo, / che pria destaste meraviglia, or duolo, / del tempo hor prede, e già stupor de l'arte; / provincie e regni, ampia e superba parte / del mondo immenso, la cui fama il volo / spiegò da l'uno l'altro opposto polo, / né la serban di voi marmi, né carte; / stirpi d'augusti estinte illustri e dive, / monti d'ossa insepolte, e tombe e fosse, / di ceneri e cadaveri ricetti: / dite: s'a tanti miserandi aspetti / non son le menti de mortali mosse, / non pensa di morir chi morto vive».

¹² Reproduzco la versión de la edición de Vicenza de 1596, pero recuerdo que la obra se imprimió por primera vez en Bergamo en 1580 junto con la primera parte de las *Rime morali* y que después tuvo, por separado, varias impresiones.

que estrictamente moral), de «satírico». En suma, sin pensar en crisis espirituales o existenciales, es claro que Góngora fue atraído por el modelo italiano, del que respeta bastante fielmente la estructura retórica y la *gradatio* sintáctica articulada en tres tiempos: la visitación de las tumbas, el descenso al abismo infernal y, por último, la consideración moral fundada en la fórmula de la doble *redditio*.

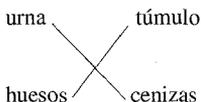
Sin embargo, a pesar de esta génesis imitativa, el soneto de Góngora presenta unas variaciones respecto al modelo que acaban de desplazar su eje retórico y, en consecuencia, su mensaje. Desde el punto de vista semántico, por ejemplo, aparece clara la reducción de las enumeraciones caóticas del modelo a un preciso orden regulado por estructuras opositivas y paralelísticas, así como la abolición de epítetos marcadamente desagradables (por ejemplo, la pareja inicial «horrene e scure» es resumida, casi negada, por la expresión «sin temor»), o de pormenores sobre los lugares de la muerte y sus lúgubres habitantes.

Aun más evidente resulta la diferencia entre el modelo y su imitación si, dejando las consideraciones de orden semántico, examinamos la estructura retórica de los dos textos. Así veremos que Grillo desarrolla la sustancia alegórica del soneto y llega a la fórmula final después de subrayar el doble sentido de la palabra muerte por la antítesis del v. 10 («indi passate ove nel foco eterno / per morir sempre han gli empi immortal vita») y por una repetida alusión a la enfermedad de los pensamientos («itene spesso o miei pensieri infermi [...] / poi l'imagini offrite all'egra mente»); Góngora, en cambio, suprime todo elemento moral que no sea esencial a estas dos entidades metafísicas (*muerte y pensamiento*), impulsado a esto por la misma binariedad inherente a las fuentes clásicas no contempladas por el modelo: Horacio que le proporciona la imagen de la muerte niveladora, y el Evangelio que le sugiere una descripción del más allá repartida entre «llantos y cadenas», así como reza un desconocido pasaje del Evangelio («ibi erit fletus et stridor dentium ...», Mateo, 13, 42) y representa, en el sexto libro del *Eneide*, el mismo Virgilio («Hinc exhaudiri gemitus et saeva sonare / verbera tum stridor ferri tractaeque catenas», vv. 557-558). Y si la cita horaciana permitía organizar el material semántico como un gran quiasmo que atravesaba los dos cuartetos¹³, la reminiscencia virgiliana (de la que se olvida, o quiere olvidarse, en su afán moralizador, Salcedo Coronel), parece proporcionar otro quiasmo que, si bien no es tan perfecto como el precedente, ocupa parte del primer terceto:



De ahí una representación de la muerte implacable y apremiante, pero no tan repugnante como la de Grillo; de ahí también un viaje al infierno no tan terrible, puesto que se

¹³ Véanse las pp. 181-191 del citado artículo de G. Marras, donde se subraya el evidente quiasmo que se establece entre los dos cuartetos.



trata de un infierno sin un ingrediente fundamental de la iconografía cristiana, es decir el «foco eterno» que, presente en Grillo con su relativo cortejo de diablos, se transforma en Góngora, clásicamente, en «llanto eterno». Como si Góngora quisiera imitar únicamente los efectos exteriores de la ambigüedad proporcionada por el término «morte» del italiano, como si la superposición de fórmulas medievales (la *redditio*, artificio muy usado en los sonetos fúnebres)¹⁴ y clásicas (la antítesis horaciana, de la que deriva la contraposición urna / túmulo del primer quiasmo, y la pareja virgiliana llanto / prisión que ocasiona el segundo) transmitiera un sentimiento no unívoco de la muerte, sino abierto, ambiguo y contradictorio.

Y llegamos aquí al tercer punto de discrepancia entre el texto gongorino y su modelo italiano, es decir al distinto papel que en ambos desarrollan los abstractos destinatarios: «pensieri» en el primer caso, «memorias» en el segundo. En primer lugar hay que subrayar la introducción por Góngora del término «memorias» no sólo refleja una actitud frente al tema de la muerte más visivo que racional¹⁵, sino que también su repetición en el texto unifica la sintaxis del soneto, que llega así a estructurarse como una única oración condicional («penetrad sin temor memorias más / [...] / si queréis o memorias [...]»).

Además, esta reduplicación gongorina del destinatario, citado por Grillo una sola vez, desplaza la representación de la muerte recomendada en el modelo hacia una meditación más honda y menos contingente, que incluye también el tema medieval del *contemptus mundi*, o por lo menos un concepto de memoria más moral y filosófico que estrictamente devocional o religioso. En efecto, mientras los pensamientos que invoca Grillo producen imágenes útiles al pecador poeta y a todos los pecadores para que logren la verdadera vida, las memorias de Góngora sirven de comentario para algo imaginado, pero al mismo tiempo realmente ocurrido, si no en la vida (pensamos en los «aromas orientales» del v. 8), por lo menos en la literatura (pensemos en el recuerdo del Averno virgiliano, resonante en los vv. 10-11). De ahí la supresión en el texto gongorino del pasaje último del italiano («poi l'imagini offrite all'egra mente [...]») y la reducción de las tres potencias espirituales (*pensieri-immagini-mente*) a una sola potencia; de aquí también la posibilidad de leer las memorias como las memorias mismas del poeta, es decir su personal actitud frente a la muerte, una muerte, como acabamos de apuntar, evocadora de sugerencias clásicas y cultas. En este sentido no sería extraño que Góngora, al utilizar en su forma plural el término memoria, haya querido indicar concretamente la serie de epitafios recién compuestos, y cuyos rastros, como señala James, reaparecen en estos versos.

Se trata, como es obvio, de una hipótesis que tendríamos que comprobar y analizar más detenidamente, así como, una vez descubierta la verdadera fuente del soneto, habría

¹⁴ Pensamos en la *redditio* conclusiva del soneto 131 («Fragoso monte en cuyo basto seno»): «pues en troncos está, troncos la lean» y la del 132 («Ayer deidad humana, hoy poca tierra»): «tome tierra, que es tierra el ser humano».

¹⁵ Sobre el papel racional de la memoria en estos versos véanse las observaciones de G. Marras (*art. cit.*, 183 *passim*). Sin embargo creo que aquí el término conserve más el sentido tradicional de *mento mori*, sobre todo si lo consideramos en antítesis al término «pensamiento», usado por Góngora en los sonetos y canciones de asuntos petrarquistas.

que profundizar en varias cuestiones. Por ejemplo: ¿escribió Góngora estos versos únicamente para competir con Grillo, o fue movido por eventos –quizá alguna crítica, reprensión o censura de sus sonetos fúnebres– que todavía queda por descubrir? ¿Y por qué Salcedo Coronel no sólo se descuida de la fuente virgiliana, sino que también se equivoca al citar la fuente de Grillo? Y, puesto que el soneto gongorino es una imitación, ¿en qué medida influyen respecto al modelo la variada *dispositio* y la dialéctica que en él se establece entre fuentes clásicas, bíblicas y medievales? En fin: se puede hablar de una verdadera originalidad del soneto y, en general, de una actitud moderna del poeta cordobés frente a la muerte así como, para hacer una comparación anacrónica, se habla de una originalidad del Foscolo frente a los modelos de la literatura osiánica?

A estas y a otras preguntas podrán contestar los críticos que se pongan a examinar este soneto, sin olvidar que en el barroco, y más todavía el barroco de Góngora, cada duda, cada incertidumbre, cada interpretación demasiado metafórica o literal, encubre siempre algo que no se sabe y no se conoce y que por esto, precisamente por esto, merece ser conocido.

La construcción alegórica de la séptima morada

Juan Miguel Prieto Hernández

Cuando en el mes de junio de 1577 santa Teresa comienza la redacción de *Las Moradas del Castillo Interior*, hace casi un año que se encuentra en Toledo. En su memoria, aún debe perdurar el recuerdo de la problemática fundación de Sevilla en 1575 y de sus tensas relaciones con María Bautista¹. Además, un año antes, en 1574, la Santa había levantado la fundación de la princesa de Éboli en Pastrana, y ésta se vengó enviando el *Libro de la Vida* a la Inquisición². Recordemos que para que interviniera el santo Tribunal no era necesaria una clara evidencia de heterodoxia «bastaba la sospecha, o la acusación más o menos fundada»³ para que iniciara sus pesquisas.

Redactadas las cuatro primeras moradas, en el mes de julio de 1577, llega a santa Teresa la noticia del fallecimiento de nuncio Ormaneto, gran defensor de la causa de los descalzos. Inmediatamente decide trasladarse a Ávila y escoge el convento de San José para aguardar los acontecimientos. Hacia finales de agosto del mismo año, le llega la noticia del nombramiento del nuevo nuncio, Filippo Sega, obispo de Piacenza, conocido como uno de los más feroces enemigos de la reforma de la descalcez, y, en particular, de la madre Teresa.

En estas circunstancias, y a petición del P. Gracián y de su confesor D. Alonso Velázquez, comienza a escribir santa Teresa la que será su gran obra, no sin antes realizar una declaración que a la vista de los acontecimientos anteriores no deja de resultar sorprendente:

[¿]Para qué quieren que escriba? Escriban los letrados que han estudiado, que yo soy una tonta y no sabré lo que me digo... por amor de Dios, que me dejen hilar mi rueca y seguir mi coro y oficios de religión⁴.

¹ Cf. *Carta* del 28 de agosto de 1575 (n. 87). Citamos según la edición de las *Obras Completas* de santa Teresa, publicada por Efrén de la Madre de Dios y Otger STEGGINK (Madrid: B.A.C., 1986⁸). Los subrayados en las citas de la Santa son siempre nuestros.

² Cf. FRAY JERÓNIMO GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, *Dilucidario del verdadero spiritv; en que se manifiesta la verdadera oracion, Pureza, luz, Charidad, y trato del alma con Dios* (Bruxelas: en casa de Iuan Mommarte, 1608). Manejamos el tomo I de la edición publicada en Burgos: Monte Carmelo, 1932, cap. IV, 14 y s.

³ ENRIQUE LLAMAS MARTÍNEZ, OCD., *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición española* (Madrid: C.S.I.C., Instituto «Francisco Suárez», 1972), 3.

⁴ Pone estas palabras en boca de la Santa fray Jerónimo Gracián, *op. cit.*, cap. V, 16.

Más adelante retomaremos el hilo de esta afirmación. Ahora nos vamos a centrar en una parcela léxica muy reducida de la obra, la de los términos que configuran la séptima morada. Analizaremos cómo en este pequeño campo, los vocablos se encuentran imbricados por medio de trabadas relaciones semánticas. Para ello, santa Teresa despliega su capacidad creadora y, plenamente consciente de la tensión a que somete a sus vocablos⁵, se nos presenta como una escritora alejada de todo propósito ascético en cuanto a la redacción de su obra. En las cuartas moradas, después de haber interrumpido la redacción de la obra por diversas circunstancias durante casi cinco meses⁶, declara: «Dicen que el alma se entra dentro de sí, y otras veces que sube sobre sí. Por este lenguaje no sabré yo aclarar nada, que esto tengo malo, que por el que yo sé decir pienso que me havéis de entender, y quizá será sola para mí» (*Moradas* IV, 3, 2). Detengámonos brevemente en la primera afirmación. *Entrar el alma dentro de sí* es una expresión técnica del lenguaje de la mística que encontramos, al menos, en dos de los autores espirituales que la Santa había leído detenidamente, Francisco de Qsuna y Bernardino de Laredo⁷. Sin embargo, y sorprendentemente a la vista de la afirmación anterior, en el capítulo primero de las primeras moradas, presenta al alma «como un castillo todo de un diamante u muy claro cristal» (*Moradas* I, 1, 1) en el que «hemos de ver cómo podremos entrar en él» (*Moradas* I, 1, 5).

Consciente de su afirmación, aclara seguidamente:

«Parece que digo algún disbarate; porque si este castillo es el ánima, claro está que no hay para qué entrar, pues se es él mismo; como parecería desatino decir a uno que entrase en una pieza estando ya dentro».

Y poco más adelante alude directamente a la expresión que en las cuartas moradas afirma desconocer: «Ya havréis oído en algunos libros de oración aconsejar a el alma que entre dentro de sí; pues esto mesmo es» (*Moradas* I, 1, 5).

El recurso a la ironía retórica, al juego que establece con el lector al presentarle, por un lado una declaración de incapacidad intelectual para comprender determinados conceptos y, por otro, un planteamiento coherente y meditado de la realidad que posteriormente afirma desconocer, nos muestra la imagen de una escritora consciente y comprometida con su labor.

⁵ Recordemos que para J. BARUZI «el lenguaje místico propiamente dicho emana menos de vocablos nuevos, que de los cambios operados en el interior de los vocablos tomados del lenguaje normal» («Introducción al estudio del lenguaje místico», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 37, 1942, 20).

⁶ «¡Válame Dios –escribe– en lo que me he metido! Ya tenía olvidado lo que tratava, porque los negocios y salud me hacen dejarlo al mejor tiempo», *Moradas* IV, 2, 1.

⁷ En *Vida*, 4, 6 y 23, 12 declara explícitamente su deuda con la obra los dos autores franciscanos. Analiza la influencia de ambos en santa Teresa Fidèle de Ros, *Un maître de Sainte Thérèse. Le Pere François d'Osuna. Sa vie, son oeuvre, sa doctrine spirituelle* (Paris, Beauchesne, 1936) y *Un inspireteur de Sainte Thérèse, le frère Bernardin de Laredo* (Paris, Librairie philosophique J. Vrin (Études de Théologie et d'Histoire de la Spiritualité), 1948). Con anterioridad Gaston Etchegoyen había publicado *L'amour divin. Essai sur les sources de sainte Thérèse* (Bordeaux-Paris, Bibliothèque de l'école des Hautes Études Hispaniques, fascicule IV, 1923) donde afirma que «sainte Thérèse eut le génie de l'assimilation et de la synthèse plus que celui de l'invention», 29. Ciriaco Morón Arroyo en un reciente trabajo, sostiene la teoría contraria al afirmar que «Osuna es el autor más atacado, quizá el único explícitamente atacado, por ella» («*Las Moradas*: Residencia en la tierra. Sentido secular del texto místico», en M^o Jesús Mancho Duque (ed.), *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos* (Salamanca: Universidad de Salamanca y UNED de Ávila, 1990), 16.

En relación con el *alma*, en las *Moradas* es posible discernir, por un lado el *alma I* como configuración central de la estructura arquitectónica de la obra y, por otro, el *alma II* como elemento que en su viaje hacia el interior busca y se acerca constantemente a Dios. El *alma II* emprende un proceso interiorizador dentro de *alma I* que no se detendrá en los umbrales de la séptima morada, sino que penetrará en su interior, dando lugar a una variada terminología para describir este espacio místico.

A lo largo del desarrollo de la obra, el término más empleado para aludir a los espacios que debe atravesar el *alma (alma II)* en su proceso de acercamiento a Dios, es el de *morada*. Como norma, cuando alude al conjunto del castillo en su espacialidad interior, emplea *moradas* (en plural), para destacar la imposibilidad de cuantificar con exactitud las estancias que existen en el castillo⁸. No olvidemos que el número de moradas, al igual que el amor de Dios, es infinito. Sin embargo, santa Teresa es especialmente rigurosa en no emplear el plural al referirse a la *séptima morada*, donde, con excepción del título, no encontramos ningún otro contexto en el que aluda a ella en plural⁹; «Porque entendido que hay grandísima diferencia de todas las pasadas a las de esta *morada*» (*Moradas VII*, 2, 2).

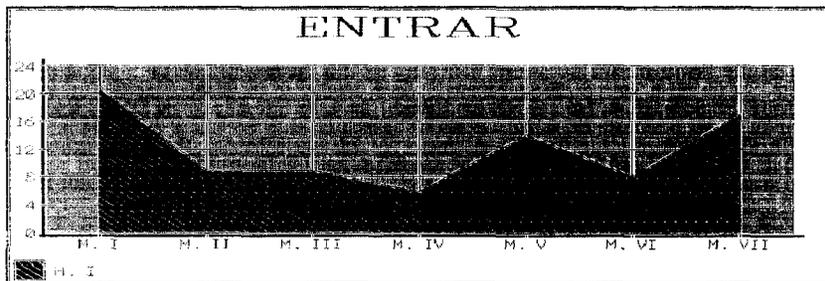
Parece incuestionable que a lo largo de la estructura de las *Moradas* nos encontramos con dos espacios complejos, perfectamente delimitados. El primero de ellos corresponde a la configuración espacial del castillo y constituye el límite o frontera que separa el exterior, del comienzo de la vida interior del alma. santa Teresa establece, mediante esta división, una clara diferenciación entre el mundo externo, ajeno al alma, y el inicio del camino de perfección. De igual modo en este caso, merced a la singularización a que la somete, individualiza la séptima morada. La presencia de ambas divisiones aparece reflejada por la presencia mayor o menor del verbo *entrar*. Por eso observamos un alto porcentaje de apariciones de este verbo cuando el *alma II* tiene que franquear alguna de las dos divisiones fundamentales establecidas en la obra¹⁰. El agente, con el verbo *entrar*, es

⁸ Cf. *Moradas I*, 2, 12.

⁹ Este aspecto ya ha sido apuntado por E. W. TRUEMAN DICKEN en «The imagery of the interior castle and its implications», *Ephemerides Carmelicae*, 21, 1970, 205. Nosotros hemos recogido los siguientes contextos en que santa Teresa hace referencia a la séptima morada en singular: *Morada I*, 2, 8; I, 2, 14; III, 1, 5; IV, 3, 2; V, 1, 14; V, 4, 1; VI, 1, 2(2); VI, 2, 3; VI, 7, 9; VI, 9, 1; VI, 11, 6; VII, 1, 1; VII, 1, 2; VII, 1, 3; VII, 1, 6(2); VII, 1, 7; VII, 2, 11; VII, 3, 9(2) —no existe el número 10 en este capítulo—; VII, 3, 11; VII, 3, 12(2) y VII, 4, 21.

De igual forma se comportan los términos *aposento* y *pieza*, ya que cuando la Santa los emplea para aludir a la séptima morada aparecen invariablemente en singular. Vid. *Morada I*, 2, 14; II, 1, 4, II, 1, 6 y V, 1, 2.

¹⁰



la propia alma; es ella la que inicialmente tiene que esforzarse para efectuar el proceso interiorizador. No obstante, esto sólo es posible en la primera morada. En la séptima, también se registra el verbo *entrar*, pero no es, ni mucho menos, suficiente para poder llegar al centro del alma. Para alcanzar esta séptima morada es preciso que el propio Dios actúe como agente del proceso, lo que se manifiesta por la presencia del verbo *meter*. No es de extrañar, por tanto, que la frecuencia de apariciones del verbo *meter* sea diversa a la de *entrar*, pues es a partir de la quinta morada cuando se comienza a registrar ampliamente¹¹. El hecho de encontrar *meter* sobre todo a partir de las quintas moradas, nos permite afirmar que, si bien el alma posee fuerzas sobradas para atravesar la frontera inicial que encuentra en su camino, al presentarse ante la séptima morada, en el momento de la unión mística con Dios, es necesario que al empuje del alma, se una la llamada de Dios para poder franquear este último obstáculo.

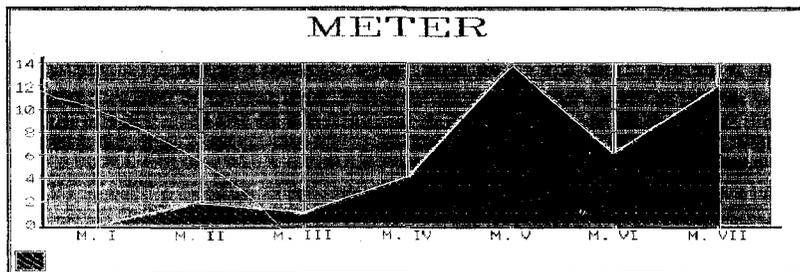
Además de *morada*, *pieza* o *aposeno*, santa Teresa emplea otros términos para referirse a la habitación donde tiene lugar el encuentro entre Dios y el alma. Los vocablos que designan este espacio, como consecuencia de la presencia de Dios en su interior, destacan dos rasgos principales, bien lo 'divino', *bodega*, *tabernáculo*, *templo* y *relicario*; bien lo 'real' (lo regio), *camarín* y *palacio*¹².

En relación con los cuatro primeros, tres de ellos, *bodega*, *templo* y *tabernáculo*, además de poseer el rasgo común 'edificación', revelan un origen claramente bíblico. El cuarto, *relicario*, está ampliamente documentado en la tradición eucarística.

El *templo* de Dios, surge motivado por la alusión al de Salomón¹³, y el *tabernáculo* en que se deleita el alma¹⁴, es consecuencia directa de las aguas que se dan a la cierva herida¹⁵:

«como en la edificación del templo de Salomón, adonde no se había de oír ningún ruido: así en este *templo de Dios*, en esta *morada suya*, sólo El y el alma se gozan con grandísimo silencio» (*Moradas* VII, 3, 11).

«Aquí se dan las aguas a esta cierva que va herida, en abundancia. Aquí se deleita en el *tabernáculo* de Dios» (*Moradas* VII, 3, 13).



¹² Destaca el *Diccionario de Autoridades* que *majestad* es un 'título honorífico, que propiamente pertenece a Dios, como a verdadera Magestad infinita, y después a sus retratos en la tierra, quales son los Emperadores y Reyes'. *Diccionario de Autoridades*, 3 vol. edición facsímil (Madrid, Gredos, 1984) (en adelante citaremos como *Autoridades*).

¹³ «Igitur aedificavit Salomon domum et consummavit eam» (III Reg. 6, 14, vid. el capítulo 6 completo). En adelante citamos según la edición de la *Biblia sacra. Iuxta vulgatam versionem* (Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983³).

¹⁴ «Quam dilecta tabernacula tua Domine exercituum» (Ps. 83, 2).

¹⁵ «Sicut areola praeeparata ad irrigationes aquarum / sic anima mea praeeparata est ad te Deus» (Ps. 41, 2).

La *bodega* no es, obviamente, 'el lugar o sitio donde están las cubas, o tinajas en que se encierra y guarda la cosecha del vino'¹⁶; Teresa, conocedora indirecta de la Biblia, trae a colación el texto del *Cantar de los cantares*¹⁷ en el que la *bodega* se convierte en lugar de unión entre el alma y Dios:

«Dice la esposa en los Cantares: «Llévome el rey a la *bodega* del vino, u metiόμε», creo que dice. Y no dice que ella se fue... Esta entiendo yo es la bodega donde nos quiere meter el Señor (*Moradas* V, 1, 13).

En las sextas moradas, Dios es comparado a una *Pieza de oro* que se transforma en *relicario*:

Pues miremos ahora –como os he dicho en el capítulo pasado– que está este Señor, que es como si en una *pieza de oro* tuviésemos una piedra preciosa de grandísimo valor y virtudes..., mas no la osamos mirar ni *abrir el relicario*.

No alude en este contexto al oro purísimo que caracteriza a la sabiduría divina, en contraposición al metal de la naturaleza humana¹⁸. El *oro* de que está construida la pieza es consecuencia del contenido que encierra esta séptima morada: *joya, margarita, piedra preciosa, tesoro*, imágenes todas que representan a Dios, la única y definitiva meta del proceso emprendido por el *alma I*. El oro es pues, el 'envoltorio' donde se encuentra la piedra preciosa que está en su interior: Dios. El *Relicario* por consiguiente, está íntimamente relacionado con *templo y tabernáculo*, pues se asemeja a ellos por el hecho de albergar en sí un elemento sagrado.

En relación con los otros dos términos, *camarín* y *palacio*, el primero de ellos no aparece documentado con anterioridad a la obra de Teresa de Jesús. Concretamente, el DECH¹⁹ lo fecha hacia 1600, en Sigüenza y fray Juan de los Angeles. Ya Covarrubias²⁰ en 1611 lo define como 'el retrete donde tienen las señoras sus porcelanas, barros, vidrios y otras cosas curiosas' y, pasado un siglo, para *Autoridades* esta acepción está ya anticuada: 'Aposento o sala pequeña, retirada de la común habitación, donde se guardaban diferentes buxerías, barros, vidros, porcelanas y otras alhajas curiosas y exquisitas'. La función de este término es la de 'cobijar', la de 'albergar' a diversos elementos, todos ellos valiosos pues son comparados con las «grandezas» que el alma contempla en el aposento cuando está embebida con Dios. También destaca el hecho de que sea ésta una construcción apartada, «retirada de la común habitación», que es donde se halla la séptima morada: «Entráis en un aposento de un rey u gran señor –u creo *camarín* los llaman–, adonde tienen infinitos generos de vidrios y barros y muchas cosas, puestas por tal orden, que casi todas se ven en entrando» (*Morada* VI, 4, 8).

¹⁶ *Autoridades*, s. v. *bodega*.

¹⁷ «Introduxit me in *cellam vinariam* ordinavit in me caritatem» (Ct. 2, 4). El subrayado es nuestro.

¹⁸ *Moradas* IV, 2, 6.

¹⁹ J. COROMINAS y J. ANTONIO PASCUAL, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* (Madrid: Gredos, 1980 y ss.) (En adelante citamos como DECH).

²⁰ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987).

Palacio, en nuestra obra, no tiene el sentido que proporciona el *Diccionario de Autoridades* en su primera acepción: ‘la casa en que hacen su residencia los Reyes’, sino que equivale a la morada más profunda, el lugar donde se encuentra Dios: «Poned los ojos en el centro que es la pieza u *palacio* a donde está el rey» (*Morada* I, 2, 8).

En el penúltimo capítulo de las sextas moradas, el ángulo de visión de este espacio ha cambiado, y *palacio*, aunque sigue siendo la parte central del *castillo*, ya no es el lugar «donde está el Rey», sino que es el mismo Rey. Este es el motivo que impulsa al profesor García de la Concha a considerar que «del final de las Moradas sextas al comienzo de las últimas, oscila nuestra escritora entre la imagen de Dios hecho palacio donde mora el alma (M. VI,10,3) y la del alma como estancia íntima en la que Dios habita (M. VII,1,3)»²¹. En definitiva, lo que se comprueba es que comienza a perder protagonismo el *alma I* como estructura configuradora de la experiencia mística, para pasar a cobrarlo *Dios*, el morador del palacio: «Hagamos ahora cuenta que es Dios como una morada u *palacio* muy grande y hermoso, y que este *palacio* –como digo– es el mismo Dios. ¿Por ventura puede el pecador, para hacer sus maldades, apartarse de este palacio? No por cierto, sino que dentro, en el mismo *Palacio*, que es el mismo Dios...» (*Morada* VI, 10, 3). Pero, si *palacio* hace alusión, como hemos señalado, a la séptima morada, debe poseer otro sentido que haya impulsado a Teresa de Jesús a usarlo en sentido metafórico con la acepción de ‘habitación interior’. La clave para encontrar la solución nos la proporciona Covarrubias:

‘...Sólo será bien referir aquí la ley de la partida 29, título nueve, partida segunda, que dice desta manera: «Palacio es dicho *qualquier lugar do el rey se ayunta paladinamente para hablar con los omes*. Esto es en tres maneras: o para librar los pleitos, o para comer, o para hablar engasajado; e porque en este lugar se ayuntan los omes para hablar con él más que en otro lugar, por esso lo llaman palacio, que quiere tanto dezir como lugar *paladino»... De aqui vino que en las casas particulares llaman el palacio una sala que es común y pública, y en ella no ay cama ni otra cosa que embarace. Este es término que se usa en el reyno de Toledo’.

Y semejante, aunque más escueta, es la quinta acepción de *Autoridades*: ‘en las casas particulares del Reino de Toledo, es una *sala común y pública*, en donde no se pone cosa alguna que embarace el trato y comercio’.

En ambas definiciones se hace alusión a una *única habitación*, libre de todo tipo de obstáculos, gracias a lo cual se producirá con mayor facilidad, y sin ninguna molestia, el encuentro con Dios, sin que haya nada ni nadie que interfiera en este instante. La similitud con el contenido semántico del término *palacio* es evidente e incuestionable.

La cronología tampoco presenta especiales problemas, pues *palacio*, en su acepción de ‘cuarto de una casa’ aparece registrada ya en el último cuarto del siglo XIV en los Inventarios aragoneses de los siglos XIV y XV de M. Serrano y Sanz, y aún en Tirso de Molina a finales del XVII²². Además, el término no aparece circunscrito únicamente al habla de Toledo²³, como anotan tanto Covarrubias como *Autoridades*, pues en la docu-

²¹ VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, *El arte literario de santa Teresa* (Barcelona: Ariel, 1978), 272 y s.

²² DECH, s. v. *palacio*.

²³ Recordemos que santa Teresa se hallaba en Toledo desde el mes de julio de 1576 tras su estancia en Sevilla.

mentación abulense, desde el siglo XIV, aparece con el significado de 'parte de una casa o habitación'²⁴.

Estas breves consideraciones nos permiten contemplar una imagen de Teresa-escritora consciente de su creación literaria. Ciertamente, cuando declara, al retomar la redacción del libro, que no sabrá aclarar nada por el empleo de expresiones técnicas, como el *entrar dentro de sí*, no creemos que pueda atribuirse ésta, o similares afirmaciones cargadas de humildad, ni a su ascendencia judeo-conversa, ni a deseo de rusticismo, ni a desclasamiento voluntario. El cuidado y meticulosidad que se observa en las relaciones semánticas entre los terminos es reflejo de una decidida voluntad de precisión semántica. El fin primordial que persigue la Santa es expresar los conceptos que quiere comunicar con la mayor precisión y eficacia²⁵. Este cuidado en la elección de las palabras parece reflejo de las ideas que expone Juan de Valdés en su *Diálogo de la Lengua*: solamente tengo cuidado de usar vocablos que signifiquen bien lo que quiero dezir²⁶. La sólida trabazón semántica de los términos y la rigurosa organización en el nivel de la macroestructura de la obra nos hace inclinarnos a pensar que la intención de la madre Teresa es lanzar un guiño al lector y proponerle un juego meditado y sereno que le incite a imbuirse en la lectura de su obra. El recurso empleado para lograrlo no consiste, como hemos visto, en un empleo de formas rústicas y vulgares. Terminamos con unas concluyentes palabras de José Antonio Pascual y Lourdes García Macho sobre el lenguaje de santa Teresa: «El conservadurismo, o mejor, casticismo teresiano no puede ser igualado a vulgarismo pues con sus usos lingüísticos lo que demuestra santa Teresa es su adscripción a la mejor tradición de Castilla la Vieja»²⁷

²⁴ Cf. J. A. PASCUAL y J. J. PÉREZ, *Notas sobre el léxico medieval castellano: a propósito de la documentación de la catedral de Ávila* (Ávila: Cuadernos Abulenses, 1, 1984), 62.

²⁵ Cf. GUIDO MANCINI GIANCARLO, *Espressioni letterarie dell'insegnamento di santa Teresa de Ávila* (Modena: Società Tipografica Modenese, 1955), 85.

²⁶ JUAN DE VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, ed. J. M. Lope Blanch (Madrid: Clásicos Castalia, 1969), 154.

²⁷ L. GARCÍA-MACHO y J. ANTONIO 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.

Nuestro trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto de Investigación sobre el *Léxico técnico de la Espiritualidad en el Siglo de Oro*, dirigido por la Dra. M^a Jesús Mancho Duque y financiado por la DGICYT.

Melisendra era Melisendra (La ficción en Cervantes)

César Real Ramos
Universidad de Salamanca

Cuando en un momento del Quijote se discute sobre la veracidad con que el historiador que cuenta su historia recoge los verdaderos hechos, dice D. Quijote:

A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni prudente Ulises como lo describe Homero. —Así es— replicó Sansón, pero uno es escribir como poeta y otro como historiador. El poeta puede contar o cantar las cosas no como fueron, sino como debían ser y el historiador las ha de escribir no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna¹.

Se vuelve así a la vieja discusión que ya encontramos en Aristóteles de la relación de la ficción de la obra literaria con la mimesis y lo verosímil. Discusión, por lo demás, que hoy ha cobrado un extraordinario interés y actualidad, pero en la que por razones obvias no tendremos tiempo de entrar. La cita, en todo caso, sí nos servirá para centrar el tema principal de estas reflexiones: la importancia histórica (no meramente temática) y la función que en la obra cervantina adquiere el concepto de ficción en tanto que definidor del texto literario.

El concepto de ficción responde a un planteamiento pragmático y a una perspectiva histórico-funcional. Así, desde este supuesto, la ficción supone la simultaneidad de dos situaciones: una situación de comunicación y una situación de recepción que se inscriben ambas en una situación externa, sociocultural, en la que la ficción es tal, siendo ésta histórica y, además, contractual. El ejemplo más explícito sería el teatro, con una situación interna de enunciación (con sus locutores y destinatarios) y una situación externa de recepción, en la que el destinatario se ve privado de una relación directa con el locutor real² (Contractualmente, voluntariamente, acepto asistir a lo que Don Juan le dice a Doña Inés, no pudiendo yo entablar posible diálogo con Don Juan personalmente, sino —a lo sumo, y convencionalmente también me está vedado—, con el actor que encarna el papel).

¹ Citamos por la edición de MARTÍN DE Riquer, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Barcelona: Planeta, 1990. II, cap. III, 582.

² R. WARNING, «Pour une pragmatique du discours fictionnel», *Poétique*, 39, 1979, 327.

Hay un pasaje del Quijote que es especialmente interesante en este sentido y que, por ello, es el que me ha inspirado el título de esta comunicación. Me refiero al tan conocido del retablo de títeres de Maese Pedro³:

Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo Don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que hufan, y levantándose en pie, en voz alta dijo: –No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como Don Gaiferos. Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en batalla.

Y diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la tierra morisca, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél⁴.

Un poco más adelante, cuando Maese Pedro consternado le muestra los desperfectos solicitando resarcimiento a Don Quijote, éste, atribuyendo el error a los malos encantadores que le persiguen, se justifica:

Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado, que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, Don Gaiferos Don Gaiferos, Marsilio Marsilio y Carlomagno Carlomagno⁵.

El pasaje, que ilustra esta recepción pragmática de un texto ficcional que Don Quijote ejemplifica⁶, tiene además el interés de ser el único caso explícito en que ocurre una situación inversa a la habitual. Si Don Quijote en la obra manifiesta su locura en confundir la realidad con la ficción, en ver gigantes donde hay molinos, ahora confunde la ficción con la realidad, ve molinos donde hay gigantes, añadiendo, pues, un grado más al relieve que como tema cobra la ficción en la obra.

Huelga insistir en la importancia que en Don Quijote adquiere la ficción, por cuanto con unos u otros términos (realidad-fantasa, materialismo-idealismo, etc.) la crítica casi siempre lo ha convertido en su punto focal⁷. Por ello, dejaremos un poco de lado la cuestión temática, para centrarnos en los aspectos textuales, es decir, aquellos que identifican la obra como texto de ficción y, sobre todo, aquellos que ponen de manifiesto la intención de explicitud de ficcionalidad por parte de Cervantes. Antes, sin embargo, quisiera aludir a un punto central, que es la constitución, la creación de un personaje ficcional en forma prototípica.

³ Interesantes observaciones sobre la función del narrador y la homología del pasaje con la novela en su conjunto se hallan en G. HALEY, «The narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's puppet show», *M.L.N.*, LXXX, 1965, 145-165, y en M. MORNER, *Cervantès conteur* (Madrid: Casa de Velázquez, 1989), 101 y ss.

⁴ II, cap. XXVI, 759.

⁵ II, cap. XXVI, 761.

⁶ K. STIERLE, «La réception quasi pragmatique des textes de fiction a été elle-même mise en scène de façon mémorable dans la figure de Don Quixote», n. cit. de *Poétique*, 302.

⁷ Aspectos de gran interés en este sentido, pero que escapan a nuestra cuestión actual, han sido tratados por A. PARKER, «El concepto de la verdad en el *Quijote*», *R.F.E.*, XXXII, 1948, 287-305, y E. O. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid: Taurus, 1981), especialmente, 255 y ss.

En un trabajo publicado en 1950, mi padre, César Real de la Riva, insistía en el *Quijote* como obra de invención⁸. No voy a detenerme ahora en él, pero sí recordar un argumento que esgrimía: la importancia fundamental del primer capítulo, en el que se conforma el personaje, y, subsidiariamente, del último; el carácter más o menos aleatorio, en cambio, del resto de los capítulos. Apoyando esta interpretación añadiré que Cervantes procede de forma semejante en otras ocasiones, es decir, crea un personaje de ficción tan dialéctico respecto a la realidad, que de por sí genera ya ficción, narración, aventura; un personaje que responde totalmente al planteamiento de los mundos posibles: «imagínate que un hidalgo del siglo XVII se creyera un caballero andante», «imagínate que un licenciado creyera que su cuerpo era de vidrio»⁹.

El texto ficcional ha sido definido como un acto ilocutivo huérfano¹⁰, es decir, descontextualizado. Por ello, la construcción de un sentido por parte del lector se realiza como un proceso en el que la tradición funciona como un sistema de referencias paradigmáticas. En la medida en que esta tradición, este sistema de referencias cambia con el paso del tiempo, la posición del texto ficcional no cesa de cambiar, como se ha indicado¹¹.

Hay una narración muy simpática, una ficción de Jorge Luis Borges que nos puede servir para comentar este punto y que, además, por su asunto viene al pelo. Me refiero a su «Pierre Menard, autor del Quijote». Se trata de un escritor, como es sabido, que llega de nuevo a escribir el Quijote, o a escribir pasajes del Quijote de forma idéntica a como los escribió Cervantes. Recojo un fragmento en el que se dice:

«... 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»¹².

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el ingenio lego Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe: «...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».

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales –*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*– son descaradamente pragmáticas.

También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard –extranjero al fin– adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época¹³.

⁸ C. REAL DE LA RIVA, *Comentario inicial: El «Quijote», obra de invención* (Valencia: Mediterráneo, 1950).

⁹ Las imprecisiones sobre el verdadero nombre de nuestro hidalgo, las imprecisiones sobre el lugar de la Mancha, no hacen así sino reforzar el carácter ficcional del personaje y de la obra, dejándolo desanclado, desligado de su «realidad» anterior a su conversión en un personaje de ficción paradigmático.

¹⁰ W. ISER, «La fiction en effet», *Poétique*, n. cit., 278.

¹¹ K. STIERLE, «Réception et fiction», *Ibid.*, 316.

¹² I, cap. IX., 104.

¹³ J. L. BORGES, *Ficcionario* (antología de Rodríguez Monegar, E.) (México: F.C.E., 1985), 134 y 135.

Más allá de la broma, Borges está poniendo de manifiesto el cambio de significación del texto ficcional con el cambio de esas referencias paradigmáticas de que dispone para su interpretación el hombre del XVII o el hombre de principios del siglo XX¹⁴.

Para Miguel de Unamuno, la existencia en la novela de Cervantes de un narrador distinto explícitamente de Cervantes, Cide Hamete Benengeli, es una base para la afirmación de la objetividad de Don Quijote, para la afirmación de su existencia fuera de la ficción¹⁵.

El problema, sin embargo, es más complejo, en cuanto que al plantearnos la cuestión de la voz en el Quijote nos encontramos no sólo con Cide Hamete, sino con un autor, que puede ser Cide Hamete, con un traductor, puesto que Cide Hamete era arábigo, y con un segundo autor, que ha tomado la traducción anterior y que parece ser que es el que nos habla en el texto.

Pero, si analizamos más detenidamente los problemas del narrador en la obra de Miguel de Cervantes, nos damos cuenta de que en seguida se cae en una serie de incoherencias¹⁶. El narrador de la obra se nos presenta en algunas ocasiones como un narrador absolutamente omnisciente que conoce perfectamente la interioridad de los personajes, lo cual es evidente que resulta ilógico, en cuanto que este segundo autor, que parte de la traducción hecha de la historia realizada por Cide Hamete, no puede tener conocimiento directo del personaje.

Y, sin embargo, a pesar de lo incongruente de este conocimiento en profundidad de los personajes, en otras ocasiones, el autor confiesa ignorar algunos aspectos, ya no sólo de la psicología, sino incluso realmente elementales de los personajes, como cuando dice de la duquesa que su título aún no se sabe¹⁷.

Hay un pasaje realmente llamativo, que es el principio del capítulo XLIV de esta segunda parte. Allí se lee:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que, llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de Don Quijote [...] ¹⁸.

Es tan extraordinario este comienzo, tan incongruente, que el propio Clemencín comentaba: «Todo esto del principio del capítulo es una algarabía que no se entiende, porque ¿cómo podía leerse en el propio original la historia que no lo había traducido fielmente su intérprete?»¹⁹.

¹⁴ Quizá convenga también insistir en que la obra que Borges ha elegido es precisamente el *Quijote*, una obra que, probablemente como pocas o como ninguna ha sido objeto de tan diversas lecturas o, si se quiere, de tan diferentes interpretaciones en relación con la realidad de cada momento y lugar.

¹⁵ Así lo afirma en la *Vida de Don Quijote y Sancho*, y la misma idea se repite en el prólogo de *Cómo se hace una novela* y en otras partes de su obra.

¹⁶ Cf. M. MONER, *Op. cit.*, especialmente, «Cide Hamete Benengeli» et «Transgressions», 88 y ss.

¹⁷ «Preguntóle a la duquesa (cuyo título aún no se sabe) [...]», en II, cap. XXX, 784.

¹⁸ II, cap. XLIV, 876.

¹⁹ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Edición comentada por Diego Clemencín) (Madrid: Alfredo Ortells, 1986); la cita es de la p. 1.765.

Pero es que, el narrador no sólo es omnisciente respecto a sus personajes, sino que además es un perfecto conocedor del texto, haciendo frecuentes referencias prolépticas o anticipatorias y paralépticas o retrospectivas, cambiando de focalización, de punto de vista, con continuas referencias directas al lector²⁰.

¿Se trata de una serie de filtros interpuestos entre el narrador y lo narrado, para tratar de alcanzar un mayor objetivismo, tal como pretende Unamuno? ¿Se trata simplemente de errores de precipitación o descuido, de incongruencias por parte de Cervantes, como los que en la segunda parte recuerdan y justifican de la primera (la pérdida y recuperación injustificada del rucio de Sancho, por ejemplo)?

Creo que no, y vamos a tratar de ir dándole respuesta al problema desde otra perspectiva.

Hay un capítulo que me parece muy significativo, y es el décimonoveno de la primera parte. Don Quijote arremete contra un cortejo de doce hombres que llevan a enterrar a Segovia un cadáver, los desbarata y apalea. Comenta entonces Sancho irónicamente: «—Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso que tal los puso, diráles vuestra merced que es el famoso Don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama “el Caballero de la Triste Figura”».

Con esto se fue el bachiller, y Don Quijote preguntó a Sancho que qué le había movido a llamarle «el Caballero de la Triste Figura», más entonces que nunca.

—Yo se lo diré, respondió Sancho; porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel mal andante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura de poco acá que jamás he visto; y débelo de haber causado ya el cansancio de este combate, o ya la falta de las muelas y dientes.

—No es eso, respondió Don Quijote, sino que al sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas, le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo, como lo tomaban todos los caballeros pasados; cuál se llamaba de la Ardiente Espada», cuál «el del Unicornio» [...], y así digo, que el sabio dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora, que me llamasen «el Caballero de la Triste Figura», como pienso llamarme desde hoy en adelante²¹.

Nótese que si Sancho Panza arguye una razón textual, Don Quijote aporta una razón absolutamente extraña, en cuanto alude a una instancia a la que no tiene lógico acceso: el autor de la historia; se cambia de nivel narrativo; se ha producido lo que Genette llama una *metalepsis*. Y todo ello, aun siendo injustificable de cualquier manera, con anterioridad a que Don Quijote tenga conciencia de ser simultáneamente héroe de la realidad y de la literatura.

Es éste otro elemento que no hace más que poner de manifiesto la ficcionalidad de este texto: la conciencia que los propios personajes tienen de la ficcionalidad; es decir, la ironía con que se presenta su «realidad» en la literatura como personajes literarios, lo que

²⁰ En varias partes se pueden leer fragmentos como el siguiente, que pertenece a este mismo capítulo: «Deja, lector amable, ir en paz y enhorabuena al buen Sancho y espera dos fanegas de risa que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo. Y en tanto, atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche», II, cap. XLIV, 878.

²¹ I, cap. XIX, 189-190.

ocurre a partir de la segunda parte, en la cual diferentes personajes reconocen a Don Quijote y Sancho como los verdaderos personajes de la historia de la primera parte ya publicada. Igualmente, Sancho, sabiéndose personaje que ha pasado a la ficción, promete dar que hablar al autor e irónicamente llega hasta predecir el extraordinario éxito que tendrán, con palabras que desde luego resultaron proféticas al pie de la letra, y que evidencian la clara conciencia de Cervantes de la importancia de su creación²².

Pero hay todavía algún aspecto más significativo, si cabe, de la ironía con que Cervantes desvela claramente la ficcionalidad de su obra: Sancho, en algún momento²³, nos habla de cosas que aún no están en la historia. ¿Cómo puede saberlo Sancho?

Para todas estas situaciones textuales en las que se pone de manifiesto abiertamente la ficcionalidad del texto; en las que se induce a la toma de conciencia por parte del lector de la ficcionalidad del texto, propongo el término de: *situaciones de ficcionalidad explícita*.

Aisladamente, muchas explicaciones parecen poder dar cuenta de estas «anomalías», pero tal vez exista la posibilidad de aventurar una hipótesis, a modo de conclusión, que de manera conjunta dé razón de todas ellas, es decir, que arranque de una interpretación global de la obra entendida como respuesta a una época, de una consideración históricoliteraria que, además, apunta ya en el mismo texto.

Parece ser que el concepto de ficción es aplicable sólo a la literatura desde el Renacimiento²⁴. El interés del *Quijote* radica, a mi modo de ver, en haber sido la primera obra en nuestra literatura que de forma importante se plantea el tema de la ficcionalidad. Y no sólo se plantea el tema de la ficcionalidad, sino que a mi entender, lo convierte en el punto central de la novela.

Se ha hablado con frecuencia del *Quijote* como una novela en contra de las novelas de caballerías. Yo diría que lo que Cervantes nos está planteando con su *Quijote* es el intento explícito de ir contra una lectura pragmática, realista de la obra literaria. Cervantes lo que está haciendo es denunciar la lectura pragmática de la obra que ejemplifica Don Quijote. Cervantes está denunciando la pretensión de veracidad, y por tanto, la pretensión de presentarse como textos pragmáticos de la literatura de su época.

El juego de los narradores, las imprecisiones y contradicciones del narrador omnisciente, esas *metalepsis* o transgresiones narrativas en las que el personaje habla del autor, en que los personajes fictivos reconocen a nuestros héroes como los personajes reales de

²² «Yo apostaré –dice Sancho orgulloso– que antes de mucho tiempo, no ha de haber bodegón, venta ni mesón, o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas», II, cap. LXXI, 1.081.

²³ En el capítulo XXXIII de la 2ª, dice Sancho: «Pues como yo tengo esto en el magín, me atrevo a hacerle creer lo que no tiene pies ni cabeza, como fue aquello de la respuesta de la carta, y lo de habrá seis u ocho días, que aún no está en historia [...]» (809).

²⁴ Curtius nos dice que no se puede hablar de literatura en el sentido actual para la Edad Media, es decir, de ficción en la Edad Media. Schmidt nos apunta que en Alemania es sólo a finales del siglo XVI cuando se diferenció socialmente un dominio autónomo de la literatura sin confundirse ni con la historia ni con la retórica. Sólo en ese momento es cuando nace, principalmente entre los lectores pertenecientes a la nobleza, algo como una conciencia de la existencia de la ficción y de la manera de concebirla. Cf. S. J. SCHMIDT, «La comunicación literaria», en VVAA., *Pragmática de la comunicación literaria* (Madrid: Arco/libros, 1987), 205.

una historia de ficción, etc., no hacen sino ponernos de manifiesto la ficcionalidad del texto.

Que la intención de Cervantes es fundamentalmente atacar la lectura pragmática y la función pragmática de la literatura de su época –y, especialmente, de las novelas de caballerías– resulta evidente por cuanto está subrayada en dos momentos fundamentales de la obra: el final de la primera parte y el final de la segunda.

En el último capítulo de la primera parte, cuando vuelve Don Quijote a recluirse a su casa, cumpliendo su promesa, comenta el narrador:

Aquí alzaron las dos de nuevo los gritos al cielo; allí se renovaron las maldiciones de los libros de caballerías, allí pidieron al cielo que confundiese en el centro del abismo a los autores de tantas mentiras y disparates.

El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquirir y buscar todos los archivos manchegos por sacarla a luz, sino que le den el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías que tan validos andan en el mundo; que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho, y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo²⁵.

Subrayemos la ironía de estas últimas palabras, pero, sobre todo, subrayemos en este pasaje que solicita el mismo crédito que los discretos dan a los libros de caballerías; es decir, ninguno.

En el último capítulo de la obra, en el testamento de Don Quijote, se dice:

Pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimientos de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero Don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna. –Vale²⁶.

Para enfatizar los aspectos que me parecieron más interesantes en mi exposición, he hablado de subrayar. Pues bien, creo que Cervantes subrayó lo fundamental de su obra, la ficcionalidad, con el rotulador de la ironía.

²⁵ I, cap. LII, 540-541.

²⁶ II, cap. LXXIV, 1.099.

Las variantes de autor en *El Buscón*: las descripciones de personajes

Alfonso Rey
Universidad de Santiago

Las variantes de autor, a diferencia de las de copista, no son sistematizables. Mientras los errores de copia se deben a un número reducido de causas posibles, las variantes redaccionales obedecen a razones de naturaleza variable, en ocasiones imprevisible. Según todos los indicios, Quevedo revisó el texto de *El Buscón* por motivos de distinta índole: temor a la censura, corrección de estilo, coherencia narrativa, enriquecimiento de los retratos, etc. Esa diversidad de impulsos explica la perplejidad de los estudiosos, que, ante dos versiones de la obra, han propuesto soluciones y razonamientos discrepantes¹.

Las variantes que presentan el arquetipo [X] y el manuscrito B son de distinto valor. Algunas, por su brevedad, carácter aislado o naturaleza, apenas proporcionan indicios para el análisis. Otras, por el contrario, ofrecen pistas más sólidas. No puedo, en los límites de esta ponencia, analizar los diferentes grupos de variantes. Me limitaré, en consecuencia a las que pueden resultar más reveladoras.

Al cotejar los dos textos se observa que la mayor parte de los cambios efectuados se pueden encuadrar en dos grandes categorías: variantes «ideológicas» y variantes «literarias».

Entiendo por ideológicas, en este caso concreto, las que atañen a cuestiones de brujería, religión, anticlericalismo, Inquisición y escabrosidad. Hubo corrección allí donde el autor modificó su actitud ante la realidad aludida. Obviamente, no es fácil saber cómo cambió su posición y menos aún es poder demostrarlo. Se ignora cuándo compuso el *Buscón* y cuándo lo retocó, lo que convierte en ardua la empresa de imaginar el talante

¹ LÁZARO CARRETER, en su edición crítica de 1965, llega a la conclusión de que el manuscrito B contiene la versión primitiva. La revisada está representada por el arquetipo [X], del que derivan C, S y E, «únicos materiales que nos permiten aproximarnos al texto último del *Buscón*» (LXX), bien entendido que tal arquetipo «es, simplemente, un antepasado común de los manuscritos y de la edición, pero no un antepasado único» (LXXIII). EDMOND CROS, Madrid (1988) edita el texto de B por considerar «que representa la segunda redacción del *Buscón*, y luego, el texto definitivo» (82). PABLO JAURALDE (Madrid, 1990) entiende que CS son «textos deturpados, no nuevas redacciones» (27) y que la única redacción hecha por Quevedo es la que recoge B.

desde el cual emprendería los cambios. En un ámbito tan subjetivo, un mismo dato puede ser esgrimido en apoyo de interpretaciones opuestas. Dos ejemplos pueden corroborarlo.

La anécdota de los pollos y la Inquisición (I,6), falta en *B*. Como Quevedo tuvo crecientes dificultades con el Santo Oficio, lo más sencillo es pensar que eliminó un elemento de posible fricción, con lo cual el citado manuscrito contendría la intervención posterior. Pero también se puede argumentar que pretendió, justamente, lo contrario, es decir, mostrar su irritación contra la institución. Tampoco cabe excluir la posibilidad de que considerase tal anécdota intrascendente, con lo cual se planteó el problema en tales términos. La respuesta a tales preguntas sólo se podría hacer desde un conocimiento del estado de ánimo del escritor que, evidentemente, no poseemos.

Otro ejemplo. En 3, 4, versión [X] –cuenta Pablos cómo a los encarcelados se les obligó a la limpieza «y no de la Virgen sin mancilla–, so pena de culebrazo fino». En el ms. *B* la expresión es más inocua: «como si en vna noche lo vbiera yo ensuciado todo, so pena de culebrazo fino». Hacia 1636 Quevedo se extendió, dentro de *Virtud militante*², en una defensa de la Inmaculada Concepción, y con orgullo comunicó al Duque de Medinaceli su aportación en tal sentido. Este hecho sugiere que es posterior la versión más respetuosa con el dogma, que mereció la atención de tanto teólogos, entre los cuales querría contarse Quevedo³. Pero quien sostenga la posterioridad de [X] podría alegar que el escritor sintetizó en un chiste un caudal de literatura eclesiástica, con la que se familiarizó paulatinamente. Dado que en su obra no faltan ejemplos de mezcla de lo sagrado y lo profano, tal interpretación no es rechazable.

En suma, las variantes que he llamado ideológicas no ofrecen pruebas indiscutibles, porque no se conoce suficientemente la peripecia vital de Quevedo y el lugar que el *Buscón* ocupa en ella. Por añadidura, obligan a conjeturar el móvil que le guió en cada corrección concreta. Estas variantes proporcionan indicios muy interesantes cuando se las coteja con otras obras del autor, pero en sí mismas no son concluyentes. Más bien habrá que estimarlas en cuanto refuerzo de las evidencias obtenidas por otros medios.

Estas otras evidencias, en cambio, podrían alcanzarse analizando las variantes que he llamado literarias, que reflejan el proceso de creación sin la intervención de esas circunstancias biográficas o ideológicas, de naturaleza tan difusa. En este terreno, los cambios efectuados son, básicamente, de tres tipos: a) descriptivos, que atañen al retrato de los personajes; b) narrativos, que afectan al desarrollo de la acción, principal o secundarias; c) estilísticos, relativos a la expresión lingüística, en cualquiera de sus manifestaciones. Los más numerosos –y los más extensos– son los del primer tipo, es decir, los descriptivos.

Me centraré en su análisis, porque estas variantes ofrecen dos ventajas. Por un lado, permiten examinar el proceso de redacción sin salir del estricto ámbito de los textos confrontados, lo que proporciona un análisis más verificable; por otro, muestran una apreciable homogeneidad a lo largo del relato.

² Cf. edición de ALFONSO REY, Universidad de Santiago de Compostela (1985), 23 y 106-10.

³ El pasaje, por otra parte, mereció la recriminación de los autores del *Tribunal de la justa venganza*, en su «Cargo 18». Cf. ASTRANA MARÍN, *Obras completas de don Francisco de Quevedo. Obras en verso* (Madrid, 1932), 1.119.

Dejando ahora de lado en qué dirección se efectuó la corrección, los datos parecen elocuentes. Hay modificaciones en los siguientes casos:

- I.1. Aldonza de San Pedro.
Clemente Pablo.
- I.2. El caballo.
- I.3. El licenciado Cabra.
- I.4. El viejo avariento.
Dos estudiantes fregones.
- I.6. El ama de Alcalá.
- II.3. Un soldado.
El ermitaño.
- II.4. El tío de Pablos.
- III.1. Una vejezuela.
El hidalgo «estantigua».
- III.2. El licenciado Flechilla.
- III.7. Pablos.
Aldonza (mencionada por diego Coronel).
- III.8. La huésped.

Una primera ojeada a esos supuestos muestra un dato significativo: la versión representada por el ms. *B* es siempre la más extensa. generalmente porque, además de las palabras o párrafos que aparecen en [*X*], presenta otros, aunque, como en el caso de los estudiantes fregones, sea un brevísimo añadido. En ciertos casos, *B*, sin coincidir literalmente con [*X*], ofrece una descripción de contenido análogo, pero más extensa. Esto implica que, de una manera uniforme, la mano correctora se fue deteniendo en la mayoría de los retratos de la obra, con el fin, o de ampliarlos, o de abreviarlos. Interesa recalcar que no pretendió modificar la psicología o la función narrativa de los personajes sino, sencillamente, aumentar o reducir el número de sus atributos. Apenas hay excepciones a esta regla, y la más importante será comentada luego.

Puesto que hay que escoger una de las dos hipótesis en juego, adelantaré que me parece más defendible la de que el autor, al volver sobre lo escrito, añadió. Puede tomarse como ejemplo la descripción del soldado (II,3) con quien se encuentra el protagonista en su viaje hacia Segovia. En cursiva figuran los fragmentos privativos de *B*⁴.

Quiso Dios que, porque no fuese pensando en mal, me topase con un soldado. *iba en cuerpo, y en alma el cuello en el sombrero, los calçones bueltos la camisa en la espada la espada al ombro, los çapatos en la faldiquera <sic>, alpargates, y medias de lienço, sus frascos en la pretina, y vn poco de organo en caxas de lata para papeles.* Luego trabamos plática; preguntóme si venía de la Corte; dije que de paso había estado en ella. «No está para más» –dijo luego– «que es pueblo para gente ruin. Más quiero, ¡voto a Cristo!, estar en un sitio, la nieve a la cinta, hecho un reloj, comiendo madera, que sufriendo las supercherías que se hacen a un hombre de bien». *Y en llegando a esse lugar-*

⁴ Las citas de ambas versiones se hacen por la edición de LÁZARO CARRETER. Entre paréntesis se indica la página.

cito del diablo nos remiten a la sopa y al coche de los pobres en San Felipe donde cada día en corrillos se hace consejo de estado, y guerra en pie, y desabrigada. Y en vida nos hazen soldados en pena por los cimiterios, y si pedimos entretenimiento, nos embian a la comedia, y si ventajas a los jugadores. Y con esto comidos de piojos y guespedas, nos voluemos en este pelo a rogar a los moros, y herejes con nuestros cuerpos. A esto le dije yo que advirtiese que en la Corte había de todo, y que estimaban mucho a cualquier hombre de suerte. «¿Qué estiman» –dijo muy enojado– «si he estado yo ahí seis meses pretendiendo una bandera, tras veinte años de servicios y haber perdido mi sangre en servicio del Rey, como lo dicen estas heridas?» y quiso desatacarse. Y dixе Señor mio desatacarse mas es brindar a puto que enseñar heridas, creo que pretendia introducir en picazos algunas almorranas. Luego, en los calcañares, me enseñó otras dos señales, y dijo que eran balas; y yo saqué, por otras dos más que tengo, que habían sido sabañones. Y las valas pocas veces se andan a roer zancajos. Estaua derrengado de algun palo que le dieron, porque se dormía haciendo guarda, y decia que era de vn astillazo. Quitóse el sombrero y mostróme el rostro (123-4)⁵.

La versión del ms. *B* posee más notas. En concreto: 1) amplía la descripción física, 2) pinta el ambiente donde se mueve el soldado, 3) presenta una acción grotesca del mismo y 4) añade una nueva nota física, reveladora de la catadura moral.

Es más sencillo imaginar al autor aumentando los componentes del retrato inicial que tomándose el trabajo de desechar líneas intermedias. Tal eliminación no se podría atribuir a ninguna razón ideológica, moral o de censura. La adición, por el contrario, se explica por la propia técnica acumulativa de la sátira, donde la eficacia de la degradación caricaturesca se acentúa al abarcar más rasgos del personaje: aspecto físico, vestimenta, acciones, diálogos y fisonomía moral.

Las variantes más significativas de el *Buscón* se encuentran en las descripciones de personajes. Al autor le guió una intención uniformemente sostenida: o ampliar los retratos, o reducirlos. El ejemplo anteriormente comentado lleva a pensar que Quevedo quiso lo primero, es decir, intensificar las posibilidades risibles de los caracteres. Lo que sucede con el soldado es aplicable a los demás supuestos.

Si en el caso del soldado hubo, simplemente, una adición de nuevos rasgos (con la excepción de una breve supresión), en otros supuestos existió reelaboración. Así ocurre con la huéspedada del capítulo 3, 8. O con algo que no es exactamente un personaje, pero sí equiparable: el caballo que monta Pablos en la fiesta del rey de gallos. En contra de lo visto anteriormente, la versión de [X] es más amplia:

Llegó el día, y salí en un caballo ético y mustio, el cual, más de manco que de bien criado, iba haciendo reverencias. Las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo, de camello y más largo; tuerto de un ojo y ciego del otro; en cuanto a edad, no le faltaba para cerrar sino los ojos; al fin, él más parecía caballete de tejado que caballo, pues a tener una guadaña, pareciera la muerte de los rocines. Demostraba abstinencia en su aspecto y echábansele de ver las penitencias y ayunos: sin duda ninguna, no había llegado a su noticia la cebada ni la paja. Lo que más le hacía digno de risa eran las muchas calvas que tenía en el pellejo, pues, a tener una cerradura, pareciera un cofre vivo.

⁵ En el ms. *B* se omite, tras «heridas» lo siguiente: «Y enseñóme una cuchillada de a palmo en las ingles, que así era de incordio como el sol es claro».

Llegó el día, y salí en vno como cauallo; mexor dixera en un cofre vivo, que no andubo en peores passos Roberto del diablo, segun andaua. Él era rucio, y rodado el que iba encima, por lo que caía en todo. La edad no ay que tratar, viznietos tenia en tahonas. De su raza no se mas de que sospecho era de Judío, segun era medroso, y desdichado (26-7).

Más amplia, en este caso, sólo significa que el retrato posee más palabras. No más notas, no más características. [X] muestra cuatro rasgos: 1) *famélico*: «ético y mustio», «Demostraba abstinencia en su aspecto... su noticia la cebada ni la paja»; 2) *viejo*: «en cuanto a la edad... pareciera la muerte de los rocines»; 3) *cojo*: «más de manco que de bien criado, iba haciendo reverencias»; 4) *grotesco*: «las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo, de camello y más largo... le hacía digno de risa eran las muchas calvas que tenía en el pellejo».

Tres de esas cuatro cualidades se conservan en *B*: 2) *viejo*: «La edad no ay que tratar»; 3) *cojo*: «rodado el que iba encima, por lo que caía en todo», «que no andubo en peores passos Roberto del diablo»; 4) *grotesco*: «vno como cauallo». En los tres casos la expresión es más sintética y conceptista, por lo que cabe considerarla como reelaboración del texto anterior. La explicación en sentido contrario resulta muy difícil de sostener.

La versión *B* sólo omite una característica explícita, cual es la condición de caballo hambriento, si bien se la podría considerar implícita en el nuevo retrato. Por contra, añade la del miedo, y la comparación con el carácter medroso y desdichado de los judíos. Siendo más breve, se puede decir de ella que contiene más rasgos descriptivos, y los que repite —la edad, la cojera, el aspecto grotesco— los formula de una manera más concentrada, por medio de nuevas metáforas y comparaciones. De todo ello cabe deducir la posterioridad del fragmento.

La excepción apuntada antes la constituye Aldonza, personaje parcialmente remodelado. En el capítulo I,1 del ms. *B*, además de ofrecer una descripción algo más amplificada en algunos lugares, destaca la condición de alcahueta y remendona de cuerpos, dejando en un plano secundario la de bruja. Este rasgo, en cambio, sobresale en [X], que, en contrapartida, menciona más parcamente la capacidad de la mujer para mejorar el físico de sus clientes. En sí mismo, el cotejo de estas descripciones no permite decidir cuál fue la primera y cuál la corregida. En [X], por ejemplo se lee: «Sólo diz que se dijo no sé qué de un cabrón y volar, lo cual la puso cerca de que la diessen plumas con que lo hiciese público»; en *B*: «En su tiempo hijo, eran los virgos como soles, vnos amanecidos, y otros puestos» (17).

Pero después de la descripción inicial, sólo se insiste en la condición de bruja. Así ocurre al final del capítulo I,1, cuando los padres del protagonista preparan su futuro. En I.2 Pablos grita que no es Aldonza de San Pedro, pese a llevar plumas. En I.7 recibe la noticia del encarcelamiento de su madre, por haber desenterrado muertos y mantenido relaciones con un macho cabrío, mientras que «lo menos que hacía era sobrevirgos y contrahacer doncellas» (93). Y en III.7 Diego coronel dice de ella, escuetamente, que «era hechicera», aunque *B*, significativamente, añade «y vn poco puta» (230).

En el ms. *B* se percibe el contraste entre una descripción inicial que recalca la alcahuetería y unas menciones posteriores que se centran en la hechicería. Si *B* es posterior, resulta, en este punto, menos coherente que [X]. Eso supondría que en la revisión de Aldonza no hubo sólo un propósito de amplificación, como en los demás retratos, sino tam-

bién un deseo de eliminar ciertos rasgos, a causa de la nueva actitud de Quevedo al tratar aspectos de la brujería.

Pero si, en su vertiente «ideológica», el retrato de Aldonza plantea esas dudas, en su vertiente meramente literaria reafirma la conclusión a que conducen los demás personajes retocados. Una de las presuntas adiciones de *B* respecto a *[X]* es reveladora:

Unos la llamaban zurcidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas, otros juntona: *qual la llamaba enflautadora, y qual texedora de carnes; y por mal nombre alcagueta* (17-18).

En el *Entremés de la vieja Muñatonas*, escrito entre 1618 y 1620, en *El discurso de todos los diablos*, publicado en 1628, en *La hora de todos*, escrita entre 1633 y 1635 y en el romance «Al que da la guardia ha sido», se encuentra el sintagma «enflautadora de» (respectivamente, «gentes», «miembros», «personas», «cuerpos»), describiendo metafóricamente a una alcahueta⁶. Es razonable estimar posterior el pasaje de el *El Buscón* que contiene una expresión reiterada por Quevedo en su madurez. Resulta más difícil propugnar que eliminó un hallazgo sobre el que volvería varias veces.

Consideradas en conjunto, las descripciones de personajes en *El Buscón* sugieren que la versión *B* es posterior a *[X]*. La razón no estriba en que parezcan estéticamente superiores, sino en que parecen textualmente ulteriores. Una vez concebido el padre del pícaro como un delincuente resistente a la tortura, se explica fácilmente que, al volver sobre el personaje, Quevedo añadiera: «Preso estuue por pedigueño en caminos, y a pique de que me esteraran el tragar, y de acauar todos mis negocios con diez, y seis marauedis: diez de sogá y seis de cañamo. Mas de todo me a sacado el punto en voca, el chiton, y los nones» (19). La mayor fanfarronería del bravucón y los nuevos juegos de palabras encajan con otras intervenciones del personaje y con el estilo dominante en el relato. No se percibe, en cambio, un motivo que impulsara a la supresión.

Análogamente sucede con la «vejezuela muy pobrememente abrigada y muy vieja» (III.1). Ese retrato contrasta con la agresividad burlona que se percibe tras las figuras de *El Buscón*. Por ello es plausible que, en la segunda redacción, Quevedo eliminara una redundancia para, en su lugar, amplificar la descripción de la vejez: «Rostro cascara de muez; mordiscada de facciones, cargada de espaldas, y de años» (163). Las metáforas y la bisemia se explican como maduración de una redacción previa, sobre la que se vuelve. Lo contrario implicaría que Quevedo, tras haber dado con una expresión original, la su-

⁶ El dato ha sido señalado por JAMES CROSBY, «La versión manuscrita de *La hora de todos*», en *La edición de textos*, Actas de I Congreso Internacional de hispanistas del Siglo de Oro (London, 1990), 38. Cf. también, la nota de J. BOURG, P. DUPONT y P. GENESTE en su edición de *La hora de todos*, trad. española (Madrid, 1987), 209.

La misma observación es aplicable a los estudiantes fregonas de I.4. En *B* se añade: «*panzas al trote, andaban aparecidas por la venta*». En *Libro de todas las cosas, y otras muchas más*, cuya primera edición de 1631, se lee: «Viernes: Es buen día para huir del acreedor, y de la ejecución, y de la embestidura meridiana de los panzas al trote». Cf. *Obras festivas*, ed. de PABLO JAURALDE (Madrid, 1981), 116.

Otro ejemplo análogo ofrecen los «cuatro hombres rapantes» de III.4. En *B* se les denomina «*chilindrón legítimo*», expresión que recuerda el «chilindrón legítimo del embuste» del inicio del *Discurso de todos los diablos*.

primió. Tal actitud no concuerda con la técnica de sus demás retratos. En *El Buscón* y en otras obras satíricas.

En suma, aunque la comparación de las descripciones de personajes no resuelve todos los problemas textuales que plantea *El Buscón*, proporciona un claro apoyo a la hipótesis de la posterioridad de *B* respecto a [*X*] y sus descendientes, es decir, *C*, *S*, *E*.

Loa para empezar en Lisboa. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas

Mercedes de los Reyes Peña
Piedad Bolaños Donoso
Universidad de Sevilla

Nuestra preocupación por la presencia del teatro español del Siglo de Oro en Portugal y, más concretamente, por el representado sobre el escenario del Patio de las Arcas –corral de comedias lisboeta que mantuvo la hegemonía de las representaciones castellanas desde su creación en la última década del quinientos hasta su desaparición con el terremoto de 1755–, cuya vida historiamos, nos hizo interesarnos de forma muy especial por esa «Loa de empezar en Lisboa», reseñada por Emilio Cotarelo en la «Introducción» de su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*¹. En ella, además de ofrecernos dos breves fragmentos de la misma –de seis y doce versos–, la atribuye a D. Manuel de León Marchante y la situaba en el *Vergel de entremeses*, de 1675², datos éstos que, a nuestro juicio, deben ser revisados y corregidos, como el de la datación que le asigna.

Dada la misma naturaleza del género, «un género dramático breve que [...] se consagra en el siglo XVII como un lugar privilegiado de intersección de espacios dramáticos y referentes en torno al espectáculo» o «un género *en* transición, *en* movimiento y no una separación tajante entre ficción y realidad», como con gran acierto lo caracterizan Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera³, esta loa tiene un extraordinario valor para nosotras, pues nos ofrece datos preciosos para reconstruir esa presencia del teatro español en Lisboa de la que antes hablábamos, al estar llena de referentes a una realidad extradramática que se traspone dramáticamente sobre las tablas. Una realidad que podemos ratificar punto por punto, a base de testimonios documentales y literarios, hasta el extremo de poder fechar la loa con toda exactitud.

¹ Impresa en Madrid, Bailly-Baillière, 1911, 2 vols. vol. I, XLIX.

² Cf. *Idem*.

³ En «Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro», en AA. VV., *El mito en el Teatro Clásico Español*. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984) (Madrid: Taurus, 1988), 26-54, 33 y 37.

Pero, comenzando primero por su localización, esta «Loa para empezar en Lisboa» – su verdadero título– se halla en el *Vergel de entremeses, y conceptos del donayre. Con diferentes bayles, loas y mogigangas. Compvesto por los mejores ingenios destos tiempos* [...]. Impreso en Zaragoza por Diego Dormer [...]. Año de 1675, donde la sitúa Cotarelo⁴. Si bien es verdad que al ejemplar conocido –perteneciente a la biblioteca privada de D. Arturo Sedó [hoy en la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona: Vitrina A-Est. 1 (1675)]– le faltan las páginas 99 a 110, ambas inclusive⁵, nuestra loa no se encontraba en ellas, porque en la «Tabla de todo lo que contiene este libro» no figura⁶, así como tampoco en la descripción que hace Cayetano Alberto de la Barrera del contenido del mismo⁷. Nosotras la hemos localizado, como anónima, en la Biblioteca Nacional de Madrid, en un manuscrito de 3 hojs., en 4ª, con letra del siglo XVII, y con el título de «Loa para empezar en Lisboa» (Ms. 14.517²³). De ella existen, además, dos copias de distinta mano con escritura del siglo XIX y notas de Cotarelo, en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona (Ms. 46.627)⁸. De esta fuente es de donde proceden los dos pequeños fragmentos publicados por dicho investigador, a los que antes aludíamos. Aunque la suponemos inédita, dado el número de loas impresas en colecciones y Partes de comedias cuya revisión no hemos agotado, resulta difícil afirmarlo con toda seguridad. De cualquier forma, nos complacemos en reproducirla en apéndice, más que por su valor dramático y literario, bastante escaso como veremos, por su valor testimonial de esa realidad que fue nuestro teatro áureo en la Lisboa seiscientista.

En cuanto al autor, tampoco parece ser de D. Manuel de León Marchante como afirma Cotarelo, pues, en sus *Obras Poéticas Póstumas* (Madrid, Gabriel del Barrio, 1722 (vol. I) y 1733 (vol. II); s.l., s.i., s.a. (vol. III), donde su «abigarrada obra poética y dramática» se recoge «en su casi totalidad», en palabras de un buen conocedor de la misma como es Javier Huerta Calvo⁹, esa loa no se incluye ni tampoco es atribuida por éste en la catalogación de su producción teatral¹⁰. Recordemos que en el ms. del siglo XVII, donde se nos ha conservado, esta loa es anónima, como indicábamos antes.

Respecto a su datación, aunque Emilio Cotarelo no se equivoca mucho –la cree de 1680 o poco menos¹¹–, hay que retrasar la fecha que propone a septiembre de 1672, co-

⁴ Hemos consultado la edición de JESÚS CAÑEDO FERNÁNDEZ, *Vergel de entremeses* (Madrid: CSIC, 1970) («Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos», Serie A, vol. XXXI) a la que responden las citas que hacemos de esta obra.

⁵ Cf. *Idem*, X.

⁶ *Idem*, 9-10.

⁷ Cf. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (London: Tamesis Books, 1968), 716.

⁸ MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER cataloga y describe sólo una de las copias en, *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona* (Madrid: CSIC, 1977) («Cuadernos Bibliográficos», XXXIV), 34, n. 380.

⁹ «La risa del Inquisidor (En torno a la picaresca, de León Marchante)», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/I-III (1989), vol. I, 125-35, 126.

¹⁰ Agradecemos a Javier Huerta, cuya tesis de licenciatura no hemos podido consultar (*Un entremesista del Siglo de Oro: Juan Manuel de León Marchante (1626-1680)*, [1977], en prensa), la información que personalmente nos ha facilitado al respecto.

¹¹ Lo cual se contradice con la inclusión de la loa en el *Vergel de entremeses*, de 1675, que había hecho líneas más arriba (Cf. en *Colección de entremeses loas, bailes...*, *ob. cit.*, T. I, XLIX). En una nota

mo prueban los datos documentales que exponemos a continuación y los ofrecidos por el mismo texto de la loa.

Ésta escenifica el regreso a Lisboa de una compañía de actores, capitaneada por Orozco e Ypólito –son los encargados de exponer el repertorio que traen para la nueva estación dramática–, tras haber pasado un mes en Setúbal, en espera de que mitigasen los ardientes calores del verano. Pues bien, esa presencia de Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo, como autores, aparece documentada en los libros de caja del Hospital Real de Todos los Santos (copartícipe, por entonces, con el dueño del Patio de las Arcas en los gastos e ingresos de las comedias en la proporción de 3/5), durante la temporada dramática de 1672-73. En el *Livro de Despesa*, de 1671-72, se lee: «Despesa que fez o thezoureiro do Hospital, Christouão de Almada, com a companhia de comedias que por ordem da meza da Misericórdia mandou vir de Madrid, de que são autores Miguel de Horosco e Hypolito de Olmedo» (Archivo del Hospital de San José de Lisboa, Lib. cit., fol. 215 r^o)¹²; y en el *Livro de Receita*, de 1671-72, se nos indica el día que empezaron sus representaciones: el 25 de abril de 1672 (AHSJ, Lih. cit., fol. 289 r^o). Como se desprende del contenido de la loa, no fue escrita para este momento de comienzo del año teatral sino para ser recitada tras la vuelta de la compañía a Lisboa después del paréntesis de inactividad dramática en el Patio a causa de los calores del verano¹³. Durante un mes –agosto–, la compañía se traslada a Setúbal para preparar su nuevo repertorio, como se dice en la loa (vv. 19-20 y 85-94), y, quizás –añadimos nosotras–, para hacer algunas representaciones que le proporcionaran ciertos ingresos con que ayudarse económicamente durante ese período. La actividad teatral en las Arcas, suspendida en agosto¹⁴, se reanuda a principios de septiembre, momento al que pertenece loa, que sirve a la compañía para presentarse ante el público olisiponense en esta nueva estación dramática de la temporada de 1672-73, que ahora comienza. De aquí, la datación que le hemos atribuido.

que añade al final de la primera copia de esta loa que se encuentra en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, deja abierta la posibilidad de una fecha anterior, pues en ella escribe: «Parece ser de hacia 1660 o más», con un siete escrito sobre un 6 en el lugar de las decenas (Ms. 46.627), 8.

¹² Esta estancia de Orozco y Olmedo en Lisboa fue ya documentada por nosotras en «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II*, ob. cit., T. III, 863-901, 870-71. En la n. 21, ofrecíamos la detallada minuta de los gastos ocasionados por la venida de dicha compañía, de los que el Hospital pagaba tres partes y el dueño del Patio de las Arcas las dos restantes, de las cinco en las que se dividían los gastos y los ingresos.

¹³ Estas loas de presentación de compañía –advierte Cotarelo– son, junto a las de los autos sacramentales, las únicas que perduraron desde antes de mediar el siglo XVII: «Salvo las de funciones regias o alguna muy singular en los corrales, ya no se representaron en estos más que las loas inaugurales de temporada, dos veces al año, que tenían por objeto presentar las compañías o parte de ellas, y a veces un solo actor o actriz cuando eran partes principales, sobre todo de canto» (EMILIO COTARELO Y MORI (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes...*, ob. cit., vol. I, XLIV. El subrayado es nuestro).

¹⁴ El día 2 de agosto de 1672 se registra un ingreso, en el *Livro de Receita*, procedente de la caja de las comedias del rendimiento de dieciséis días (AHSJ, Lib. cit., 1672-73, fol. 285 r^o), no anotándose el siguiente hasta el 1 de octubre de 1672 (*idem*): si aquél pertenecía a las representaciones de julio, éste, como es lógico, correspondía a las de septiembre. Aunque en este caso no se indica el número de días, lo aproximado de las cantidades apuntadas permiten pensar en un número más o menos parejo. Las fechas de las anotaciones y los datos de la loa, nos confirman que durante el mes de agosto estuvo cerrado el Patio de las Arcas.

Desde el punto de vista dramático-literario, se trata de una sencilla loa dialogada de presentación de compañía, que cumple perfectamente los principales objetivos del género: conseguir el silencio de los inquietos y bulliciosos espectadores del corral —el Patio de las Arcas, en esta ocasión— y captarse su benevolencia¹⁵; en especial, el segundo —pues no hay petición explícita del primero, que sería consecuencia de la atención que estos versos reclamarían de los espectadores—, porque toda la loa no es más que eso: una *captatio benevolentiae*, a través del tópico tema de la alabanza a la ciudad en la que se representa (con la renuncia final a ella por la incapacidad de loarla como merece) y la presentación atrayente del repertorio dramático para la nueva estación que empieza.

Si bien contiene muchos versos que se podrían aplicar a una loa destinada a cualquier otra ciudad, hay otros que la atan particularmente a Lisboa y que son, juntos con los del repertorio, los que nos interesan, porque reflejan las circunstancias concretas de la llegada de muchas de estas compañías castellanas a Lisboa, su permanencia en ella y el desplazamiento a otras ciudades durante el período de cierre estival, el empleo del castellano como vehículo expresivo, la cartelera dramática, la estructura de la función y las expectativas del público portugués, totalmente semejantes a las de los espectadores de los corrales castellanos.

Centrándonos en el comentario del primer punto, conviene advertir que, aunque en este caso la compañía viene de Setúbal —al otro lado del Tajo—, ese acceso por barco a Lisboa, desde Aldea Gallega, era la forma habitual de llegada de muchas compañías españolas, como confirman testimonios documentales y literarios. Por citar uno, entre los primeros, recordemos que en el *Livro de Despesa*, de 1672-73, se lee: *Despendeu mais o dito thezoureiro, bisconde de Sequa, onze mil e duzentos reis... que tantos se guastaraõ em os barquos que trouxerão o fato de Aldeia Guallegua pera esta sidade e os comediantes e o careto do dito fato*» (AHSJ, Lib. cit. fol. 215 r^o). Se trataba de la compañía de Carlos de Salazar, que se había mandado venir de Madrid para la temporada de 1673-74¹⁶, siendo éste un dato que se repite en los libros de cuentas del Hospital en otras ocasiones¹⁷. Con una plasticidad, un dinamismo y un gracejo que contrasta con la sequedad de la información documental, los primeros versos de la loa evocan en la imaginación de los espectadores dicha llegada, a través de un decorado verbal y una prolongación del espacio escénico mediante unos versos pronunciados desde dentro del vestuario (vv. 1-14).

Llegada de nuestros actores a Lisboa, sí, pero ¿con qué equipaje dramático? El mismo con el que estas compañías viajaban por tierras españolas (vv. 63-84), presentado con el cebo de la novedad (vv. 63 y 73-75) y del prestigio de los poetas —Calderón y Cáncer (vv. 65-72 y 77-84)—, con la intención de responder a las expectativas de un público forá-

¹⁵ Cf. JEAN-LOUIS FLECNIAKOSKA, *La loa* (Madrid: SGEL, 1975) 55-56.

¹⁶ Cf. PIEDAD BOLAÑOS DONOSO y MERCEDES DE LOS REYES PEÑA, «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», *art. cit.*, 871-72.

¹⁷ Para la localización de esta villa, un lugar casi obligado de paso para todo aquél que entraba o salía de Lisboa (Cf. EDWARD GLASER, *The «Fortuna» of Manuel de Faria e Sousa. An Autobiography* (Aschendorff: Münster Westfalen, 1975), 212, véase el artículo antes citado, 872, n. 26. Como ejemplo de su presencia en testimonios literarios, remitimos a los versos del entremés de *La hechicera* citados por AGUSTÍN DE LA GRANJA en «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», en AA. VV., *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. de J. M. RUANO DE LA HAZA (Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 1989), 57-79, 77-78, n. 44.

neo que coincidían punto por punto con las que tenían los espectadores españoles del seiscientos. Recordemos, como término de comparación, los repertorios ofrecidos por las compañías de Roque de Figueroa, Lorenzo Hurtado y Antonio de Prado en Madrid, en 1628, 1631 y 1635, respectivamente, según la datación que Hannah E. Bergman atribuye a las loas de Quiñones de Benavente (maestro en este tipo de loas, al que «se atuvieron sin mayores novedades –en opinión de Cotarelo–, los que en el resto del siglo trabajaron en este linaje de presentaciones»¹⁸, donde dichos repertorios se incluyen¹⁹:

- ROQUE. Esto yo y mi compañía
á vuestros pies ofrecemos,
con diez comedias de ogaño
y siete entremeses nuevos,
sin catorce bailes, todos
de quien tan bien sabe hacerlos²⁰.
- LORENZO. Que lo que ella [la compañía] no agradare
lo suplirán los ingenios
que á proposito han escrito,
de quien sin falta os ofrezco
seis comedias nunca vistas,
con siete sainetes nuevos
de los bailes que se usan,
del autor que suele hacerlos²¹.
- PRADO. Tres comedias tengo nuevas
de don Pedro Calderón.
- AUTORA. Y es la primera que hacemos,
No hay burlas con el amor.
- PRADO. Otra se dignó de darme
de tres ingenios la unión.
- AUTORA. Y don Antonio Solís
trujo esta Cuaresma dos.
- PRADO. También el doctor Juan Pérez
me ha dado otra de *Sansón*²².

¹⁸ EMILIO COTARELO Y MORI (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes...*, ob. cit., vol. I, XLIV.

¹⁹ En *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* (Madrid: Castalia, 1965), 302-05, 318-13 y 333-41.

²⁰ «Loa segunda, con que volvió Roque de Figueroa á empezar en Madrid» en EMILIO COTARELO Y MORI (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes...*, ob. cit., vol. II, 544-46, n. 234, 546, col. b.

²¹ «Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la segunda vez», en *Idem*, n. 210, 500-02, 501, cols. a y b.

²² «Loa que representó Antonio de Prado», en *Idem*, n. 218, 515-17, 517, cols. a y b.

Respecto al número más elevado de comedias nuevas ofrecidas por Miguel de Orozco en nuestra loa –catorce–, hemos de tener en cuenta que, aunque desconocemos el ritmo de representaciones nuevas impuesto a esta compañía por el Hospital, sabemos que, en fecha anterior no muy lejana –el 12 de mayo de 1670–, en escritura pública firmada por el autor Francisco Gutiérrez con la Mesa de dicha Institución, éste se obligaba a hacer comedia nueva todos los lunes y, si no hubiere gustado, tendría que ofrecer otra en la misma semana²³. Suponemos que, con esas catorce, Orozco y Olmedo satisfarían las exigencias del Hospital respecto a esta clase de obras, durante las semanas de representaciones reales de esa segunda temporada dramática del año teatral de 1672-73²⁴. Y, si les añadimos las comedias viejas que con seguridad llevarían, el número total de ellas se adecuaría perfectamente a esas veinte o treinta piezas propuestas por Jean Sentaurens como repertorio del que disponían los comediantes²⁵. Los nombres de Calderón y Cáncer, al ser utilizados como reclamo, muestran que la popularidad de estos dos dramaturgos, indiscutible en España²⁶, se extendía igualmente al reino vecino.

El repertorio dramático, igual que en otras loas de presentación de compañía, aparece en boca de los autores, contrastando el tono serio de Miguel de Orozco, que sería el primer galán («yo el primero solicito/ tomar en Lisboa puerto», vv. 9-10), con el humorístico de Hipólito de Olmedo, que desempeñaría el papel de gracioso²⁷. Éste, además de enfatizar en versos cantados la bondad de las comedias de Calderón con el inesperado

²³ Cf. JOSÉ GONÇALVES RIBEIRO GUIMARÃES, «Memorias para a historia dos theatros de Lisboa», *Jornal do Commercio*, nº 6565 (23 de septiembre de 1875). Ésta y algunas otras cláusulas muy significativas del citado contrato fueron extractadas y traducidas por nosotras en «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», *art. cit.*, 869-70.

²⁴ Aunque desde el 5 de septiembre de 1672 al 15 de febrero de 1673 –Miércoles de Ceniza– hay veintitrés semanas, los ingresos del Hospital procedentes del teatro permiten sospechar que las representaciones durante ellas no fueron diarias. Si bien en los ingresos de esta segunda temporada, registrados en I/X/1672 (154.568 «réis»), 2/XI/72 (164.400 «réis»), 3/XII/72 (130.362 «réis»), 5/I/73 (167.700 «réis») y 21/II/73 (128.778 «réis») (AHSJ, *Livro de Receita*, 1672-73, fols. 285 rº-286 rº), no se nos indica el número de días de representación a los que corresponden, los 143.196 «réis» de *dieciseis días* de la temporada anterior (anotados el 2/VIII/1672, en *Idem*, fol. 285 rº), inducen a pensar en un número semejante –día más, día menos– para los meses de septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 1672 y enero febrero de 1673, en un cálculo –somos conscientes de ello– hecho por encima y por un procedimiento bastante burdo, que ofrecemos como simple aproximación.

²⁵ JEAN SENTAURENS, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle* (Bordeaux: Presses Universitaires, 1984), 2 vols., vol. I, 395-96.

²⁶ La del primero, como es bien conocido, dominó casi todo el siglo XVII: recordemos que en la loa de Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) para la comedia *Dar tiempo al tiempo* de Calderón, casi coetánea a la nuestra (para Cotarelo, la loa –impresa en la *Cythara de Apolo*, 1681– es anterior a 1676 y aun a 1674), se identifica, a través de una perífrasis, al referido dramaturgo con el «ingenio mayor que celebra España» (citamos por E. COTARELO Y MORI (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes...*, *ob. cit.*, vol. I, XLIII), y, respecto a la popularidad de Cáncer, aunque hoy sea difícil darse cuenta cabal de la fama que gozó en el siglo XVII –como señala E. Bergman– «se cantaban sus jácaras en todas partes, y su nombre, acoplado con el de Benavente, venía a ser sinónimo de *entremés*», citándosele todavía décadas después de su muerte (1655) como modelo de agudeza y donaire (Cf. HANNAH E. BERGMAN (ed.), *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII* (Madrid: Castalia, 1970), 279).

²⁷ Es un papel que, a partir de 1660, siempre hizo, obteniendo la complacencia del público (Cf. N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* (London: Tamesis Books, 1989), 195).

cambio de orden de los términos de un sintagma lexicalizado («espada y capa», v.72 / «capa y espada»), juega festivamente con la palabra cáncer –apellido y enfermedad–, cuando completa el repertorio con los sainetes que representará (vv. 73-80). La comicidad (vv. 12-14, 69-84) era un recurso más al servicio de la *captatio benevolentiae*, pues, «para ganar la voluntad del auditorio nada mejor que moverlo a risa», como reconoce Flecniakoska²⁸.

La identificación de los demás actores que integraban la compañía, cuyos nombres y habilidades no se indican en los versos de la loa –era innecesario, porque el público los conocía al haberlos visto ya representar durante esa temporada²⁹– presenta mayores dificultades, pues el desarrollo de las abreviaturas por las que se citan en las adscripciones de los parlamentos conduce a nombres bastante corrientes en comediantes de la época, lo cual hace muy aventurada dicha indentificación. Si bien Cotarelo propone algunos –Jusepa (de Salazar), Feliciano (de la Rosa), Juana (?) que canta, Justa (¿Rufina?)³⁰, Navas (María de), y Teresa (¿de Robles?)³¹ nosotras–, a la espera de datos más concretos y definitivos, hemos preferido reservar nuestra opinión al respecto y no arriesgarnos por el momento.

Aunque no hayamos precisado sus nombres, el número de miembros de la compañía que aparecen en la loa –cinco actores (YPÓLITO, OROZCO, LOR., CAST. y MEND.), cinco actrices (SRA. JUSE. o SRA. JUS., SRA. FEL. o SRA. FELI., SRA. JUA., SRA. NABA. y SRA. TER.) y los músicos–, a los que habría que añadir –suponemos– el personal subalterno, conforman una *troupe*, si bien no muy numerosa, semejante a otras que por entonces circulaban por España y capaz de abarcar todos los personajes de esas comedias ofrecidas en el repertorio³². En cuanto a su jerarquía y habilidades, su orden de intervención, el número de versos que tienen a su cargo y ciertos datos contenidos en el texto permiten aventurar que, entre los hombres, OROZCO (26 vs.³³) sería el *primer galán* (vs. 9-10); LOR. (23 vs.), *el segundo* (v.11); e YPÓLITO (18 vs.), *el gracioso* (vs. 12-

²⁸ J. L. FLECNIAKOSKA, *La loa, ob. cit.*, 67.

²⁹ Igual ocurre, por citar otro ejemplo, en la «Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la segunda vez», como destaca H. E. BERGMAN (Cf. *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses, ob. cit.*, 312).

³⁰ Creemos, difiriendo del citado investigador, que ésta (Sra. JUS.: v. 47) es la misma actriz cuyo nombre se había escrito antes bajo la abreviatura Sra. JUSE. (v. 19). Esa fluctuación en el número de letras que componen las abreviaturas (Sra. JUSE./ Sra. JUS.) no resulta extraña, pues se da también en otros casos (MÚS.: vs. 4 y 36, / MÚSL.: v. 131; o Sra. FEL.: vs. 25 y 59 / Sra. FELI.: v. 99). La larga intervención de doce versos (47-58) que Cotarelo atribuye a la tal JUSTA (Sra. JUS.), como se deduce del orden en que enumera a las actrices, correspondería –a nuestro juicio– a la misma actriz (Sra. JUSE.), que, interviniendo la primera, recita los vs. 19-24, la cual sería la primera dama. El mismo Cotarelo, al indicar el reparto en sus notas a las copias de la loa ya aludidas, no la incluye, desarrollando por «Sra. Jusepa» ambas abreviaturas (Ms. 46.627, *cit.*).

³¹ Cf. EMILIO COTARELO Y MORI (ed.), *Colección de entremeses, loas, bailes...*, *ob. cit.*, vol. I, XLIX.

³² «Aunque las compañías de los corrales en el Siglo de Oro –apunta David Castillejo– solían tener unos 16 actores, podían abarcar comedias de 40 personajes, duplicando y triplicando papeles» (En *Las cuatrocientas comedias de Lope, Catálogo Crítico*, por DAVID CASTILLEJO [Madrid: Teatro Clásico Español, 1984], 15).

³³ Tanto en este caso como en los siguientes, hemos contabilizado sólo los versos dichos por cada actor individualmente, sin computar los pronunciados por TODOS (vs. 4, 42 y 125-28: los tres primeros no completos).

14, 69-80); seguidos por CASTI. y MEND. (con 2 vs. cada uno); y, entre las mujeres, la SRA. JUSE. (18 vs.), *la primera dama*; la SRA. FEL. (14 vs.), *la segunda*; y la SRA. JUA. (8 vs.), *la tercera*; seguidas por la SRA. NAVA. y la SRA. TE., con 4 vs. cada una. En cuanto a las habilidades, mientras que, exceptuados los MÚSICOS, HIPÓLITO es el único actor que canta y representa, entre las actrices la SRA. JUSE. es la única que no canta. Conviene advertir que hemos supuesto cantadas todas las seguidillas (7-, 5a, 7-, 5a) que fragmentan el romance octosílabo con rima «é-o» en que se escribe la loa³⁴, aunque nada más que en dos casos (vs. 43-46 y 59-62) las acotaciones así lo indiquen.

Dada la brevedad de la loa —una de las características del género— y el hecho de que las de presentación de compañía se recitaban entre todos sus miembros, una loa como la nuestra —de sólo 132vs³⁵ y 26 como máximo en boca del actor con mayor número de ellos— debió de ser muy fácil de memorizar y tener poco estudio, como apuntaba certeramente un buen compositor y recitador de esta clase de prólogos: Agustín de Rojas³⁶. Traducida en tiempo de recitación, si las loas entremesadas de Quiñones de Benavente necesitaban unos diez minutos según los cálculos de Flechniakoska³⁷, la nuestra duraría unos cinco minutos aproximadamente. Género breve que, junto a los entremeses —«sainetes»— y la comedia, como se desprende de sus versos, conformaban la estructura de una función semejante en sus componentes a las que estas mismas compañías ofrecían en los corrales españoles.

La constatación de esta semejanza entre el teatro representado en Lisboa y el representado en diversas ciudades españolas durante el Siglo de Oro, así como la de otras anteriormente señaladas, justifican el estudio y edición de esta loa, a pesar de su falta de novedad temática, de complejidad dramática, de pretensiones estilísticas y de aparato escenográfico. Recordemos, como decíamos al principio, que la misma naturaleza del género, a medio camino entre el mundo de la ficción y el mundo de la realidad, posibilitaba su utilización, desde el punto de vista metodológico, para la reconstrucción de esa presencia del teatro español y de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa, en la que estamos empeñadas³⁸.

³⁴ Recordemos, en palabras de J. L. Flechniakoska, que «a partir de Agustín de Rojas el romance viene a ser el metro si no único por lo menos francamente predominante» en las loas (*La loa, ob. cit.*, 74).

³⁵ Es más corta que las loas entremesadas de Quiñones de Benavente incluidas en la *Jocosería* (1645), donde intervienen también los diversos representantes de la compañía, pues de «seis, una tiene 190 versos, tres, más de 200 y dos, más de 300» (*La loa, ob. cit.*, 73).

³⁶ Cando Ríos le pregunta si hizo aquella loa que le encargó para empezar en Valladolid, éste responde: «Téngola hecha y no me he acordado de deciroslo; pero como es entre toda la compañía, hay poco que estudiar en ella» (*El viaje entretenido*, ed., introd. y notas de JEAN PIERRE RESSOT (Madrid: Castalia, 1972), 343. El subrayado es nuestro).

³⁷ Cf. *La loa, ob. cit.*, 73.

³⁸ Es la razón que ha motivado la preferencia de esta loa sobre otra representada también en Lisboa y escrita en castellano, no para un corral de comedias, sino para una fiesta real: el cumpleaños del rey D. Pedro II (1683/1706). Se trata de la «Loa para la comedia del *Alcázar del secreto* [de Antonio de Solís, que las damas de la Reina nuestra Señora representan en Palacio en el día que cumple años el Rey nuestro Señor» (BNM, Ms. 916, n. 6, 6 hojas, letra del siglo XVIII), que, aunque tiene «el mismo corte y carácter» de las correspondientes palaciegas españolas —como indica Cotarelo (*Colección de entremeses, loas, bailes...*, *ob. cit.*, vol. I, XL) y hemos podido comprobar personalmente—, era menos rentable para nuestro propósito en la presente ocasión, dejando, por el momento, aplazado su estudio.

APÉNDICE

*Loa para enpeçar en Lisboa**

[fol. 1 r ^o]	<i>Dentro</i>	
YPO.	La bela amaina, patrón, pues ya en la plasa nos bemos.	
OROZ.	¡A tierra llegue la barca!	
TODOS	¡A tierra, a tierra!, que al çielo	
MÚS.	de Lisboa nos conduçen rendidos nuestros afectos.	5
LOR.	Echa la tabla a la orilla para que desembarquemos.	
OROZ.	Yo, el primero solliçito tomar en Lisboa puerto.	10
LOR.	Y yo, el segundo seré.	
YPO.	Señores, baian saliendo, que si estoi más en el agua temo que me nazcan berros. <i>Salen hombres.</i>	
OROZ.	Gracias doi a mi fortuna pues, segunda bez, e buelto a lograr en este sitio las dichas de mi deseo. <i>Salen mujeres.</i>	15
Sra. JUSE.	Y yo, que en vn mes no más què a que falto deste puesto, años juzg[u]é los ynstantes y siglos los días, siendo mi norte esta gran çiudad, pues por serbirla nabego.	20
[fol. 1 v ^o]		
Sra. FEL.	Y yo también sacrifico por bítima el rendimiento.	25
LOR.	Como yo, mi boluntad, que oy se humilla a los pies buestros.	
CASTI.	Del afecto, alguna bez, es retórica el silençio.	30

* Al transcribir, respetamos al máximo la grafía del original. No obstante, para facilitar la lectura, desarrollamos las abreviaturas —excepto en las adscripciones del parlamento—, subrayando las letras sobrentendidas en el original; seguimos el uso moderno en la acentuación y en el empleo de las letras mayúsculas y doble *r* inicial que reproducimos como simple; puntuamos y separamos las palabras con criterios actuales, conservando sólo las formas *deste* (v.20) y *dellos* (v.77); y, como es habitual, hemos situado entre corchetes las adiciones.

MEMD.	Y ¿qué diré yo, aquí, quando es el serbirla mi empleo?	
YPO.	Los músicos, ¿a qué aguardan?	
OROZ.	En acordados açentos por logro de su cariño cantando bienen.	35
	<i>Salen.</i>	
MÚS.	Al çielo de Lisboa nos conduçen rendidos nuestros afectos.	
LOR.	Pues estamos todos juntos para lograr el deseo de serbir a esta çudad, baia de loa.	40
TODOS	Enpeçemos.	
	<i>Cantando.</i>	
Sra. JUA.	Que se pierda la loa nadie ymajina, pues que ya por lo menos ba en compañía.	45
Sra. JUS.	Si loa es vna alabança que la forma el rendimiento de aquél que se be obligado de benefiços, bien creo	50
[fol. 2 r ^o]	que nadie como nosotros podrá rendir más obsequios a aquesta ynsigne çudad, pues obligados nos bemos a loarla eternamente, siendo el agradecimiento quien deudor se reconoçe de honrras, fabores y premios.	55
	<i>Cantando.</i>	
Sra. FEL.	Si el laurel sólo a sido del mundo aplauso, oy Lisboa merece de laurel lauro.	60
OROZ.	Catorçe comedias nuevas bienen al serbiçio buestro, y las más de Calderón, que para encareçimiento de ser buenas, deçir basta que son rasgos de su ynjenio.	65
	[<i>Cantando.</i>]	
YPO.	De Calderón comedias para las tablas	70

	que son buenas definiendo a espada y capa.	
	Los sainetes que me tocan a mí, aseguraros puedo que son nuebos y escojidos	75
[fol. 2 v ^o]	de los mejores ynjenios: vnos dellos son de Cánçer, y de cánçer os prometo que no adoleçen, que el cánçer en lo escrito sólo es bueno.	80
	[<i>Cantando.</i>]	
Sra. NABA.	Los sainetes de Cánçer, si bien lo apuro, avnque enferman de achaque sanan de gusto.	
OROZ.	Y puesto que a estudiar sólo salimos de nuestro çentro a Setúbar, sólo a fin de que se lograse el tiempo y a lo ardiente del berano diese treguas el ybierno,	85
	y con caudal de comedias tubiese logro el deseo de serbiros, oy benimos postrados a los pies buestros.	90
	[<i>Cantando.</i>]	
Sra. JUA.	El salir de Lisboa bien se aberigua, que por estas entradas fue la salida.	95
Sra. FELI.	Por cunplir la obligaçon, ylustre auditorio exçelso, de enpeçar con loa, oy a dispuesto nuestro afecto este brebe plato que en la mesa del deseo os sirbe la boluntad	100
	que de serbiros tenemos.	105
	[<i>Cantando.</i>]	
[fol. 3 r ^o]		
Sra. TER.	Que la loa más propia de buestros echos, sólo puede a la fama fiarla el tiempo.	110
LOR.	Supuesto que nuestro fin se dirige a buestro obsequio, en logro de nuestra dicha será raçón que tratemos	

	de concluir con la loa;	115
	avnque, si mejor lo adbierto,	
	no [a] abido loa asta aora	
	que quepa en nuestros açentos,	
	pues, si se a de conponer	
	en alabança y cortejo	120
	de aquesta ynsigne çuidad	
	de Lisboa, será çierto	
	no poder nunca acabarla,	
	para que digan con eso	
	nuestras boçes:	
TODOS	«Perdonad,	125
	que sin loa nos allemos».	
	Y bolbiendo a repetir	
	con la musica, diremos:	
	<i>[Cantando]</i>	
MÚSL.	«Oy Lisboa en sus alas	
	nos sube al çielo,	130
	pues se paga de humildes	
	no de soberbios».	

Teoría psicoanalítica y estructura narrativa en María de Zayas

Margaret Rich Greer
Princeton University

Propongo en este trabajo considerar la estructura narrativa de un cuento de María de Zayas, «Aventurarse perdiendo» –y en cierta medida, la estructura de su colección entera de cuentos– en conjunción con las teorías de identificación sexual de varias escuelas de psicología. Será a la vez una breve historia de mi propia introducción a la crítica psicoanalítica, iniciada con mucho cuidado, como el paciente que entra por primera vez a la consulta de un psicoanalista, todavía receloso de la validez del proyecto. Antes de empezar, sin embargo, quisiera contarles un cuento que viene al caso, creo.

Pasando a las protagonistas de María de Zayas por una máquina del tiempo, imaginemos que Lisis esté instruyendo a Lisarda en la terminología psicoanalítica moderna. Lisis le pregunta a Lisarda: «¿Sabes la definición de un neurótico?» Lisarda: «No». Lisis: «Es el que construye castillos en el aire. Y ¿sabes lo que es un psicótico?» Lisarda: «No». Lisis: «Es el que *habita esos castillos*. Entonces ¿tampoco sabes lo que es un psiquiatra?» «No». «Es el que cobra el alquiler».

Creo que la historia nos puede servir de aviso contra el peligro de la crítica psicoanalítica –lo que Françoise Meltzer denomina la «teleología totalizadora de la psicoanálisis» (217). Cuando una teoría psicoanalítica se aplica a las obras literarias, generalmente se presenta para «cobrar el alquiler», para constituirse en dueño de la estructura significativa, de controlar la trama maestra, de la cual se alquilan a los artistas literarios parcelas señaladas. En esa transacción se pierde muchas veces la riqueza, la textura particular de la creación literaria, porque, como señala Peter Brooks, la crítica psicoanalítica tradicional con frecuencia «desplaza el objeto de análisis del texto a alguna persona, a otra estructura psicodinámica», haciendo su objeto de análisis o «al autor, o al lector o a los personajes del texto» («Idea» 334-5). Sé que el análisis que sigue cae con frecuencia en las trampas citadas –de hecho, es posible que sean inevitables en la crítica psicoanalítica–. No obstante, Brooks defiende la validez de las perspectivas psicoanalíticas en el estudio literario, asegurando que

la materia a la cual aplican su capacidad analítica los psicoanalistas y los críticos literarios es, en algún sentido fundamental, la misma: que la estructura de la literatura es en algún sentido la estructura de la mente, 'el aparato mental'... la organización dinámica de la psique, un proceso de estructuración»¹

La estructura de los cuentos de María de Zayas presenta al crítico varios problemas, siendo uno la naturaleza episódica, algo inconexa de algunas de las historias, y otro, la aparente discrepancia entre el feminismo ardiente que se expresa en el marco narrativo y el conservadurismo relativo de las tramas de las historias en sí. La psicología feminista contemporánea, y más específicamente la escuela de relaciones objetales en la forma desarrollada por Nancy Chodorow, da luz, a mi parecer, a la construcción episódica de la primera historia de Zayas, «Aventurarse perdiendo», y enriquece nuestra apreciación de las tensiones en la colección en conjunto.

No pretendo haber comenzado este estudio a tal nivel de sofisticación narratológica. No fue Brooks quien me inspiró a leer la obra de Zayas, sino Zayas quien me llevó a Freud. Sospecho que para cualquier lector occidental contemporáneo, el simbolismo freudiano de «Aventurarse perdiendo» es demasiado obvio. No se necesita ser un experto en la interpretación de los sueños para comprender los deseos inconscientes de una joven solitaria que sueña con un joven guapo y misteriosos que la «mata» con un golpe de daga directamente al corazón². Dada la distorsión de los sueños, en los que las inversiones de arriba-abajo son frecuentes, podemos también comprender el simbolismo fálico de la acción de Jacinta al quitarle la capa con la cual el joven se tapa la cara, lo cual inicia el ataque violento. Además, Jacinta sueña que el encuentro tiene lugar en «un bosque amenísimo» (*Novelas* 45), lo cual, según Freud, simboliza las «crines pubis» (*Dreams* 253).

La relevancia de la teoría freudiana no se limita a este sueño transparente. Zayas presenta la historia como aviso contra el peligro que constituye la energía desenfrenada del deseo sexual, tanto para los hombres como para las mujeres, diciendo:

[un] aviso para que no se arrojen al mar de sus desenfrenados deseos, fiadas en la barquilla de su flaqueza, temiendo que en él se aneguen, no sólo las flacas fuerzas de las mujeres, sino los claros y heroicos entendimientos de los hombres, cuyos engaños es razón que se teman... (*Novelas* 37)

Después de definir la postura moral de su cuento, Zayas procede inmediatamente a situarlo físicamente, en las «ásperas peñas de Montserrat» (37). De todas las regiones montañosas de España que Zayas hubiera podido seleccionar, ésta es la más sugestiva en cuanto al simbolismo del deseo subconsciente. Montserrat ha sido siempre un lugar sagrado: hoy día, por su dedicación a la Virgen de Montserrat, como Zayas lo describe, además de su valor como símbolo del nacionalismo catalán. Pero antes de adquirir ningun-

¹ El paralelo estructural que es el enfoque de Brooks es el parecido entre el proceso de lectura y la transferencia que ocurre entre el analista y el paciente.

² El simbolismo fálico de la daga y la violencia del acto sexual son, por supuesto, obvios. Además, Freud (*Dreams*, 253) dice que una figura amenazante envuelta en una capa tiene simbolismo fálico en los sueños.

no de esos significados, en la época precristiana, también era sagrado, por la dedicación de uno de sus bosques a los ritos de Venus («Montserrat» 777). En vista de la frecuencia de objetos fálicos en los ritos de fertilidad de las religiones precristianas, creo que es plausible especular que la naturaleza sugestiva de los peñas individuales y la forma singular de la montaña estimularon ese uso primitivo, y se vinculan de forma inconsciente con la selección de esta región como retiro para amantes frustrados.

Zayas no es única en la elección de este medio ambiente para tal propósito. Otro famoso peregrino de amor, el de Lope en *El peregrino de amor*, también se retira a esa región en el libro segundo, e intercalados entre historias y actos devotos, Lope cuenta varios relatos de pecados sexuales y amor frustrado, incluyendo una historia larga fuertemente autobiográfica de sus amores con Elena Osorio (*Peregrino*, 257-263).

En su historia, Zayas nos cuenta repetidamente como Fabio asciende a las cumbres (38, 41) por un sendero estrecho (38), las dos referencias al acto sexual, según Freud. Sugestivo también es el lenguaje que emplea Fabio para instar a Jacinta a salir de Montserrat y a contar su historia:

...me has puesto en tanto cuidado y deseo de saberla, que si me pensase quedar hecho salvaje a morar entre estas peñas, mientras estuvieres en ellas, no he de dexarte hasta que me la digas, y te saque, si puedo, de esta vida, que sí podré, a lo que en tí miro, pues a quien tiene tanta discreción, no será dificultoso persuadirle que escoja más descansada y menos peligrosa vida, pues no la tienes segura, respecto de las fieras que por aquí se crían, y de los bandoleros que en esta montaña hay; que si acaso tienen de tu hermosura el conocimiento que yo, de creer es que no estimarán tu persona con el respeto que yo la estimo. No me dilates este bien, que yo aguardaré los años de Ulises para gozarle.

Todo eso, creo, nos ayuda a identificar una tensión interesante entre el declarado significado religioso de la localización de «aventurarse perdiendo» y las connotaciones sexuales ocultas, a la vez que subraya el paralelo entre el goce de la narración y el deseo sexual.

Encontramos una tensión más perturbadora en el segundo sueño melodramático de Jacinta, estando su amado Félix ausente: «soñaba que recibía una carta suya, y una caja que a la cuenta parecía traer algunas joyas, y en yéndola a abrir, hallé dentro la cabeza de mi esposo» (67). Aunque podríamos leer simbología sexual en ese sueño también³, la reiteración de tales conexiones es tediosa, como Uds. estarán pensando ya, y acaba eliminando el goce literario, en vez de enriquecerlo. Más interesante es la propuesta de Freud en su libro *Beyond the Pleasure Principle* (34-5, 38) que los dos instintos fundamentales son el instinto de vida, que incluye el deseo sexual y la conservación propia, y el instinto de muerte, Eros y Thanatos. En su interpretación de los tres cofres del *Mercader de Venecia*, Freud demuestra como se entrelazan en la pisque humana. ¿Debemos entender este sueño ansioso de Jacinta como la expresión de un deseo subconsciente de la muerte de su amante? Para explicar la posibilidad de tal lectura, tenemos que proceder a las reelaboraciones de las teorías freudianas hechas por Lacan y Chodorow.

³ Dice Freud: «Cajitas, cofres, armarios y hornos corresponden al órgano sexual femenino; también cavidades, barcos, y todo tipo de embarcación» (*Dreams* 242). No sólo sueña Jacinta de la cabeza de Félix dentro de una caja, sino que él se ahoga cuando se anega el barco, estando él con toda su armadura, lo cual en tales circunstancias sugiere preparación para encuentros no sólo militares sino sexuales también.

Lacan interpreta el concepto freudiano de *Trieb* (Impulso) como un complejo de Necesidad, Deseo y Demanda que procura constantemente, sin eficacia, llenar el vacío creado por la conciencia de la separación del Otro, a recobrar la «jouissance», el éxtasis de la unión con la madre de las etapas del pre-espejo y del espejo. Como el *moi*, muy aproximadamente, el sentimiento de identidad y valor personal, se constituye por la mirada reflejada e internalizada del Otro, y por eso este complejo insaciable de Necesidad, Deseo y Demanda es primordialmente, el «Deseo de ser deseado» como lo expresa Ellie Ragland-Sullivan (73). Jacinta, como la gran mayoría de las heroínas de Zayas, vincula su vulnerabilidad a tal vacío. Su madre ha muerto y su padre no piensa en ella. Aunque solemos enfatizar la falta de guía y control que esto representa, Zayas subraya la importancia del vacío emocional al mencionar la pérdida de la compañía de la madre antes que la de un guía:

Faltó mi madre al mejor tiempo, que no fué pequeña falta, pues su compañía, gobierno y vigilancia fuera más importante a mi honestidad, que los descuidos de mi padre, que le tuvo en mirar por mí y darme estado (yerro notable de los que aguardan a que sus hijas le tomen sin su gusto). Quería el mío a mi hermano tiernísimamente, y esto era sólo su desvelo, sin que se le diese yo en cosa ninguna... (44).

Para Lacan, la conciencia de separación, de división del otro amado/amante se percibe como muerte psíquica en la desintegración inminente del *moir* (Ragland-Sullivan 72, 118). Aunque con un lenguaje convencional, es, sin embargo, significativo que Zayas describa cada separación de Jacinta y su amante en términos de muerte. Cuando Félix huye a Flandes, Jacinta dice que sus lágrimas y lamentos eran tales «que fué mucho no costarme la vida» (59). Su segunda partida, para Mamora, le causa tres meses de enfermedad mortal (65). Y justo antes del segundo sueño, ella dice:

En todo este tiempo no tuve cartas de don Félix, y aunque pudieran consolarme las de su padre y hermana... no era posible que hinchiesen el vacío de mi cuidadosa voluntad, la cual me daba mil sospechas de mi desdicha, porque tengo para mí, que no hay más ciertos astrólogos que los amantes (67).

No es necesario, entonces, leer como un deseo subconsciente de la muerte de Félix la curiosa mezcla de imágenes de sexo y muerte en este segundo sueño de Jacinta para reconocerlo como una expresión del efecto mortal de la separación.

En este punto de la historia, mis estudiantes románticos objetan: «Si Jacinta estaba tan locamente enamorada de Félix, ¿cómo puede enamorarse más tarde de Celio?». La pregunta teórica nuestra no tiene que ver con la estructura psíquica de la heroína, sino con la estructura narrativa de la historia. ¿Hay una lógica en la secuencia de sus episodios? Yo creo que sí la hay —la lógica que postula que la progresión normativa de la vinculación humana para la mujer procede no de madre a padre y de él a esposo (como presume Freud y los argumentos de la mayoría de los escritores-hombres), ni de madre a Dios, como proponían los moralistas y místicos, sino de madre a hombres y luego de vuelta a las mujeres⁴

⁴ No como objetos sexuales, sino como familia ideal. Sin embargo, merece estudio el flirteo con la idea de la posibilidad de una atracción lesbiana entre Laurel y «Estefanía» en «Desengaño sexto», parti-

Brooks sugiere que la trama logra «la ordenación de la situación imposible e inexplicable como una narrativa que de alguna manera mediatiza y vincula con fuerza sus distintos elementos, de tal forma que aceptemos la necesidad de lo que no se puede discurrir lógicamente» (*Plot 10*). La lógica de la continuación del género humano obviamente exige la unión de hombres y mujeres; por lo tanto, aunque Zayas constantemente les advierte a las mujeres de los peligros de la alianza con los hombres, no propone abiertamente una preferencia para una comunidad de mujeres; pero ése es precisamente el mensaje implícito del *Sarao* en conjunto, y de la primera historia que contiene. En la trama, ella reescribe la trama maestra masculina en la misma forma que Nancy Chodorow ha reformado la descripción freudiana del proceso de identificación sexual.

Según Chodorow, la definición sexual no se determina sólo por la progresión biológica, sino que es moldeada por el hecho cultural de que casi toda la crianza de los recién nacidos se encarga a las mujeres. El trauma esencial del desarrollo no es la envidia del pene para las niñas y el complejo de castración para los niños, sino la necesidad de anejarse del estado infantil idílico de una unión perceptible con la persona que lo cría. Como esa persona es casi siempre femenina, las niñas forman un concepto de sí mismas y una identidad sexual por medio de una identificación con la madre, y por eso mantienen un concepto del yo en relación con otros y una mayor capacidad para la empatía y los lazos emocionales. Los varones, en contraste, logran una autodefinition psicológica en *contra* de la madre, reprimiendo los vínculos emocionales con esa figura todo-absorbente. El resultado es una sociedad de hombres que se definen por medio de la separación y «quienes reaccionan contra la mujer, la temen y se presentan como superiores a ella» (209). Además, dice Chodorow, la heterosexualidad de la mujer es triangular, porque:

La niña entra en la situación triangular de Edipo más tarde, y en otro contexto emocional que el niño..., ella no abandona del todo esta relación preedipal [con la madre], sino que construye lo que sucede después sobre esta base preedipal (115).

Mientras que el hombre busca no sólo una satisfacción erótica sino una satisfacción emocional total en la mujer al intentar reestablecer subconscientemente la intensidad bilateral de la relación preedipal madre-hijo, la mujer es más ambivalente en cuanto a su adhesión *emocional* (en contraste con la identificación erótica) como resultado del vínculo preedipal perdurable con la madre.

Chodorow apoya la conclusión de Helene Deutsch de que:

La muchacha en la etapa de Edipo alterna entre una atracción positiva hacia el padre como escape de la madre, y un retorno a la madre como refugio seguro y familiar contra los aspectos frustrantes y temibles del padre (129).

Esto me parece una percepción fundamental, porque es precisamente tal alternación entre una atracción a los hombres y un retraimiento a un retiro femenino seguro que caracteriza el movimiento de «Aventurarse perdiendo» y otras historias de Zayas. En pri-

cularmente en vista del hecho que es en la historia siguiente que Zayas incluye una relación homosexual masculina, que ella describe como «deleites tan torpes y abominales, que es bajeza, no sólo decirlo, mas pensarlo» (*Desengaños 360*).

mer lugar, la precondition para la primera relación heterosexual de Jacinta, como para la gran mayoría de las heroínas de Zayas, es la ausencia de la figura de la madre⁵. Después, cada crisis de amor la hace regresar a la sociedad femenina, que ella describe con frecuencia en términos de un sustituto del amor maternal. La primera vez, ella se está escapando literalmente de «los aspectos temibles del padre» cuando ella y su amante se refugian de la cólera paterna en el convento de las tías de Félix, quienes, dice Jacinta «me querían como hija» (58). Aunque sea en una casa religiosa, con la única excepción del «Desengaño nuevo» contado por una monja, Zayas pinta la acogida en un convento no como una elección inspirada por la devoción, sino como un refugio emocional en que se puede reconstituir una familia femenina. Cuando Jacinta cree a Félix muerto la primera vez, elige quedarse en el convento de las tías, diciendo, «tomé el hábito de religiosa, y conmigo para consolarme y acompañarme doña Isabel, que me quería tiernamente» (60). Al registrar su elección, no menciona convicción religiosa sino el cariño de la hermana de Félix. Después de su verdadera muerte, no vuelve al convento, sino que se queda con la prima y la tía de Félix, «que me tenían en lugar de hija» (69).

En su compañía, Jacinta pasó tres años lamentando la muerte de Félix, sin poder encontrar otro amor, que, dice ella «satisficé mis ojos ni hinchiese *el vacío de mi corazón*» (69). Es significativo que Zayas cuente el origen del segundo amor de Jacinta en términos de un triángulo, una especie de reconstitución de la rivalidad edipal madre-padre-hija. No ha sentido ninguna inclinación amorosa hacia Celio hasta oírle jactarse de su frialdad ante el amor de otra mujer. Un psicólogo lacaniano encontraría un filón de símbolos en el soneto en el cual ella revela su amor a Celio, jugando con la idea del espejo como instrumento de autoconocimiento y reflector de la mirada que desea. Las limitaciones de tiempo no nos permiten «pagar el alquiler» que tal análisis requiere, sin embargo.

Todo el episodio con Celio parece caracterizarse por una atracción ambigua, basada no en la pasión sexual sino en el deseo de ser deseado. Jacinta dice que a Celio le agradó su soneto porque «a nadie le pesa de ser querido» (71), y cuando Fabio le revela que en todo caso, Celio es inalcanzable porque ya ha tomado órdenes religiosas, dice que en vista de la naturaleza de Celio, «sólo este estado le conviene, porque imagino que si tuviera mujer propia, a puros rigores y desdenes la matara, por no poder sufrir estar siempre en una misma parte, ni gozar una misma cosa» (76). Aunque admito que es una lectura personal y especulativa, me inclino a ver el episodio de Celio como una etapa en la retirada de la fijación erótica heterosexual, que por razones de comodidad psíquica se ha proyectado sobre un personaje masculino.

De todo modos, con la frustración de su intento de unión con Celio, Jacinta otra vez elige una vida de seglar en un convento, donde vive Félix, doña Guiomar, quien vino a acompañarla después de la muerte de su madre. Este es el modelo que se repite una y otra vez en las historias de Zayas; con el fracaso de una relación heterosexual, la heroína se retira, de forma provisional o permanente, a un convento. Además, una amplificación

⁵ Hace años que discutimos las razones por la ausencia de la madre también de las comedias de drama del Siglo de Oro, pero los dramas presumen su ausencia, no la subrayan. Es intrigante que las comedias comparten esta particularidad con el cine popular de los años treinta y cuarenta, en el cual, como ha señalado Naomi SHEMAN, la consumación del amor heterosexual de la hija, o un segundo matrimonio para la madre, requiere en esta sociedad la supresión del fuerte lazo madre-hija.

de esta retirada de la sociedad masculina cierra la colección entera, cuando Lisis prefiera tal asilo al amor de don Diego:

Lisis y doña Isabel, con doña Estefanía, se fueron a su convento con mucho gusto. Doña Isabel tomó el hábito, y Lisis se quedó seglar. Y en poniendo Laura la hacienda en orden, que les rentase lo que habían menester, se fue con ellas, por no apartarse de su amada Lisis, avisando a su madre de doña Isabel, que como supo dónde estaba su hija, se vino también con ella, tomando el hábito de religiosa... (*Desengaños*, 510).

El movimiento general de la colección de las historias de Zayas, entonces, procede de la casa del padre a la casa de Dios, la cual es, de verdad, en términos de adhesión psíquica, la casa de la madre.

BIBLIOGRAFÍA

- BROOKS, P.: «The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism», *Critical Inquiry* 13 (1987): 334-348.
- *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: 1985).
- CHODOROW, N.: *The Reproduction of Mothering* (Berkeley: 1978).
- FREUD, S.: *Beyond the Pleasure Principle*, Trad. James Strachey (New York, 1961).
- *The Interpretation of Dreams*. Trad. A. A. Brill (New York: 1950).
- «The Theme of the Three Caskets», *William Shakespeare's The Merchant of Venice*. Ed. Harold Bloom (New York: 1986), 7-14.
- MELTZER, F.: «Editor's Introduction: Partitive Plays, Pipe Dreams», *Critical Inquiry* 13 (1987): 215-221.
- «Montserrat», *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana*. Barcelona: Hijos de J. Espasa, Editores, s.f. 36: 777-795.
- RAGLAND-SULLIVAN, E.: *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis* (Illinois: Urbana, 1986).
- SCHEMAN, N.: «Missing Mothers/Desiring Daughters: Framing the Sight of Women», *Critical Inquiry*, 15 (1988): 62-89.
- VEGA CARPIO, L. de: *El peregrino en su patria*. Ed. M. a. Peyton (Chapel Hill: U. of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1971).
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. Agustín G. de Amezúa (Madrid: 1948).
- *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]* (Madrid: 1983).

El diagrama: geometría y lógica en la literatura espiritual del Siglo de Oro

Fernando Rodríguez de la Flor
Universidad de Salamanca

«El espacio no es otra cosa que el espíritu
en sus cuatro movimientos»
P. Klossowski: *El baño de Diana*

Geometría mística del alma llamó, un tanto metafóricamente, ahora hace casi veinte años, Morales Borrero a la imagen que cierta literatura espiritual distribuía de la configuración de la psique humana como ordenada sobre una base geométrica¹. En un sentido mucho más estricto de lo que se entiende por geometría, abordaremos la emergencia de ciertas representaciones diagramáticas que aparecen como auxiliares visuales en esa misma literatura, atenta no sólo a describir los movimientos interiores del alma, sino también preocupada, como intentaré demostrar, por la ordenación del material lingüístico de una manera que resulte más persuasiva para su receptor. Desde luego que el tema se inscribe en el fondo general de la problemática que señala la conjunción en un mismo espacio de dos códigos, en este caso el lingüístico y el icónico².

Es precisamente en orden a potenciar la visualidad —a ese «predicar a los ojos», en fórmula de Giuseppina Ledda³—, hacia el que el discurso de la literatura espiritual propende, donde se reconoce la pertinencia de utilizar la imagen —o mejor, el *grafos*— para crear, y en su caso reforzar, esa dimensión persuasiva que es intrínseca a la naturaleza misma de esa literatura.

Esta concepción en cierto modo ancilar de la imagen, nos podría conducir al grabado, a la pintura, a la arquitectura, entendidas como ilustraciones más o menos literales de un mensaje contenido en unos límites lingüísticos.

¹ M. MORALES BORRERO, *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro* (Salamanca: Universidad Pontificia, 1975).

² De entre la infinidad de trabajos dedicados al tema, destaco el novedoso enfoque semiológico que hace J. F. LYOTARD en *Discurso, figura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).

³ «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, VIII (1989), 129-143. Aunque para el caso de la utilización de esquemas diagramáticos deberíamos hablar mejor de un «predicar con los ojos».

Nuestro objeto, sin embargo, es de más modesta naturaleza. Consiste por hoy en señalar que existe por debajo de estos registros un principio de conexión más directo entre lenguaje y forma plásticas, y que esa conexión, de existir, se inicia de algún modo con un doble problema de geometría que afecta a la ordenación del material lingüístico: las palabras son susceptibles de ocupar distintas posiciones en el seno de la página, es decir, su disposición misma alcanza un valor diagramático y, en un segundo lugar, ciertos trazos geométricos son capaces de sustituir la discursividad lingüística, o redistribuirla en el espacio dado, como sucede en el caso de las representaciones de árboles, en las llaves o en los casilleros o en otro tipo de artificios de varia naturaleza, todo en orden a propiciar una captación memorable, realizada en un sólo golpe de vista. Hacia estas dos posibles utilizaciones del diagrama nos dirigimos para explicar los valores de funcionamiento, que pensamos encarnan estas formas en el seno de la literatura espiritual del Siglo de Oro⁴. Antes tal vez habría que advertir sobre un valor primero que esta geometría desnuda ostenta con respecto a otros grados de lo visible enfrentado a lo legible.

La imagen geométrica o geometrizable se nos ofrece en el discurso espiritual como paso intermedio entre el mismo lenguaje y la ilustración visual plena encarnada en el grabado, en el cuadro de piedad o en la quintaesencia de todos ellos, la llamada «composición o vista del lugar». Sabemos, por lo que a la imagen pura se refiere, que ésta es polisémica, que sus significantes, color, volumen, formas..., comunican una cadena flotante de significados, entre los cuales cada espectador es libre para escoger unos e ignorar otros.

La ventaja suprema que para la pedagogía tiene el diagrama con respecto a la imagen, es que el primero aparece muy a menudo marcado y atado por una relación lingüística. Su utilización, en cierto modo, contribuye a combatir lo que Roland Barthes llamó el terror de los signos inciertos. La lengua que ocupa su lugar en el diseño diagramático cumple una función de *anclaje* y sujeción del significado que va a ser trascendental dentro del tipo de discurso del que nos ocupamos⁵.

No puede sorprender, en razón de esta su característica primordial, que el diagrama esté fuertemente insinuado ya en el centro vertebral de las tecnologías de la oración y la meditación piadosa que pone en pie la Contrarreforma, que en muchos aspectos son prolongación de la tradición medieval.

Así *Las meditaciones* que paradigmáticamente se nos proponen desde los *Ejercicios* ignacianos adquieren el valor de una representación geometrizable, que va segmentando el discurso en puntos, en extensiones que se abren a una red de vínculos y bifurcaciones que terminan por remitir a una figura diagramática fundacional bien conocida de todos nosotros: el árbol, particularmente el *arbor de arte praedicandi*⁶. Los artificios diagramá-

⁴ Dos textos fundamentales sobre la semiología de la disposición gráfica y, más concretamente, de la representación diagramática son los de J. BERTIN, *Sémiologie graphique – les diagrammes. Les réseaux. Les cartes* (París: Mouton, 1967) y «La gráfica», en AAVV, *Análisis de las imágenes* (Buenos Aires: Serie Comunicaciones, 1982).

⁵ Para las funciones de «anclaje» y «relevo» que cumplen los textos lingüísticos que ilustran imágenes, véase R. BARTHES, «Retórica de la imagen», en *La semiología* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974).

⁶ Sobre estos árboles para la predicación véase, especialmente, el artículo de O. A. DIETER, «Arbor picta: the medieval tree of preaching», *The quarterly Journal of Speech*, LI (1965), 123-142. El desarrollo del discurso ignaciano asemejado al crecimiento de un árbol ha sido señalado por R. BARTHES, en su *Sade, Loyola, Fourier* (Caracas: Monte Avila, 1977), 63 y ss. Otras aproximaciones a la imagen del árbol pueden verse en F. GÓMEZ SOLÍS, «La imagen del árbol en algunos espirituales españoles» en M. J. MAN-

ticos a que acuden los predicadores para conseguir la invención y ordenación de sus argumentos son, en este sentido, muy vastos, y la tradición ignaciana del árbol mental viene en cierto modo a culminar los desarrollos implícitos en el axioma medieval, atribuido a Jacobus de Fusignano que expresaba el hecho de que *praedicare est arborizare*. Arborizar, es decir, distinguir –la *distinctio*– separar, desarrollar (*quid, quare, quantum, quomodo, quamdiu*), para todo lo cual ayudan visualmente las disposiciones sobre un plano que remite a una doble configuración, la artificial, en primer caso: el *stemma*, la cuadrícula... y la orgánica, como sucede en los casos, que no analizaremos, de quiogramas o manos mnemónicas, en donde los dedos y falanges de los predicadores servían para la ubicación mental en ellos de los puntos del discurso⁷: «*poterit in manu plangere, meditari, psallere...*».

Hasta aquí estos artificios de ayuda a la meditación, al examen de conciencia o al sermón, primordialmente realizados en un ámbito mental. Pero de una manera desnudamente gráfica, el diagrama pleno, la pura representación geométrica, deja una de sus primeras e importantes huellas en el propio manuscrito de San Ignacio, ello en esa insinuación de casillero espiritual –esas misteriosas y célebres seis rayas– destinadas a conocer un largo desarrollo en los grabados para la oración de orientación jesuítica.

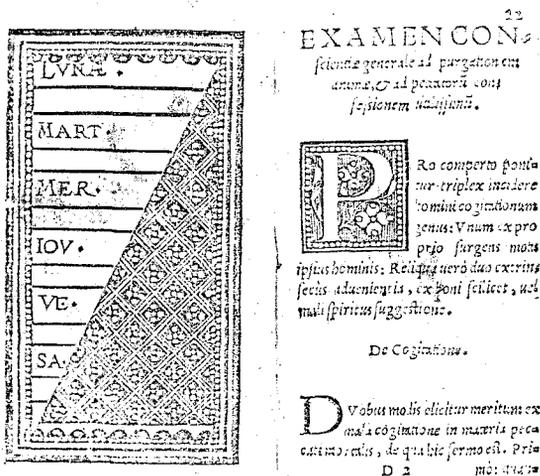


LÁMINA I. *Exercitia spiritualia...*, Vienna 1563.

CHO DUQUE (Ed.), *La espiritualidad española del siglo XVI* (Salamanca: Universidad, 1989), 133-142. Las observaciones más generales, pueden encontrarse en M. ELIADÉ, «Simbolismo iconográfico del árbol», *Tratado de la historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981), 290 y ss.

⁷ Sobre la utilización de la mano mnemotécnica en el mundo de la pedagogía visual y también en la predicación véase: G. HASENOHR, «Méditation méthodique et mnémonique: un témoignage figuré ancien (XIII-XIV s.)», en AAVV, *Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à J. Stiennon* (Liege: Mardaga, 1982), 365-382. Para la utilización de la mano mnemotécnica en el contexto cultural del Barroco véanse mis estudios: «La imagen leída: retórica, arte de la memoria y sistema de representación», en AAVV, *Arte y Literatura* (Vitoria: Universidad del País Vasco, 1990) y «la mano mnemónica», *Fragmentos*, 17, 18, 19 (1991), 169-176.

Esas rayas se sitúan en el origen mismo de una práctica jesuítica que las va a utilizar activamente como marco, como campo de distribución, de un desarrollo lingüístico personal que luego vendrá a posarse sobre él. De este modo las primitivas seis rayas se convierten en organigramas progresivamente más complejos en manos de los comentaristas ignacianos del Siglo de Oro.

Si nos preguntamos ahora por el sentido fundamental que alcanza la revolución ignaciana, éste quizá sea el de someter toda meditación religiosa a un trabajo metódico, a un sistema articulado en reglas específicas, por la que se hace pasar la subjetividad, la vida moral e intelectual de un lector y ocasional ejercitante. Los *Ejercicios*, en este sentido, sancionan lo que en términos técnicos se llama «meditación práctica metódica», y ello, como sistema, no se inventa ni se introduce sin unas consecuencias importantes en el campo de la representación plástica.

La principal de estas repercusiones es, sin duda, la composición de lugar de carácter figurativo, pero en cuyo interior alienta una disposición diagramática (diríamos geométrica) que orienta los recorridos visuales que deben hacerse entre los distintos puntos de la meditación. El diagrama, dotado de su cobertura figurativa y anclado a un significado estricto por la utilización en él de la letra y la palabra se convierte así en un instrumento pedagógico de primer orden, particularmente al servicio de la meditación. El aparejo metódico instalado por San Ignacio, con su reglamentación de días, de horas, posturas; con su articulación rígida de ejercicios, contemplaciones, meditaciones, exámenes coloquios, preámbulos, oraciones; con sus adiciones, puntos, notas y maneras, tiene por objeto fijar un sistema, a partir del cual, se vayan desgranando en una casuística infinita, inagotable, toda la vida moral del ejercitante.

La operación es la del discernimiento, como denomina al proceso San Ignacio, discernimiento que consiste en evaluar, en separar, clasificar, distinguir, apartar, enumerar. Este dispositivo es fuente inagotable de imágenes, si no es el mismo una imagen, organigrama, en fin, de la vida moral, donde las cifras abstractas representan a los conceptos y donde las relaciones complejas han sido sustituidas por composiciones geométricas –flechas, llaves, esferas segmentadas, casilleros...–, que sugieren recorridos y direcciones.

El discurso ignaciano y, por supuesto, el de sus sucesores y el de alguno de sus predecesores está hecho de extensiones –propriadamente de lugares de una *tópica*– que de proyectarse gráficamente, pero esto no siempre se ha hecho en las ediciones de los siglos XVI y XVII, adquiere una estructura taxonómica, clasificatoria, que deviene forzosamente diagrama, ecuación, numerología.

Que estos diagramas y variados artificios están conexionados con los sistemas de memoria artificial que tienen su origen en la retórica, es algo que no merece apenas demostración. La existencia en las *ars memoriae* de unos *loci*, es decir de unos lugares donde se depositarían las imágenes de las cosas a recordar y aún las mismas palabras claves, que van a permitir extensos desarrollos posteriores, nos asegura de esa identidad en el procedimiento que para el caso concreto de la literatura espiritual ya señalé en mi libro *Teatro de la memoria*⁸, Las relaciones visuales entre organización diagramática y mnemotecnia

⁸ F. R. DE LA FLOR, *Teatro de la Memoria* (Salamanca: J. de Castilla y León, 1987).

las hallamos, por presentar ahora un sólo ejemplo, en estas representaciones de las estancias mentales en el arte de la memoria de 1626 de Velázquez de Acevedo.

28	23.	26. 23	24	27
29	22.		21	30.
33	18.	31. 20.	19	32
34	17.		16	35.
38	13.	36. 15	14	37
39	12.		11	40.
43	8.	41. 10.	9.	42
44	7.		8	43.
48	3.	46. 5.	4	47
49	2.		1	50

LÁMINA 2. Velázquez de Acevedo,
Fénix de Minerva, Madrid 1626.

Delante de estas representaciones gráficas, es donde se percibe mejor la relación homológica que las une a esa configuración espacial con que Santa Teresa presenta sus Moradas, diseño arquitectónico en donde, como señaló Aurora Egido⁹, literalmente se van colocando las imágenes y las palabras clave de las cosas a recordar.

En la tradición gráfica carmelitana se representa en numerosas ocasiones esa estancia interior, que delinea un esquema del alma o de las pasiones, dado a modo de edificio con puertas donde introducimos y recintos donde ubicar secuenciadamente las conceptos nucleares para la meditación que se desea¹⁰. La *Idea vitae teresianae*, dada a conocer entre nosotros por Santiago Sebastián¹¹, es en este sentido un ejemplo perfecto de integración de esquemas diagramáticos dotados de una funcionalidad mnemotécnica¹².

⁹ A. EGIDO, «La configuración alegórica de *El Castillo interior*», *Bol. del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, X (1982), 69-94.

¹⁰ Este tema está explorado en el art. de FR. P. DEL SAGRADO SACRAMENTO, «A visual Aid to the Interior Castle», *Ephemerides Carmelitana*, 13 (1962), 566-575.

¹¹ S. SEBASTIÁN, «Iconografía de la vida mística teresiana», *Bol. del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, X (1982), 15-69.

¹² Cf. H. CAPLAN, «Memoria: Treasure-House of Eloquence», en A. KING y H. NORTH (eds), *Of eloquence: Studies in Ancient and Mediaeval Rhetoric* (Itaca: Cornell University Press, 1979), 196-246.

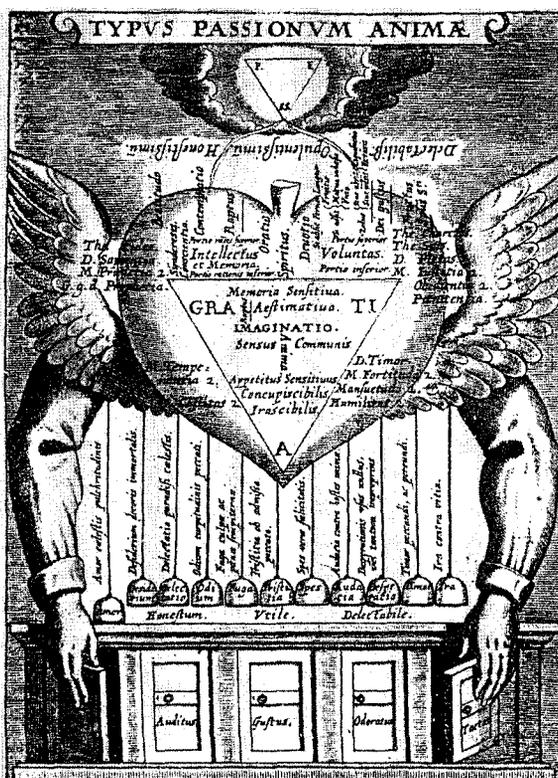


LÁMINA 3. *Idea vitae teresiana*, Amberes, s.f.

Es así, que un cierto componente mnemónico no puede en justicia separarse de la representación gráfica de esta naturaleza, que además se justifica precisamente en cuanto que vienen en auxilio de la «memoria» del discurso o reflexión que realizar. Todo ello tiene una primera consecuencia plástica, a efectos de esta visualidad memorable; efecto que reconocemos a nivel de la lectura: ciertos textos de piedad «deflagan», pierden algo de lo que es su secuenciación natural, si tomamos como tal la habitual disposición de las letras sobre el fondo de la página. Esa misma página escrita se dirige, en muchos tratados de oración, a ser página dibujada o, al menos, compuesta con una novedosa determinación visual.

Los ejemplos se repiten, pero querría traer a colación uno que es incluso previo a la obra de San Ignacio, me refiero a los *Ejercitatorios* y *Directorios* de García de Cisneros, el primero de los cuales aparece en 1500 en el Monasterio de Montserrat, donde, no casualmente, también Ignacio de Loyola esbozó su método de oración mental¹³.

¹³ GARCÍA DE CISNEROS, *Exercitiorum spirituale et Directorium horarum canonicarum*, cito por la ed. del Maestro Pedro de Magaña, Salmanticae: G. Ortiz Gallardo, 1712.

El diagrama se consagra aquí, en estas obras, y eventualmente en muchos de los tratados de literatura espiritual, como representación ideal para designar el largo y complejo proceso de introspección, que avanza, como vimos, a base del discernimiento, de la *distinctio*.

La lógica, la dialéctica de cuño escolástico, actúa también aquí por medio de este principio aristotélico de la subdivisión sistemática, lo que coopera en la época a reformar también las coordenadas visuales en las que se inscribe la palabra¹⁴. La exposición diagramática, buscando la figuración, en este caso geométrica, escapa por esta vía a ciertas limitaciones del lenguaje discursivo, aludiendo con un máximo de economía a procesos y relaciones cuya explicitación verbal, dotada del total de sus relaciones sintácticas y ne-
xuales, resultaría muy costosa.

En este punto es inevitable la referencia luliana, de cuya complejidad en relación con nuestro tema resulta difícil dar cuenta. Las innovaciones que en el primitivo arte de la memoria, tal y como lo concebían los retóricos clásicos, introduce Lull, son de muy variada naturaleza. Para lo que aquí nos importa, será preciso señalar cómo, por un lado, Lull procede a la sustitución de los lugares mnemotécnicos, concebidos tradicionalmente desde un punto de vista arquitectónico a modo de palacios, iglesias o teatros como el de Giulio Camillo¹⁵, internándose por un sistema de representación de los conceptos que usa novedosamente de notas alfabéticas, marcas y palabras incluidas en una estructura de diagrama o *stemma*¹⁶. De otro lado, esta llamada combinatoria lluliana se encuentra dotada, como novedad también, de un movimiento interior, cuya figura emblemática va ser la rueda, Rueda, depósito de un *ars rotunda* que, incrustada dentro de otras ruedas, va a poder ser manejada por el lector a la búsqueda de una lectura propia y personal de las claves. Ello da lugar y, no es poca novedad, a los primeros diagramas troquelados y exentos que aparecen en un autor español, fuera de un contexto astronómico, y que se encuentran, por ejemplo, en la obra de un lulista del siglo XVII, concretamente en P. J. Sánchez de Lizarazo y su *Método general para penetrar todas las ciencias*¹⁷. Finalmente, estas estructuras tipo *arbor scientiae* o «rueda» (versión de la *rota vera religionis*), fueron utili-

¹⁴ A efectos de lo que la lógica humanista o la dialéctica escolástica representan para una nueva orientación del discurso a partir del Renacimiento, véase el libro reciente de G. GONZÁLEZ, *Dialéctica escolástica y lógica humanística* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1989), y el artículo, particularmente penetrante, de V. MUÑOZ DELGADO, «La lógica como "scientia sermocinalis"», *Estudios*, 22 (1966), 23-53.

¹⁵ Sobre la concepción de un gigantesco esquema diagramático a modo de teatro de todo lo conocido, véase el ensayo de L. BULZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo* (Padova: Liviana Editrice, 1984).

¹⁶ Ciertamente que no tan novedosamente, pues las extensiones diagramáticas en forma de *stemmas* y árboles estaban ya en las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla. No conocemos, sin embargo, ningún estudio que aborde la cuestión, sino solo las apreciaciones bastante generales que sobre el tema hizo en su día M. CRUZ HERNÁNDEZ, *El pensamiento de Ramón Lull* (Barcelona: Fundación Juan March / Castalia, 1977). Para la comprensión de la operación aquí descrita y que supone por parte de Lull la introducción de una serie de variantes en relación a lo que habían sido las técnicas clásicas de memoria artificial, cf. los estudios tradicionales de F. A. YATES, «El lulismo como arte de la memoria», en *El arte de la memoria* (Madrid: Taurus, 1974) y P. ROSSI, *Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lull a Leibniz* (Bologna: Il Mulino, 1983).

¹⁷ *Generalis et admirabilis Methodus ad omnes scientias facilius...* (Turiasionae, 1619) 324.

zadas por el propio Llull en una meditación sobre los atributos de la divinidad, e inmediatamente difundidas en textos de predicación que, como el falsamente atribuido al sabio mallorquín, el *In rhetoricen Isagoge* de 1515, aspiraba a presentar un ejemplo de oración que abarca místicamente desde sus diseños geométricos el universo entero y la enciclopedia de todas las ciencias¹⁸.

No queríamos apartarnos del núcleo de nuestra exposición, pero es evidente que el diagrama, a partir de esta dirección lulista, informa otra serie de obras, lejanas ya de lo que es estrictamente el universo de la literatura espiritual¹⁹. Así, las representaciones diagramáticas de ruedas, árboles, o llaves constituyen instrumentos que nos acercan a la búsqueda misma de un método para la ciencia, es decir, se perfilan como medios para una práctica enciclopedista en escritores del XVII como Fernández de Córdoba con su *Artificio para saber todas las ciencias*, o Velázquez de Acevedo y su *Fénix de Minerva*, llegando a su culmen en Caramuel, sobre el que quiero recordar que Víctor Infantes se ocupó en su día de los laberintos diagramáticos distribuidos en su obra²⁰. Siendo en el jesuita Sebastián Izquierdo, en donde el diagrama y la disposición en la página de la materia lingüística pasa alternativamente de un discurso al otro –del propiamente espiritual al científico–, pues Izquierdo es también, además de autor científico, un recopilador de ejercicios espirituales.

Aquí, en la obra de Izquierdo, en su famoso *Pharus scientiarum*, la utilización de los diagramas es un dato más que nos asegura la operación repetidamente insinuada por algunos historiadores (M. Batllori y R. Taylor entre ellos²¹), y también repetidamente olvidada, la operación, que aproxima las tecnologías del yo jesuíticas con ciertos aspectos de la combinatoria luliana.

¹⁸ Véanse una serie de alusiones al tema en P. Rossi «Immagini e simboli nei primi scritti lulliani e mnemotecnici del Bruno», en C. VASOLI, *Studi sulla cultura del Rinascimento* (Manduria, 1968), 345-426. Para la observación de desarrollos de este tipo en nuestro ámbito cultural, a partir de los árboles, denominados «ejemplificales», «apostolical» o «moral», cf.: ALONSO DE ZEPEDA Y ADRADA, *Árbol de la ciencia del Iluminado Maestro Raymundo* (Bruxelles: Foppens, 1663).

¹⁹ Para el tema véase F. A. YATES, «The Legacy of Ramón Llull in Sixteenth-Century Thought», *Mediaeval an Renaissance Studies*, 5 (1961), 199-202.

²⁰ Para el tema en el contexto europeo de finales del Quinientos y comienzos del Seiscientos, cf. P. ROSSI, *Francis Bacon: de la magia a la ciencia* (Madrid: Alianza Universidad, 1990). También: V. INFANTES, *Caramuel. Laberintos*, Madrid: Visor, 1982.

²¹ Del primero véase «Los jesuitas y la Combinatoria luliana», en *Umanesimo e esoterismo* (Padua: Universidad, 1970); del segundo «Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus», en R. WITTKOWER y I. B. JAFFE (eds.), *Baroque Art: The Jesuit Contributions* (New York, Thames, 1972).



LÁMINA 4. *Exercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, Madrid 1671.*

Esta nueva recomposición que experimenta la palabra en la página y que venimos analizando, conoce, además, otras versiones en las tablas y cadenas que disponen las palabras fuera de toda nexualidad sintáctica.

El crecimiento de los epítomes, de las tablas de materias en los libros de teología y en general de espiritualidad, indican una zona reservada a la experimentación en este terreno²². En lo que a las cadenas o listados se refiere, sabemos ya de su existencia en las biblias romanceadas de comienzos del siglo XIII, a través del artículo de Margarita Mooreale²³. La disposición de los catálogos de vicios y de virtudes obedece aquí también a una intención mnemotécnica, a una capacidad de la misma geometría del texto por resultar memorable.

También los oradores sagrados usan, como nos sugiere el libro del lulista del XVII Núñez Delgadoillo –*Tabla para predicadores*–, de estos artificios que muy a menudo asocian una palabra a un lugar y a una imagen determinada, presente o puramente mental, todo en función de presentar esquemáticamente el núcleo de lo predicable o meditable, abierto a una operación personal de *amplificatio* a través de la tópica conocida.

²² Sobre el tema de los índices alfabéticos como ayuda-memorias, bien que referido a la época medieval, cf. P. RICHÉ, «Le rôle de la mémoire dans l'enseignement Médiéval», en B. ROY y P. ZUMTHOR (eds.), *Jeux de mémoire* (Quebec, Les presses de l'Université de Montréal, 1985), 143 y ss.

²³ «Los catálogos de virtudes y vicios en las Biblias romanceadas de la Edad Media», *NRFH*, 2 (1979), 149-159.

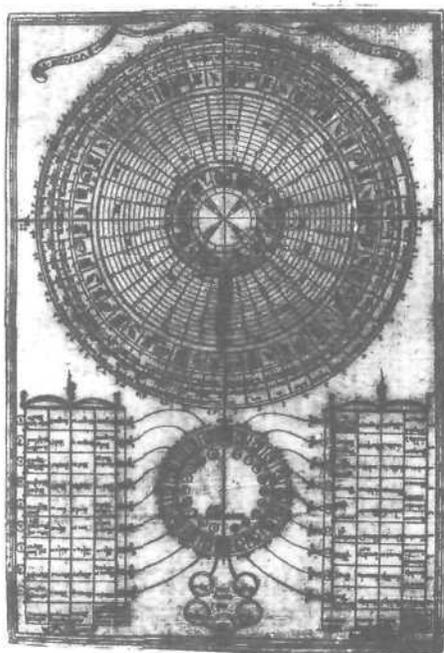


LÁMINA 5. Diego Valades, *Rhetorica Christiana...*, Perusa, 1579.

Hemos dicho que la influencia de la composición de lugar, la utilización en el universo de la predicación de los recursos de la representación plástica, especialmente a través del grabado de piedad, nos aseguran una vinculación cierta que la literatura espiritual del XVII establece entre texto e imagen²⁴.

El diagrama ofrece en este punto una especie de soporte para muchas de estas relaciones. De hecho, sin detenernos en ello, señalaremos que el diagrama conforma la base misma de las escenas que se disponen como composiciones de lugar en colecciones famosas de grabados, como sucede en las *Imágenes de la historia evangélica* del padre Nadal²⁵.

Cabe decir que el fondo desnudo de la imagen que sigue (lámina 6) es un diagrama, es decir una serie de líneas invisibles que unen los puntos de fuerza, los hitos semánticos del grabado, prescribiendo una suerte de recorrido de la mirada piadosa. Es así como el plano figurativo plástico se abre a una diagramatización evidenciada, por ejemplo, en el uso de letras y en las leyendas a pie de grabado, donde se secuencian los pasos de la meditación a establecer sobre la imagen.

²⁴ Cf. M. HERRERO GARCÍA, «El grabado al servicio de la mística», *Revista de ideas estéticas*, III, 11 (1945), 341-351.

²⁵ Nos referimos a la colección de las *Evangelicae Historiae Imagines*, publicadas en Amberes en 1593, y que han conocido una edición facsímil con estudio introductorio de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (Barcelona: El Albir, 1975).

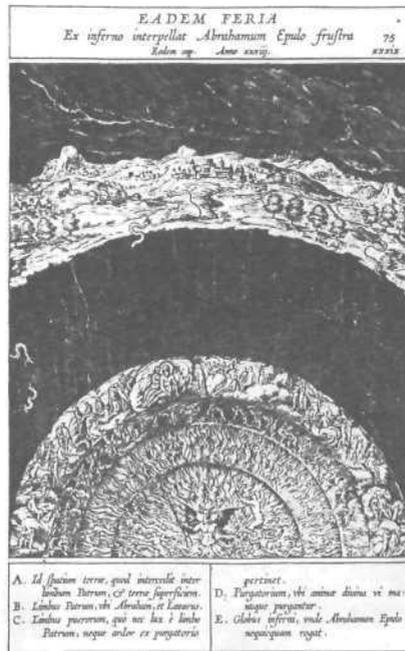


LÁMINA 6. Jerónimo Nadal, *Evangelicae
Historiae Imagines...*, Amberes 1593.

Este es un aspecto más de nuestro tema, y hasta aquí nuestra revisión ha marcado una zona que podríamos decir discreta de la utilización diagramática.

A partir del Concilio de Trento, se asiste a una complicación, a un enriquecimiento, de este mismo esquema que partía del *arbor* medieval y de la configuración espacial de la *turris sapientiae*.

Si San Ignacio pudo dibujar con sus propias manos unas líneas que habrían de servir para enmarcar imaginariamente unos puntos de meditación, lo cierto es que a partir de la explosión que conoce el mundo del grabado de piedad, el diagrama se complejiza, deviene itinerario, *iter*, por más que sea extático, como quería Kircher, escala mística, también, incluso reloj mental.

Los grabados que representan estos géneros juegan en un dominio sofisticado, donde se ha realizado una armónica conjunción logoicónica. En efecto, en este registro encontramos de base una disposición geométrica de las palabras revestida, encarnada diríamos, en una escena plástica.

Lo figurativo se une así a lo geométrico y a lo lingüístico, potenciándose al adoptar una sola forma globalizadora todo ello.

Lo primordial en estas composiciones, como las que puedan representarse en los grabados que ostentan las famosas escalas místicas, es que «marcan» ese recorrido señalado para la mirada, introducen en el mundo de la lengua y de la representación figurativa un vector de dirección. La escala es así una secuencia de instantes sucesivos que el lector tiene que encarnar, ayudándose de las palabras, de los números, de las imágenes.

A partir de aquí, el mismo esquema se puede complejizar infinitamente. Desearía reflexionar por último sobre un par de ejemplos particulares que sintetizan muy bien lo que ha constituido el núcleo del análisis.

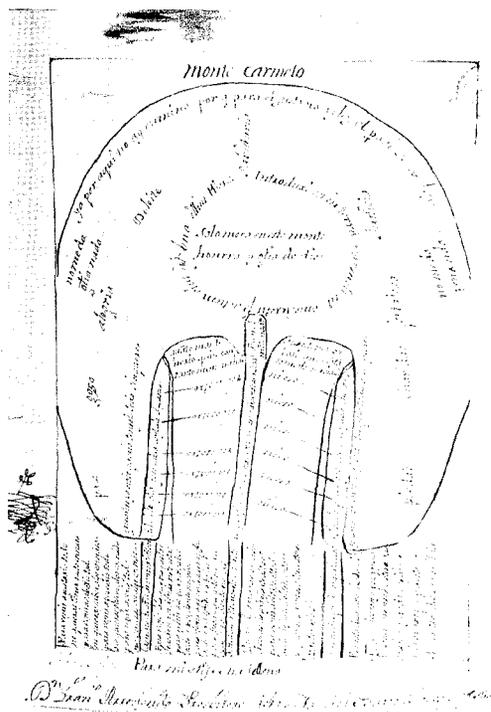


LÁMINA 7. Francisco Arredondo, *Copia fiel del primer monte...* Ms. 6.296 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

El primer nivel de estos ejemplos se refiere a la representaciones de montes carmelitanos, concebidos de nuevo aquí como ayuda visual a la oración. El diseño diagramático, más propiamente, el caligrama que subyace a los dos ejemplos que presento, no tiene sin embargo el mismo tratamiento. En el primero de ellos, en el manuscrito realizado por Juan Arredondo, como copia fiel del dibujo realizado por San Juan de la Cruz, nos encontramos con una disposición geométrica que vagamente nos remite a una instancia figurativa, a la imagen de un monte que sólo muy débilmente se insinúa en el dibujo²⁶.

En el segundo ejemplo, el que nos ofrece la estampa de devoción, grabada por Diego de Astor para la edición de 1618 de las obras de San Juan de la Cruz, el punto de partida diagramático se ha enriquecido con un tratamiento figurativo que nos sitúa casi ante lo que es la reproducción plástica de lo real. Un artificio de simulación en el que el lector

²⁶ Esta representación se encuentra manuscrita en la B.N. de Madrid, MS. 6296 y ha sido también reproducida por G. Pozzi, *La parola dipinta* (Milano: Adelphi, 1981), 77-95.

seguirá con la imaginación, pero también con la vista «física», los avatares que le esperan a lo largo del recorrido.

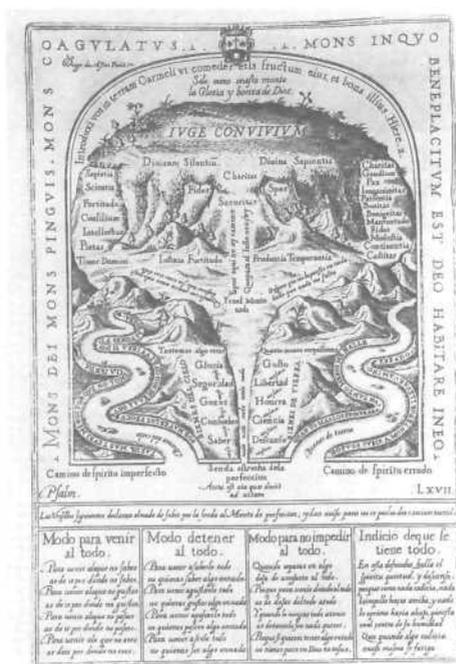


LÁMINA 8. Diego de Astor, *Grabado para la edición de obras de San Juan*, Alcalá, 1618.

Es en este punto, en el caso de grabados como éste último donde el diagrama limita ya con el panel de juego moderno, juego espiritual, en todo caso, que nos remite a ejemplos de similar naturaleza en el mundo profano, como la muy utilizada en el siglo XVII, Tabla de Cebes²⁷.

Otros artefactos diagramáticos son distribuidos también por la estampa, en orden a introducir al lector piadoso en una meditación práctica metódica. Entre ellos, entre la proliferación de torres, estancias, escalas, árboles y ruedas, y en conexión clara con las últimas, se sitúa lo que los mismos textos denominan el «reloj mental», en muchas ocasiones «reloj mental de la Pasión».

Hasta aquí el diagrama activaba, en una dirección marcada por las líneas o la ubicación de las palabras, el movimiento de la imaginación del receptor en su dimensión. Con el reloj mental se produce un pequeño y novedoso cambio cualitativo, por cuanto está forma prescribe, legisla, diríamos, sobre una esfera del dominio del lector hasta ahora no contemplada. Me refiero a la secuencia temporal, que naturalmente no estaba incluida en

²⁷ Sobre el tema son esenciales los artículos de V. DAVID MADELEINE, «Leibnitz et le Tableau de Cébés ou le problème du langage par images», *Revue Philosophique* (1961), 39-45, y P. PEDRAZA, «La Tabla de Cébés: un juguete filosófico», *Bol. del Museo e Inst. «Camón Aznar»*, XIV (1983), 93-113.

los tipos de grabados que hasta aquí hemos visto. Así que la disposición diagramática en este caso, no sólo codifica el movimiento natural de los argumentos y las secuencias a contemplar, sino que las articula también en una red de días, de horas o de momentos, todo lo cual significa suprimir en cierto modo la aleatoriedad del recorrido lector, al tiempo que aumenta la capacidad del texto y del dibujo como guía de un espíritu presa de estas convenciones.

El diagrama se completa, pues, en cronograma. Los artificios de persuasión que conoce la época han aumentado el nivel mismo de su reclamo y es este un efecto que por secundario no quisiéramos dejar de señalar.

Volvemos a nuestro argumento primero, y es inevitable al final de esta revisión el preguntarnos por los fines que conoce el empleo del diagrama en la literatura espiritual del Siglo de Oro.

Diré, para resumir, que el diagrama es un desarrollo implícito en el sistema de la retórica, en primer lugar porque, obviamente, sirve a la *persuasio*, es un artificio que ayuda al predicador e incluso lo sustituye como guía cuando éste ya no está.

Pero, por una segunda razón, la forma diagramática se presenta como extensión de la retórica, y ello por cuanto el diagrama en un principio sirve a la tópica, es decir organiza la *inventio* de los argumentos de un discurso y además de a la *inventio*, el diagrama de naturaleza mnemónica, sirve también a la *dispositio*, al orden que deben seguir los puntos hallados desde esa misma *inventio*. Esta compleja red nos permite visualizar el movimiento del discurso a través de sus hitos, que deben conocer luego posteriores amplificaciones y *derivatio*.

Finalmente, cabe encontrar, en este uso constante que la literatura espiritual hace del diagrama, otra justificación, en modo alguno secundaria. Es evidente que un numeroso grupo de escritores religiosos del Siglo de Oro buscan la sistematización, la metodización de la vida espiritual. Se trata, en cierto modo para éstos, de avanzar en una teología como conocimiento racional, frente a una teología entendida como misticismo, irracionalidad. Pues bien, desde siempre, el carácter científico de la teología escolástica estuvo confiado a su apariencia sistematizada, a su claridad expositiva, y es en este punto donde el diagrama viene a constituirse en auxilio de esta lengua que trabajosamente trata de construirse de una manera objetiva.

El jesuita Claude-François Menestrier en su *Filosofía de las imágenes enigmáticas* descubría en el fondo de la palabra LÓGICA, un anagrama paradójico: CALIGO (C.A.L.I.G.O./L.O.G.I.C.A)²⁸. Así la oscuridad sentaba su principio en el centro mismo del dispositivo de la razón.

Nosotros podríamos decir, prolongando los juegos de palabras, que para huir de la *caligo*, de la caliginosidad, de la obscuridad propia de la experiencia religiosa, sólo queda la Lógica y sus instrumentos. El diagrama es, sin duda, uno de esos instrumentos de la claridad y del orden que reclama para sí primero la retórica y luego la lógica, es decir, las ciencias de las ciencias, las ciencias que se ocupan del arte del pensar y del decir.

²⁸ Véase una exégesis de este juego anagramático en M. CHARLES, «Poétique de l'enigme», *Poétique*, 45 (1961), 28-53.

El enfoque comparativo de la literatura picaresca

Julio Rodríguez-Luis
University of New York

El propósito de esta ponencia es examinar el enfoque comparativo de la novela picaresca en relación a la española, la creadora de este género, sub-género o «modo»; examinar la relación entre la matriz de la picaresca y un enfoque, el comparativo, cuyo propósito último es revelar la esencia de esa literatura.

No fue hasta el final del siglo XIX, en las obras de Haan y de Chandler, que se empezó a tratar la picaresca como un género, identificando las obras que pertenecen a él. En su *Romances of Roguery. An Episode in the History of the Novel. The Picaresque Novel in Spain*, de 1899, Chandler afirma que aunque la novela picaresca es originaria de España, sus elementos se hallan desde antiguo en otras literaturas (*El asno de oro*, *Roman de Renart*, *Till Eulespiegel*). La caracterización por Chandler del pícaro literario como un personaje sin profundidad psicológica creado para que le sucedan cosas con el fin de pintar cierta sociedad, es la que ha tenido más larga vigencia para definir el género picaresco. Esas características se presume que las deduce el crítico de las novelas picarescas «clásicas», aunque, bien examinadas tanto las unas como las otras, comprobamos que se aplican mejor que al *Lazarillo*, el *Guzmán*, y el *Buscón*, a sus epígonos. De cualquier modo, Chandler las emplea para constituir un género, cuya solidez apoya en la presencia de esas mismas características en narraciones anteriores provenientes de otras literaturas.

En su *The Literature of Roguery* (1907), Chandler examina la «literatura del pillo» (pícaro se ha convertido en una de las acepciones de *roque*) en un contexto no-español (Inglaterra, Francia, Alemania, Holanda), con la intención de demostrar que la picaresca expresa un modelo narrativo universal. El vasto estudio de Chandler trivializa no obstante ese modelo narrativo al convertir la picaresca propiamente dicha –los textos originales y sus primeras imitaciones españolas– en la expresión literaria de la vida del maleante. El concepto de la picaresca se convirtió también por esa vía en una noción hartamente vaga.

Varios críticos trataron de poner orden en ese confuso panorama definiendo la novela picaresca de modos capaces de excluir de la denominación de picarescos aquellos textos que no se adaptasen a cierta definición. Ya en 1903 Haan había definido la picaresca como la narración que se propone reflejar las costumbres durante el reinado de los Austrias españoles; Pfandl clasificó en 1929 la picaresca española del Siglo de Oro en tres tipos

(idealista-satírica, realista-optimista, descriptiva-novelística); Moreno Báez y Werner Beck (1948 y 1957) hacen depender el concepto de picaresca del de barroco; Alexander Parker, en 1967, del de una angustia existencial causada por el sentimiento de culpa del delincuente; Francisco Rico, en 1970, excluye de la picaresca las narraciones en las que no domina la perspectiva de la primera persona (técnica a la que había prestado gran atención Jauss en 1957). Estos criterios sociológicos, temáticos, historicistas, narratológicos, nos alejan de la definición del género picaresco como una forma narrativa independiente ella misma de las relaciones de los textos que la componen con determinada época, tema, técnica, etc. Entretanto, la antología de 1943 de Valbuena Prat establecía un corpus de narraciones picarescas españolas. Sin embargo, sólo respecto a aproximadamente la mitad de los veintitrés textos que contiene la antología existe acuerdo crítico sobre el que sean en efecto picarescos.

En su tesis doctoral *The Anatomies of Roguery* (1953), Claudio Guillén examinaba la literatura con la que identificaba Chandler a la picaresca, buscando una característica de esos textos capaz de proveer la base para una definición del género y concluía que era la soledad del protagonista la situación básica de la picaresca. Una década más tarde, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel* (1964), de Robert Alter, el cual se ocupa de un solo texto español (el *Lazarillo*) antes de pasar a *Gil Blas* y muchos otros, entiende la novela picaresca como una categoría semejante a la sátira o la literatura bucólica, y aplicable por lo tanto a textos de muchas épocas y literaturas diferentes. Stuart Miller, por su parte, en *The Picaresque Novel* (1967), estudia los procedimientos narrativos de varios textos picarescos clásicos con el objeto de establecer un modelo genérico; el cual, por su dependencia de los textos matrices, admite apenas algún texto contemporáneo, pues las novelas del siglo XX que a menudo son llamadas «picarescas» no se adaptan a los patrones de las que crearon el género.

Como Miller, Richard Bjornson, en *The Picaresque Hero in European Fiction* (1977), trata de definir el género picaresco, en su caso de acuerdo a un modelo dinámico lo suficientemente flexible como para crear un tipo ideal a partir de las características de los textos picarescos originales, y muy en particular del enfrentamiento de una sociedad hostil por un individuo alienado. El aislamiento del protagonista picaresco respecto a la sociedad en que vive es también la condición que sirve de base a Alexander Blackburn para su estudio de cuatrocientos años de novela picaresca en *The Myth of the Picaro* (1979). Frente a estos intentos de establecer un prototipo de novela picaresca, Peter Dunn, explicando cómo la picaresca española se caracteriza no por el seguir sino por el diferir de cierto modelo, por el modo como las obras originales se oponen a sus predecesoras, concluye que el concepto de la «novela picaresca» como un género es una invención decimonónica que es hora de «deconstruir», opinión con la que varios críticos están de acuerdo.

Si por género picaresco entendemos una serie de narraciones cuyas características corresponden *perfectamente* a las de una obra prototipo (que sería el *Guzmán*, conocido en su época como «el Pícaro»), es claro que tal género no existiría verdaderamente más allá de la obra que lo define y cuyos rasgos distintivos han servido para definir los del género; de hecho para asumir la existencia de éste por la presencia de algunas de las características del prototipo en textos que, sin embargo, mientras más ricos y menos imitativos, más se apartan de aquél. Es por eso que varios críticos plantean desde hace años la necesidad de estudiar la picaresca como un «modo» en lugar de un género.

En 1962 Claudio Guillén desarrolló un nuevo enfoque de la picaresca basado en una re-interpretación del concepto de género dirigida a restarle especificidad y aumentar su capacidad de ser aplicado a obras que introducen variantes fundamentales en el *genus* original. El género es un modelo, «una invitación a la escritura de la obra sobre la base de ciertos principios». Guillén acepta la existencia del género picaresco, mas diferenciando entre los textos que podemos llamar estrictamente picarescos por corresponder al modelo original español, otros que sólo son picarescos en el sentido amplio del término, y, finalmente, un «mito picaresco»: cierta situación o estructura derivada de las novelas mismas. Hecho lo cual, el crítico pasa a enumerar ocho características distintivas de la picaresca, la totalidad de las cuales no aparecen en las obras picarescas en un sentido amplio, en tanto que algunas son indispensables para que una obra sea considerada plenamente picaresca, aunque, de hecho, Guillén sólo menciona la narración en primera persona como la característica cuya ausencia impide que una novela sea picaresca en un sentido pleno. En cuanto a las obras picarescas en un sentido amplio, los elementos indispensables para que lo sean están contenidos en la primera característica (la cual reelabora la que en su trabajo anterior sobre la picaresca ya había planteado el crítico como la que define ésta): la soledad radical del huérfano y su permanente estrañamiento de la sociedad, el cual generalmente genera una conducta antisocial.

En un ensayo publicado treinta años antes que el de Guillén, André Jolles había propuesto ver la picaresca como la expresión de nuestro deseo de escapar a las presiones de la cultura en que vivimos por medio de un movimiento que lleva al personaje que expresa esa actitud a instalarse debajo de la sociedad (en la literatura heroica el protagonista se sitúa por encima de la sociedad; en la pastoril, fuera de ella). La tesis de Jolles identifica la picaresca como una de las tres posibilidades universales de la narrativa, la cual incluye tanto el concepto de género picaresco como el de un «mito picaresco», el *genus* y la especie.

A finales de los sesenta, Robert Scholes expuso otra interpretación estructuralista de la picaresca que, aunque independiente de la de Jolles, permite establecer relaciones de un modo más sistemático entre esa forma narrativa y otras. La picaresca es para Scholes uno de los tres tipos de ficción que pintan un mundo peor que el real (en el caso de la picaresca por más caótico): sátira, picaresca, comedia. En esa secuencia, la picaresca se halla más cerca de la sátira —cuyo opuesto, al otro extremo de la serie, es el romance— que de la historia, la proximidad a la cual como «modo» de la escritura narrativa da lugar a la formación de la novela. Esa posición no corresponde verdaderamente a la práctica de la novela picaresca clásica, la cual es básicamente realista; es innegable, al mismo tiempo, que la picaresca participa de las características de la comedia y de la sátira. Dentro del enfoque modal cabe el estudio del género, entendido como un grupo de obras individuales que comparten ciertas tradiciones.

El enfoque modal, la identificación de la picaresca con una de las estructuras básicas dentro de las cuales se desarrolla la literatura narrativa, reafirma dentro de una teoría general de la narrativa la tesis de Guillén respecto a la existencia de un «género» y de un «mito» picarescos. Tanto los textos que pertenecen obviamente al género como aquellos que sólo podemos llamar picarescos en un sentido amplio resultan de una misma actitud, una misma reacción, expresada por medio de la imaginación creadora, al mundo en tor-

no. Esa situación original o básica se va desarrollando en los textos mismos con características ninguna de las cuales es exclusiva de la picaresca, y cuya presencia en las narraciones que llamamos picarescas puede ser más o menos intensa según la medida como las afecten o modifiquen elementos provenientes, a la larga, de otros modos. La existencia de una de esas características en una narración identifica las porciones del texto donde aparece de picarescas, permitiéndonos decir de la narración que muestra elementos picarescos. Mas para que un texto narrativo pueda ser considerado como esencialmente picaresco, como perteneciente a ese modo en lugar de a otro, es necesario que bastantes de esas características aparezcan en él produciendo cierta visión del mundo y determinada estructura narrativa que identificamos como típicamente picarescos.

Para Guillén las características de la picaresca son: una situación psicosociológica cuyo exponente es un huérfano, alguien que no está integrado con su sociedad; narración pseudod autobiográfica que revela y enmascara al narrador al mismo tiempo; un punto de vista prejuiciado y no sintético; una visión reflexiva, filosófica, crítica, como la de la novela de tesis; énfasis en el nivel material de la existencia y sus aspectos sórdidos, el hambre, el dinero; la observación, como en la sátira, de clases sociales y otros componentes de la existencia colectiva; un movimiento horizontal en el espacio y vertical dentro de la sociedad; estructura episódica y final abierto. Ulrich Wicks, cuyo análisis de la interpretación de la picaresca sirve de base a mis observaciones, enumera otra serie de características, algunas coincidentes con las de Guillén, además de temas y motivos de la picaresca. La situación picaresca esencial la constituye un protagonista a-heroico, peor que nosotros, quien en un mundo caótico, peor que el nuestro, resulta, a través de una serie de encuentros, alternativamente víctima y victimario.

El enfoque modal de la picaresca, gracias a la amplitud de su base, identificada con cierta actitud ante el mundo, facilita la comparación entre sí de textos aparentemente picarescos provenientes de literaturas y tiempos diferentes; incluso de otros modos con afinidades con el picaresco, como la sátira. También facilita ese enfoque el rechazo de definiciones de la picaresca cuyos estrechos límites se oponen no ya a la noción de un modo, sino a la de un género picaresco. Tales son las de Castro, que hace de la picaresca la expresión de la amargura del converso; la de Parker, para el que expresa una preocupación con la delincuencia, y más recientemente la de Maravall, quien ve al pícaro como el representante de una crisis social durante el siglo XVII que resulta en que los pobres dejen de aceptar su situación para, en cambio, tratar de medrar por cualquier medio; definiciones todas que caben mejor dentro de la categoría de temas que de características de la picaresca.

Al igual que la primera característica de Guillén (la situación psicosocial del alienado/huérfano), la célula de la narración picaresca según Wicks (la cual complementa la de Guillén: protagonista a-heroico cuyo transcurrir por un mundo caótico lo hace a veces víctima y a veces victimario) describe a los primeros pícaros —Lázaro, Guzmán, Pablos—; los rasgos que siguen, los más sobresalientes de los textos que narran sus peripecias. Lo que distingue este enfoque del genérico es que permite que consideremos picarescas obras que no contienen todas esas características, o que contienen todas o muchas de ellas de manera atenuada, siempre y cuando podamos identificar su motor o célula generatriz con la respuesta artística a la experiencia vital que define el modo picaresco. Podremos en consecuencia llamar picarescas a las novelas picarescas españolas del siglo

XVII que Rico rechazaba como verdaderamente picarescas por no utilizar la narración en primera persona, al igual que las que, por no expresar una conciencia culpable, excluía Parker. Y también las muchas novelas modernas que a algunos críticos parecía confuso llamar picarescas.

Reparando, sin embargo, en cómo esa «situación esencial» picaresca de la que parten las enumeraciones de características de Guillén y de Wicks se manifiesta plenamente sólo en los tres textos clásicos de la picaresca española, podría replantearse el concepto de la picaresca. El *Lazarillo*, cuya perspectiva expresa la individual de su autor al mismo tiempo que ciertas condiciones sociales específicas, provoca una respuesta artística, el *Guzmán*, que a su vez provocará otras, más o menos artísticamente satisfactorias, pero en todas las cuales se desarrolla una «situación» similar a la que servía de base al relato de Lázaro de Tormes. Esos textos incluyen el *Buscón*, *La pícaro Justina*, *Estebanillo González*, y algunos más españoles, pero también los de otras literaturas (*Gil Blas*, *Moll Flanders*, incluso *Simplicissimus*) que obviamente se inspiran, aunque no sea directamente, en el modelo español de 1554. Lo que tiene lugar en el siglo XX –pues como ha señalado Guillén, el siglo XIX no favorece la actitud picaresca, por ambigua– es una respuesta intertextual a una serie de novelas a las que caracteriza como «picarescas» la presencia en ellas del antepasado común español. En algunos casos (*¿Félix Krull?*, *¿El tambor de hojalata?*) la respuesta podría ser más deliberada que meramente intertextual.

Es claro que todos estos textos caben dentro de la definición de Scholes de la picaresca como una literatura que representa un mundo peor que el real (la caracterización del pícaro por Jolles como el protagonista que escapa a las presiones de su mundo por medio de una autometamorfosis que lo sitúa por debajo de aquél, podría aplicarse al *Guzmán*, pero parece apropiada ante todo para *Simplicissimus*, cuyo héroe es un pícaro sólo *latu senso*, como dice Guillén). Lo que los define como picarescos, sin embargo, es lo que tienen en común, a través de innúmeras modificaciones, con el modelo original. Obviamente, el largo eco despertado por ese modelo (*Lazarillo*, *Guzmán*, *Buscón*), el que el complejo connotativo contenido en esas narraciones haya despertado tan a menudo el deseo de desarrollarlo, indica que responde a capacidades expresivas que se hallan en muchos narradores. Pero el examen de las novelas que pueden llamarse picarescas en un sentido estricto revela un vínculo demasiado fuerte entre las características que las hacen tales y las narraciones picarescas clásicas, cuyos epígonos más conocidos en las literaturas francesa e inglesa del XVIII son, a su vez, obras clásicas de esas literaturas; un vínculo más sólido que el que une entre sí a textos pertenecientes a otros modos (la sátira, el *romance*), sugiriendo pues que rechazamos la categorización de la picaresca como un modo. Mientras que otras de las actitudes artísticas fundamentales identificadas por Scholes se manifiestan a través de varias formas artísticas (drama, poesía, novela), la picaresca prefiere siempre la narración, reafirmando de ese modo su total dependencia del modelo original. A medida que nos apartamos del *género* picaresco en dirección al *modo* que debería abarcarlo, las bases para el análisis crítico pierden solidez, favoreciendo las generalizaciones de aquellos que, posiblemente sin haber leído ninguna novela picaresca clásica, incluso las no-españolas, llaman «picaresca» a cualquier narración cuyo protagonista cambia de lugar a menudo y/o engaña a otros.

Existe una ventaja, sin embargo, en concebir la picaresca como un conjunto de textos –género en un sentido muy específico; y género, no lo olvidemos, con relativamente pocos integrantes, como ha señalado Daniel Eisenberg– que, a partir de cierto modelo, se extiende en el tiempo y el espacio literarios repitiendo aquél con modificaciones a veces radicales. Esto nos permite evitar la identificación del discurso picaresco, según han pretendido algunos, con una o dos de sus manifestaciones, para plantear, en cambio, la posibilidad de que continúe vivo.

OBRAS CITADAS

- ALTER, Robert: *Roque's Progress: Studies in the Picaresque Novel* (Cambridge: Mass.: Harvard University Press, 1964).
- BJORNSON, Richard: *The Picaresque Hero in European Fiction* (Madison: University of Wisconsin Press, 1977).
- BLACKBURN, Alexander: *The Myth of the Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel, 1554-1954* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979).
- CHANDLER, Frank Wadleigh: *Romances of Roquery. An Episode in the History of the Novel. Part I, The Picaresque Novel in Spain* (New York: Columbia University Press, 1899) (reedición: New York: Burt Franklin, 1958). *The Literature of Roquery*, 2 vols. (Boston: Houghton Mifflin, 1907) (reed. *ibíd.*).
- DUNN, Peter: *The Spanish Picaresque Novel* (Boston: Twayne, 1979).
- EISENBERG, Daniel: «Does the Picaresque Novel Exist?», *Kentucky Romance Quarterly*, 26 (1979): 203-19.
- GUILLÉN, Claudio: *The Anatomies of Roquery: a Comparative Study in the Origins and the Nature of Picaresque Literature* (New York: Garland, 1987 (tesis doctoral, Harvard University, 1953). «Toward a Definition of the Picaresque», en *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History* (Princeton: Princeton University Press, 1971). 71-106 (originalmente en *Proceedings of the IIIrd Congress of the International Comparative Literature Association*, ed. W. a. P. Smit (The Hague: Mouton, 1962), 252-66.
- HAAN, Fonger de: *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain* (The Hague and New York: Martinus Nijhoff, 1903) (tesis doctoral, Johns Hopkins University, 1895).
- JOLLES, André: «Die literarischen Travestien: Ritter-Hirt-Schelm», en Heidenreich, Helmut, ed., *Pikarische Welt: Schriften zum europäischen Schelmenroman* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969), 101-18 (orig. en *Blätter für deutsche Philosophie*, 6 (1932-1933), 281-94.
- MILLER, Stuart: *The Picaresque Novel* (Cleveland: Case Western Reserve University Press, 1967).
- PARKER, Alexander A: *Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753* (Edinburgh: University Press, 1967).
- RICO, Francisco: *La novela Picaresca y el punto de vista* (Barcelona: Seix Barral, 1970) (trad., *The Spanish Picaresque Novel and the Point of View*, trad. Charles Davis (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).
- SCHOLES, Robert: *Structuralism in Literature. An Introduction* (New Haven and London: Yale University Press, 1974), 131-38.
- VALBUENA PRAT, Angel: *La novela Picaresca española*, 2 vols. (Madrid: Aguilar, 1974) (origin. 1943).
- WICKS, Ulrich: *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide* (New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1989).

Aspectos semántico-extensionales en la novela picaresca

Francisco Javier Rodríguez Pequeño
Universidad de Valladolid

Muy pocos críticos dudan, hoy día, de la supremacía de la novela, no sólo dentro de la narrativa sino también dentro del sistema de los géneros literarios. La novela moderna es, ciertamente, un género reciente. Sin embargo, los Siglos de Oro de la literatura española constituyeron un inmejorable marco para su nacimiento. Con *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, de 1554, aparece la «primera auténtica novela o prenovela»¹.

La novela picaresca, y el *Lazarillo* ya lo es², será un híbrido de historia y ficción³. Esta ficción, en clara y lógica reacción contra la novela de caballerías y la pastoril, orientada por humanistas y erasmistas, y favorecida por las líneas trazadas en el Concilio de Trento, será siempre verosímil⁴, dando paso, junto con algunos escritos religiosos de finales del siglo XVI, a la transición de la novela idealista a la novela realista⁵.

¹ CLAUDIO GUILLÉN, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Antonio Rodríguez Moñino*, I (Madrid: Castalia, 1960), 221-231.

² Aunque a Claudio Guillén las diferencias temáticas o formales entre el *Lazarillo* y sus continuadores le parecen considerables, y asegure que el género picaresco no existe antes de 1599, fecha de la publicación de *La vida de Guzmán de Alfarache*, nosotros pensamos con Fernando Lázaro Carreter, que no podemos negar el carácter de novela picaresca al *Lazarillo*, y que el nacimiento del género se da únicamente cuando Mateo Alemán incorpora deliberadamente rasgos visibles del *Lazarillo* a su obra, sin olvidar el decisivo papel que Claudio Guillén otorga al lector, al público. Véase CLAUDIO GUILLÉN, *op. cit.*, y F. LÁZARO CARRETER, «Para una revisión del concepto «novela picaresca», en *Lazarillo de Tormes en la picaresca* (Barcelona: Ariel, 1972), 195-229.

³ GEORGE HALEY, *Vicente Espinel and Marcos de Obregón. A life and its literary representation* (Providence, Brow U. P., 1959), 65-81. Trad. española de Carlos Vaíllo para F. Rico (ed.), *Historia y Crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco* (Barcelona: Crítica, 1983) 508-513. Cf. F. LÁZARO CARRETER, «Para una revisión del concepto «novela picaresca», cit.

⁴ Lo verosímil es diferente a lo verdadero; es, como lo define Paul Ricoeur, «aparición de verdad». Véase Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3 vols. (París: Seuil, 1983-87), vol. II, 26. Es imprescindible el estudio de la obra de Aristóteles, *Poética* (Madrid: Gredos, 1974).

⁵ ALEXANDRE A. PARKER, *Los picaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)* (Madrid: Gredos, 1971), 51-63; A. GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*

El género picaresco está perfectamente delimitado tras la publicación del *Guzmán de Alfarache*, cuyo éxito tuvo como consecuencia el resurgimiento editorial del *Lazarillo*, dando lugar a una fusión⁶ de la que surgirán los rasgos esenciales del género⁷.

Por tanto, podemos concluir que la novela picaresca es una ingeniosa relación, en forma autobiográfica, de la vida de un sujeto humilde en un mundo no idealizado y que presenta personas, acciones y situaciones, aunque a veces exageradas, siempre verosímiles.

El hecho de que la novela picaresca como género presente personajes, acciones y situaciones ficcionales verosímiles es importante porque se opone a los otros géneros novelescos de su época: novela de caballerías, novela pastoril, novela bizantina, ... La ficcionalidad constituye sin duda una de las propiedades más características del lenguaje literario. Como asegura el profesor Pozuelo Yvancos, sin ficción no hay literatura⁸. No es una condición suficiente para definir lo literario, pero sí necesaria para su existencia. La ficcionalidad se define como la relación de la obra literaria con la realidad externa, dependiendo en gran parte del nivel pragmático, porque se sustenta en unas convenciones preestablecidas entre el autor y los lectores⁹. En este mismo sentido se manifiesta T. Albaladejo Mayordomo, quien explica la ficcionalidad como estrechamente vinculada al texto literario. Para este profesor, la cuestión de la ficcionalidad estriba en el modo en que la estructura de conjunto referencial, por medio de lo que él llama «proceso de intensionalización»¹⁰ pasa a formar parte de la macroestructura textual, y más concretamente de la estructura macrosintáctica de base. La ficcionalidad es independiente de la verosimilitud o inverosimilitud del conjunto referencial¹¹. Podemos hablar de ficción tanto en una novela realista como en una novela fantástica, por tanto la ficcionalidad es una propiedad común al género picaresco, al pastoril, al caballeresco, etc... No obstante, las diferencias entre ellos se aprecian claramente si recurrimos a la «Teoría de los Mundos Posibles» del profesor Albaladejo¹².

(Barcelona: Planeta, 1973); F. LÁZARO CARRETER, «El realismo como concepto crítico literario», en *Estudios de Poética* (Madrid: Taurus, 1979), 121-142; GYÖRGY LUKÁCS, *Materiales sobre el realismo* (Barcelona: Grijalbo, 1977).

⁶ CLAUDIO GULLÉN, *op. cit.*

⁷ Véase F. LÁZARO CARRETER, «Para una revisión del concepto «novela picaresca»», *cit.*; F. RICO, *La novela picaresca y el punto de vista* (Barcelona: Seix Barral, 1970); G. SOBEJANO, «De la intención y valor del *Guzmán de Alfarache*», en *Forma literaria y sensibilidad social* (Madrid: Gredos, 1967), 9-66; G. SOBEJANO, «*El coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes», en *Hispanic Review*, XLII (1975), 34. F. RICO, «Del ensayo a la novela:...», en *Ensayo* (Málaga: Diputación de Málaga, 1980), 127-140; A. A. PARKER, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, *cit.*

⁸ J. M. POZUELO YVANCOS, *Teoría del lenguaje literario* (Madrid: Cátedra, 1988), 91.

⁹ J. R. SEARLE, «Statuto logico della finzione narrativa», en *Versus*, 19-20, 1978, 148-162; S. J. SCHMIDT, «The Fiction is That Reality Exists. A Constructivist Model of Reality Fiction, and Literature», en *Poetics Today*, vol. 5:2, 253-274.

¹⁰ T. ALBALADEJO MAYORDOMO, *Teoría de los Mundos Posibles Y Macroestructura narrativa* (Alicante: Universidad de Alicante, 1986).

¹¹ F. MARTÍNEZ BONATI, *La estructura de la obra literaria* (Barcelona: Seix Barral, 1972), donde hace depender a la ficcionalidad del propio texto literario, con la independencia que se indica.

¹² T. ALBALADEJO, *Teoría de los Mundos Posibles...*, *cit.*

Entendemos por mundo posible la construcción semántica consistente en la serie de instrucciones que rigen el referente representado por un texto, teniendo en cuenta que los mundos posibles tienen su existencia dentro o fuera del mundo que corresponda a la realización objetiva, efectivamente actualizada¹³ y que el concepto de mundo posible, al igual que el de mundo, es pertinente tanto en el ámbito de la realidad considerada en general como en el de la realidad que es expresada por un texto de lengua natural, por un objeto lingüístico textual¹⁴. Tomás Albaladejo distingue tres tipos generales de modelo de mundo a los cuales corresponden los diferentes modelos de mundos concretos, particulares:

El *tipo I* de modelo de mundo es el de lo verdadero; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente y de ellos dependen las estructuras de conjunto referencial de los textos que no son de ficción.

El *tipo II* de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil; es aquel al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con éstas, es decir, estos modelos de mundo rigen referentes textuales que no existen en la realidad objetiva, efectivamente realizada, pero que podrían hacerlo. Es el caso, como veremos, de la novela picaresca.

El *tipo III* de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas. Tales modelos se caracterizan por constar de reglas que no son equivalentes a las del mundo real efectivo, cuyos productores construyen estructuras de conjunto referencial que ni son ni podrían ser parte del mundo real objetivo, al no respetar las leyes de constitución semántica de éste¹⁵.

Esta teoría ficcional semántico-extensional e intensional interesa sobre manera a nivel pragmático¹⁶, pues para que se realice adecuadamente la comunicación del texto ficcional es necesario que productor y receptor se hallen en posesión de modelos idénticos, pertenecientes al mismo tipo¹⁷.

Sobre esta teoría, nosotros ampliamos los tipos de modelo de mundo, añadiendo un nuevo tipo, el de lo fantástico verosímil, cuyos productores construyen sus obras según

¹³ T. ALBALADEJO, *Teoría de los Mundos Posibles...*, cit., 50-91, y especialmente 74-84. Cf. A. GARCÍA BERRIO, *Teoría de la literatura* (Madrid: Cátedra), 337. U. ECO, *Lector in fabula* (Barcelona: Lumen, 1987); G. W. LEIBNIZ, *Essais de théodicée*, en C. FERNÁNDEZ (ed.), *Los filósofos modernos. Selección de Textos* (Madrid, BAC: 1976); A. N. PRIOR, «Possible Worlds», en *Philosophical Quarterly*, 12, 46 (1962), 36-43; TH. PAVEL, «Possible Worlds in Literary Semantics», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34, 2 (1975), 165-178; C. SEGRE, *Principios de análisis del texto literario* (Barcelona: Crítica, 1985), 247-267.

¹⁴ T. ALBALADEJO, *Teoría de los Mundos Posibles...*, cit., 74.

¹⁵ T. ALBALADEJO, cit., 58-60 y 78-84.

¹⁶ V. M. DE AGUIAR E SILVA, *Teoría da literatura* (Coimbra: Almedina, 1989); T. ALBALADEJO, «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico textual», en *Lingua e Stile*, 18, I (1983), 3-46; T. ALBALADEJO, «La crítica lingüística», en P. AULLÓN DE HARO (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual* (Madrid: Playor, 1984), 141-207; F. CHICO RICO, *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo* (Alicante: Universidad, 1988); J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, «Literatura y actos del lenguaje», en *Anuario de letras*, 19 (1981), 89-132; T. VAN DIJK, *Texto y Contexto* (Madrid: Cátedra, 1980).

¹⁷ A. GARCÍA BERRIO, *Teoría de la literatura*, cit., 336-338.

estructuras de conjunto referencial que no cumplen las leyes del mundo real objetivo, transgrediéndolas, pero en las que el productor, de alguna manera –en la literatura de ciencia ficción, por ejemplo, lo hace por medio de la ciencia– consigue la verosimilitud, que depende fundamentalmente de la relación pragmática productor/receptor.

Este tipo de modelo de mundo desplaza al tipo III del profesor Albaladejo, que pasa a ser nuestro tipo IV, con el cambio del adjetivo «ficcional» por el de «fantástico». Nuestros cuatro tipos de modelo de mundo son: *tipo I*, el de lo verdadero; *tipo II*, el de lo ficcional verosímil; *tipo III*, el de lo fantástico verosímil; *tipo IV*, el de lo fantástico inverosímil.

La situación del género picaresco en la Teoría de los Mundos Posibles, y sus diferencias con los géneros vecinos, es ahora nuestro objetivo. Los productores de novelas picarescas producen estructuras de conjunto referencial que no son parte del mundo real objetivo pero cumplen las leyes de constitución semántica de éste, por lo que las reglas de producción de los referentes del género picaresco pertenecen al modelo de mundo de lo ficcional verosímil, es decir, al *tipo II* de modelo de mundo. Esto no excluye la aparición de personajes, escenarios o situaciones realmente existentes¹⁸, verdaderas, como ocurre en esta clase de textos.

Frente a la novela picaresca, la de caballerías y la pastoril enmarcan, en ámbitos ideales aunque de apariencia real, acciones fantásticas inverosímiles, y por tanto pertenecientes al *tipo IV* de modelo de mundo. Se podría arguir la probada verosimilitud de algunas novelas de este tipo en su época, pero incluso en ese caso los productores de estos tipos de textos construirían estructuras de conjunto referencial que ni son ni podrían ser parte del mundo real objetivo, al no respetar las leyes de constitución semántica de éste. Por tanto, las reglas de producción de los referentes del género pastoril y de las novelas de caballerías pertenecen al modelo de mundo de *tipo IV* y, excepcionalmente, al *tipo III* de modelo de mundo.

De esta manera delimitamos el ámbito teórico extensional del género. Lo mismo podemos hacer con el ámbito intensional-textual, estableciendo una ordenada articulación de la sucesividad teórica en las partes del discurso retórico a la simultaneidad de las operaciones de la enunciación verbal¹⁹, en la que intervienen la «intellectio»²⁰, u operación de examen de la realidad, aunque no sea una operación constituyente de discurso, y la «inventio»²¹, como operaciones retóricas²².

¹⁸ Véase la Ley de máximos semánticos y las restricciones a dicha ley, elaborada por T. ALBALADEJO en *Teoría de los mundos posibles...*, cit., 61-62 y 72-73.

¹⁹ A. GARCÍA BERRIO, «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)», en *Estudios de Lingüística* (Universidad de Alicante, 2, 1983), 7-59; A. GARCÍA BERRIO y T. ALBALADEJO, «Estructura composicional. Macroestructuras», en *Estudios de Lingüística* (Universidad de Alicante, 1, 1984), 127-180; J. M. POZUELO Y VANCOS, *Teoría del lenguaje literario*, cit., 159-168.

²⁰ T. ALBALADEJO, *Retórica* (Madrid: Síntesis, 1990), 65-71; F. CHICO RICO, «La «Intellectio». Notas sobre una sexta operación retórica», en *Castilla. Estudios de literatura*, 14 (Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989), 47-55.

²¹ H. LAUSBERG, *Manual de Retórica literaria* (Madrid: Gredos, 1975), 3 vols. 260-442; H. LAUSBERG, *Elementos de Retórica literaria* (Madrid: Gredos, 1975), 39-45; T. ALBALADEJO, *Retórica* (Madrid: Síntesis, 1990), 73-116.

²² Aunque la apariencia exprese una imagen de sucesividad, lo cierto es que las operaciones son simultáneas, implicando relaciones semántico-extensionales e intensionales, sintácticas y pragmáticas.

La «inventio» produce una estructura de conjunto referencial, referente global del texto de lengua natural, que es organizado gracias a la «dispositio»²³, que se encarga de la organización macrosintáctica del material semántico hallado por la «inventio»; finalmente, la «elocutio»²⁴ es la verbalización, mediante una manifestación textual lineal, de la estructura sintáctico-semántica proporcionada por la «dispositio». Por tanto, la macroestructura del texto es resultado de la «inventio» y de la «dispositio», siéndolo de la «elocutio» la microestructura²⁵.

En el ámbito teórico extensional, como hemos visto, además de las operaciones de «intellectio» e «inventio» y de la estructura de conjunto referencial, resultado de la «inventio», están los cuatro tipos de modelo de mundo. Ahora bien, los materiales semánticos referenciales se incorporan al ámbito intensional gracias a lo que Tomás Albaladejo ha denominado «proceso de intensionalización», pasando a formar parte de la dimensión sintáctica de base, en la estructura macrosintáctica de base —que en una Retórica general formaría parte de la «dispositio», al igual que la estructura macrosintáctica de transformación— donde encontramos el «ordo naturalis», el de los acontecimientos expresados, que serán reorganizados en el «ordo artificialis», que descompone la lógica historia del «ordo naturalis»²⁶, formante de la dimensión sintáctica de transformación. Pues bien, en esa reorganización de los acontecimientos el productor dispone de dos elementos transformacionales: el punto de vista y el tiempo. En esta fase de producción textual, encontramos otra de las características del género picaresco: el carácter autobiográfico, que determina ambos elementos. Por decirlo de otra manera, en una novela picaresca está determinado el punto de vista por una narración en primera persona y por su carácter de autobiografía. Para terminar, la novela picaresca posee una dimensión pragmática, de crítica y de enseñanza oral. En este género se llega a un claro equilibrio de la dualidad horaciana «docere-delectare». La picaresca deleita²⁷, pero también enseña —se ve claramente en el *Guzmán* y en *Marcos de Obregón*—, con lo que se establece esa relación pragmática entre productor y receptor por medio de la obra.

Véase T. ALBALADEJO, «Componente pragmático, componentes de representación y modelo lingüístico textual», *cit.*, 3-46; T. ALBALADEJO, *Teoría de los Mundos Posibles...*, *cit.*, 118-122; A. GARCÍA BERRIO, «Lingüística, literariedad / poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», en *1616*, Anuario de la SELG y C., vol. II (Madrid: Cátedra, 1979), 125-170.

²³ H. LAUSBERG, *Manual de Retórica Literaria*, *cit.*, 443-452; H. LAUSBERG, *Elementos de Retórica literaria*, *cit.*, 46-90; T. ALBALADEJO, *Retórica*, *cit.*, 73-116.

²⁴ H. LAUSBERG, *Manual de Retórica Literaria*, *cit.*, 453-1082; H. LAUSBERG, *Elementos de Retórica literaria*, *cit.*, 91-469; T. ALBALADEJO, *Retórica*, *cit.*, 117-164.

²⁵ T. ALBALADEJO, *Teoría de los Mundos Posibles...*, *cit.*, 118.

²⁶ A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna*, I, *cit.*, 74 y ss.; A. GARCÍA BERRIO, *Teoría de la literatura*, *cit.*, 432; A. GARCÍA BERRIO y T. ALBALADEJO, «Estructura composicional. Macroestructuras», *cit.*, 136.

²⁷ F. LÁZARO cree incluso que Quevedo no pretendía otra cosa en el *Buscón*. Dice que «Quevedo ni moraliza ni protesta (...) Hay que descartar la protesta del *Buscón* (...) El *Buscón* se muestra, así, charla sin objeto, dardo sin meta, fantasmagoría». Y concluye que don Francisco hace en su novela un libro de ingenio, con lo que avanza notablemente en la otra gran dualidad horaciana: «ingenium/ars». Véase F. LÁZARO, «Originalidad del *Buscón*», en *Estilo barroco y personalidad creadora* (Madrid: Cátedra, 1974), 77-98.

Procesos dialógicos en el *Arte nuevo* de Lope de Vega

Mercedes Rodríguez Pequeño
Universidad de Valladolid

Aunque los estudios sobre el *Arte nuevo* alcanzaron en la década de los setenta la categoría de definitivos¹, hay aspectos que a la luz de la Semiología adquieren una especial significación. Desde esta perspectiva, en nuestra interpretación del *Arte nuevo* distinguimos dos procesos comunicativos en los que se manifiestan cómo se produce la obra y qué alcance tiene el proceso de comunicación dramática².

El primer proceso dialógico³ es el que se establece entre Lope de Vega y los miembros de la Academia a través de la exposición del *Arte*, y el segundo, el que se dan en las obras dramáticas y al que Lope de Vega hace referencia en su doctrina relativa a unos autores de comedias, a unas obras teatrales y a un público espectador.

Las definiciones críticas del *Arte nuevo* como forma literaria han sido diversas: tratado erudito o poema didáctico, epístola poética al estilo horaciano o discurso oral⁴. Apoyándonos en los exhaustivos y magistrales estudios críticos que se han realizado, encaminamos nuestra investigación hacia el carácter intertextual que está presente en la génesis

¹ J. DE JOSÉ recoge en 1971 la bibliografía producida desde que A. MOREL-FATIO iniciara a principios de este siglo los primeros comentarios modernos y coloca un nuevo pilar con su exhaustivo y pormenorizado estudio *El Arte de hacer comedias en este tiempo* (Madrid: CSIC). Se suman, entre otros y con carácter globalizador, los trabajos de RINALDO FROLDI, *Lope de Vega y la formación de la comedia* (Madrid: Anaya, 1973); J. M. ROZAS, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega* (Madrid: SGEL, 1976) y el de E. OROZCO, *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?* (Salamanca: Universidad, 1978), incorporado en *Introducción al Barroco* (Granada: Universidad, 1989).

² Cf. M^a DEL C. BOBES NAVES, *Semiología de la obra dramática* (Madrid: Taurus, 1988), *Estudios de semiología del teatro* (Valladolid: Aceña-La Avispa, 1988) y *La Semiología* (Madrid: Síntesis, 1989).

³ Para el concepto de «dialogismo» véase MIJAIL BAJTÍN, *La poétique de Dostoievsky* (Paris: Seuil, 1970).

⁴ J. M. ROZAS señala las etapas de la crítica y sus diferentes planteamientos, para adherirse al criterio de K. VOSSLER y R. FROLDI, que ven en el *Arte nuevo* una personal epístola horaciana. JUANA DE JOSÉ habla de «tratado de arte dramático» y EMILIO OROZCO defiende, también con pruebas convincentes, el carácter de discurso oral.

del *Arte nuevo*, que se fundamenta en el primer proceso comunicativo del Autor-Emisor, –el discurso ante el académico auditorio– y que nos lleva a considerar al *Arte nuevo* como un tratado poético.

Nuestro estudio de la intertextualidad⁵ no está en función de atribuir una responsabilidad doctrinal o formal del *Arte nuevo* a las fuentes, puesto que, como el profesor García Berrio precisa, las conexiones doctrinales «pueden considerarse fruto de la común atención a materias, en cierta medida, afines»⁶. Además de la intertextualidad de carácter sintáctico que pone en relación al texto con otros textos, nos interesa la intertextualidad que en este proceso dialógico relaciona al emisor y al receptor con aquellos textos y que adquiere un carácter pragmático. Como estamos ante un «*Arte nuevo* de hacer comedias *en este tiempo*», lo *nuevo* exige la relación con lo antiguo, *este tiempo* se debe acercar o alejar de otros tiempos y la intertextualidad se hace evidente. En este proceso comunicativo hay voluntad expresa de cita por parte del autor y expreso conocimiento y capacidad de relacionar textos aludidos por parte de los oyentes, y utilizamos el concepto de intertexto para relacionar los textos «en una postura dialógica, en la cual cada uno de los interlocutores tiene igual dignidad e importancia»⁷. Aunque el carácter de tratado incompleto del *Arte nuevo*, que ya señaló J. F. Montesinos⁸, podría impedir esta igual dignidad, sin embargo, sí guarda con los textos anteriores una semejanza o igualdad de contenido, pues incluye leyes aristotélicas o se aparta del canon establecido utilizando palabras del texto base y conceptos ya codificados.

Hacia el verso 156 del *Arte nuevo*, parte que J. M. Rozas considera el prólogo a la doctrina y que para él sólo tiene como finalidad la demostración de erudición, Lope «traduce los libros» y pinta «la máquina confusa» de los preceptos antiguos que trae a la memoria. Es éste un aspecto que necesita subrayar para colocar paritariamente a la antigua doctrina sus preceptos. No creemos que Lope presente ambas doctrinas juntas para mostrar que se repelen, como dice Juana de José, sino para equipararlas, «cargarlas»⁹ y hasta conciliarlas. Su finalidad no es sólo hacer un tratado teórico o una preceptiva dramática, pues ya estaba más que hecha a través de sus casi quinientas obras; su verdadera intención, creemos nosotros basándonos en la intertextualidad, es defender, acreditar, elevar a su praxis a la misma dignidad del Arte antiguo, puesto que sus preceptos, como los antiguos, responden a la realidad artística del momento. Enmarca su doctrina en una intensa intertextualidad aristotélica (perfecta traducción de F. Robortello hábilmente detectada por Juana de José) y recurre a las formas retóricas y horacianas (como han señalado puntualmente Juan Manuel Rozas y Emilio Orozco), con la clara voluntad de convertirse en

⁵ Sobre el concepto de «intertextualidad» cf. J. KRISTEVA: *Semiotiké* (París: Seuil, 1969).

⁶ A. GARCÍA BERRIO: *Formación de la teoría literaria moderna. 2. Teoría poética del Siglo de Oro* (Murcia: Universidad, 1980), 127.

⁷ Cf. M. GRAZIA PROFETI: «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en M. A. GARRIDO GALLARDO (ed.): *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos* (Madrid: CSIC, 1984), 675.

⁸ Cf. J. F. MONTESINOS: «La paradoja del Arte nuevo», en *Estudios sobre Lope* (Salamanca: Anaya, 1967). M. ROMERA NAVARRO en *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix* (Madrid: Yunque, 1935) se refiere a la doctrina como «poco sistemáticamente expuesta».

⁹ Con palabra de P. JAURALDE POU: «El teatro en el siglo XVII», en F. RICO: *Historia y crítica de la literatura española* (Barcelona: Crítica, 1983), vol. 3.

clásico¹⁰. Lope ya tenía la fama y el galardón como creador, es consciente de la renovación doctrinal que propone y, dada la capacidad receptiva de intertextualidad de su auditorio, quiere perpetuar la comedia como un nuevo género literario mediante la utilización de este recurso literario.

En estos 156 primeros versos los textos antiguos guían la intertextualidad y a ellos se relacionan algunos preceptos lopescos. A partir del verso 157 y hasta el 362 se centra en los nuevos preceptos y sólo se hace alguna referencia a los antiguos para justificar aquellos. Los últimos versos resumen el afán de asentar «una norma interna en la obra de arte hallada por el artista mismo»¹¹. Defiende su autoridad como creador del teatro popular, reafirma la doctrina que acaba de exponer y a la vez reitera su respeto por el Arte antiguo.

Era necesaria una extensa parte de intertextualidad que permitiera colocar la nueva comedia en el lugar que le correspondía y esa intertextualidad viene dada a nivel sintáctico por la *inclusión*¹² de principios aristotélicos, con *cita* explícita de la *Poética* de Aristóteles, *De la comedia* de Robertello, y de Elio Donato. También hay *citación* de autores de la tradición española, Lope de Rueda, Virués, Miguel Sánchez, y se hace *alusión* a su praxis teatral. Aunque no se perciben ecos intertextuales explícitos, la crítica admite las conexiones entre Lope y Horacio en lo relativo a la estructura, el tono y el género epistolar¹³. E. Orozco enjuicia el *Arte nuevo* como discurso oral y lo analiza a la luz de la retórica. Lope de Vega supo, pues, reunir, atraer a su obra los textos necesarios y que su auditor conocía y valoraba.

* * *

Explicada la intertextualidad dentro del proceso dialógico del Emisor y del Receptor con otros textos, y manteniendo el enfoque semiótico, nos fijamos ahora en el proceso que se establece entre el Autor y el Espectador, producido en el texto dramático sobre el que Lope asienta su doctrina, y resaltado por el relevante papel que adquiere el Espectador. El espectador lopesco se asienta en la categoría del vulgo, incide en la nueva doctrina de tal manera que se podría hablar del público como «elemento determinante en la estructura de la obra literaria»¹⁴ y, además, potencia la oralidad vinculada a la obra dramática.

En su tratado poético, Lope de Vega tiene en cuenta el proceso de toda obra teatral en el que «la acción semiológica tiene dos direcciones, autor-receptor y receptor-autor», con un modelo circular en el proceso de comunicación, puesto que el efecto «feedback» con-

¹⁰ A. EGIDO en «La Hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Fronteras de la poesía en el Barroco* (Barcelona: Crítica, 1990), ve en Góngora, Quevedo y Lope estas pretensiones.

¹¹ R. FROLDI, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, cit., 163.

¹² Términos tomados de M. GRAZIA PROFETI: «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», cit.

¹³ Cf. J. M. ROZAS, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, cit. y A. GARCÍA BERRIO: *Formación de la teoría literaria moderna*, cit.

¹⁴ Véase R. SENABRE SEMPERE: «El influjo del público en la estructura de la obra literaria» en *Historia y estructura de la obra literaria* (Madrid: CSIC, 1971) 19-28, y *Literatura y público* (Madrid: Paraninfo, 1987).

tinúa el proceso del espectador hacia el autor¹⁵ y deja constancia en su tratado del poder que ejerce este efecto del espectador sobre el autor. El vulgo espectador juega un papel decisivo, se convierte en el eje central del *Arte nuevo* que «domina todo el esquema teórico de Lope»¹⁶. La nueva comedia está en función del vulgo quien con su gusto ha establecido las leyes; por este motivo, los principios esenciales responden al deseo del auditorio: respecto a la mezcla de la tragedia y la comedia argumenta que «aquesta variedad deleita mucho» (v. 177); la ruptura de las unidades responde al hecho de que «si allí se ha de dar gusto / con lo que se consigue es lo más justo» (v. 210). También en función del interés del público se debe concentrar la intriga, ocultar el desenlace y evitar que el vulgo se impacienta o quede a disgusto (vv. 236-37, 241-42, 297 y 340); la utilización del disfraz varonil suele «agradar mucho» (v. 283); el tema y la manera de presentarlo deben parecer bien y tener gran lugar en el vulgo (vv. 319-337). Y en los versos 372-76 se erige como ley fundamental que se deleite el gusto del vulgo espectador. El deleite rige los preceptos y el espectador encamina la tendencia formal-hedonista del teatro, contrarrestando la tendencia moralizante-contenidista que implantara el autor¹⁷.

No se olvida en este tratado poético la segunda fase del proceso de comunicación dramática (la primera sigue la dirección autor-texto escrito-lector) en la que el lector se desdobra en director que dirige la representación al espectador: en los versos 350-361 Lope hace alusión a directores de compañías que en la puesta en escena cometen incongruencias. Lope de Vega pone de relieve los dos aspectos, de obra literaria y de representación. Dedicar muchos versos de su *Arte* al aspecto literario del texto, sin embargo, considera esencial la representación y la figura del Espectador, contribuyendo con estas aportaciones a una «teoría constructivista de la recepción»¹⁸. En este segundo proceso dialógico de textos que se construyen para la representación, el lugar destacado lo ocupa el Espectador.

Inciendiando en el proceso dialógico establecido, la resaltada faceta de representación de la comedia, junto a la interrelación que se da en el Barroco entre el teatro y la oratoria por su comunicación directa con los oyentes y su finalidad de mover, agradar y persuadir¹⁹, hace que la comedia sea considerada como subgénero oral, «creación escrita para ser dicha» y se sume a la existencia real de la oralidad artística en el Siglo de Oro²⁰.

¹⁵ M^a. DEL C. BOBES NAVES: *Semiología de la obra dramática*, cit., 18 y ss.

¹⁶ La incidencia del vulgo ha sido siempre señalada: J. DE JOSÉ, ROMERA NAVARRO, E. OROZCO y J. M^a ROZAS entre los ya citados. También don R. MENÉNDEZ PIDAL había aludido a la dualidad gusto / justo referida al vulgo en *De Cervantes y Lope de Vega* (Madrid: Espasa-Calpe, 1964) y F. LÁZARO CARRETER, en *Estilo barroco y personalidad creadora* (Madrid: Cátedra, 1977), hace referencia a la demanda por parte del público. Sin embargo, son F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, en *Preceptiva dramática española* (Madrid: Gredos, 1972), quienes detectan este dominio teórico, 378.

¹⁷ Véase L. C. PÉREZ y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática* (Madrid: CSIC, 1961) y A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna*, cit.

¹⁸ Recogemos esta idea de «teoría constructivista de la recepción» del profesor T. ALBALADEJO MAYORDOMO, expuesta en los Cursos de Doctorado de la Universidad de Valladolid, 1989, y de próxima publicación.

¹⁹ E. OROZCO, *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*, cit., 183.

²⁰ A. EGIDO, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, cit., 162.

Crítica semiótica del teatro del Siglo de Oro en España

José Romera Castillo

Universidad Nacional de Educación a Distancia

A través de varios trabajos he ido inventariando los estudios que los críticos españoles, desde una perspectiva semiótica, han realizado tanto sobre la literatura en general, como el teatro en particular¹. Ahora, elijo un segmento, tan significativo en nuestra trayectoria dramática, el del teatro del Siglo de Oro², para trazar una visión panorámica de las investigaciones que, realizadas con este método de análisis, han incrementado la bibliografía de la dramaturgia de tan insigne periodo. Sigo los mismos criterios que en las entregas anteriores: incluyo en la nómina solamente trabajos de críticos españoles escritos en la lengua de Cervantes, excluyendo –ahora– las referencias a las aportaciones de los hispanistas (no pocas, por cierto); doy al término *semiótica* un sentido muy amplio, al insertar en su área estudios formalistas y estructuralistas de diferente índole; y soy consciente de que, aunque mi deseo sea trazar un panorama lo más completo posible para ayuda de las investigaciones futuras, se podrían añadir algunas fichas bibliográficas que, simplemente, faltan por mi desconocimiento, o eliminar alguna que otra –poquísimas, creo–, objeto de discusión.

¹ J. ROMERA CASTILLO (1988a), «Semiótica teatral en España», en *Investigaciones Semióticas II*, AES (ed.) (Oviedo: Universidad), vol. II, 353-388 (1988b), *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel: Reichenberger, 1989), 121-156 y 161-165, «Semiótica literaria y teatral en España: Addenda bibliográfica I», en *Homenaje a Ignacio Elizalde. Estudios literarios*, R. PÉREZ (ed.) (Bilbao: Universidad de Deusto), 269-286 (282-286, especialmente) (con igual paginación en *Letras de Deusto*, 44). Addenda (primera) que incluí con otra (segunda) en (1990) «Semiótica literaria y teatral en España: Addenda bibliográfica (I y II)», que aparecerá en un Apéndice de *Investigaciones Semióticas III*, AES (ed.) (Madrid: UNED), II.

² Esta entrega bibliográfica es suma y sigue de dos anteriores actualmente en prensa: 1ª «Crítica semiótica de la poesía del siglo XX en España (Aproximación bibliográfica)», en *Actas del VII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Barcelona, 6-8 de octubre de 1988); y 2ª «La literatura medieval castellana desde la retina de la semiótica española», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3-6 de octubre de 1989).

I. ESTUDIOS PANORÁMICOS

1. *De carácter general*: F. Sánchez Escribano (1971); C. Morón Arroyo (1981); J. Oleza (1981); J. A. Ascunce (1983); J. M^a. Lasagabáster (1983); y M. Sito Alba (1987).

2. *Aspectos particulares*: M. Sito Alba (1984a) y C. Martínez Fernández (1988), sobre diacronía; F. Cantalapiedra (1988a) y C. Oliva (1988), sobre la honra y el honor; S. Crespo Matellán (1979), sobre la parodia dramática; M. Sito Alba (1984b) y A. Gómez Moriana (1987), sobre el tiempo; M^a. del P. Palomo (1988), sobre el espacio; R. Gullón (1987), sobre punto de vista; C. Oliva (1985), sobre lenguajes de la comedia; F. Mundi (1985), sobre acotaciones; y E. Rodríguez Cuadros (1989b) y M^a. A. Villalba García (1989), sobre kinésica.

3. *Personajes y actantes*: R. Esquer Torres (1971); L. García Lorenzo (1980, 1981a, 1981b, 1988); A. Rodríguez López-Vázquez (1983); J. Romera Castillo (1983); L. García Lorenzo, ed. (1985), J. M^a. Díez Borque (1985); G. Heras (1985); J. A. Hormigón (1985); R. Salvat (1985); J. Sanchis Sinisterra (1985); M. Sito Alba (1985); J. Urrutia (1985); F. Lázaro Carreter (1987); A. Hermenegildo (1988a); J. A. Hormigón (1988); E. Rodríguez Cuadros y A. Tordera (1988); P. Ruiz Pérez (1988); J. M^a. Díez Borque (1989a); A. Hermenegildo (1989b); E. Rodríguez Cuadros (1989a); e I. Arellano Ayuso (1986), sobre antroponimia literaria.

4. *Teatro breve*: J. Huerta Calvo (1980, 1983a, 1987); E. Rodríguez Cuadros y A. Tordera (1983a, 1983b, 1983c, 1983d, 1988); y E. Rodríguez Cuadros (1989b).

5. *Texto y representación*

- a) *General*: J. M^a. Díez Borque (1975, 1984); J. Oleza, ed. (1984); J. L. Canet Vallés, ed. (1986)³; M. Sito Alba (1986a); M^a. C. Bobes Naves (1988); A. Hermenegildo (1989a); E. Rodríguez Cuadros (1989a); y J. Huerta Calvo (1980) para los entremeses.
- b) *Actores*: J. M^a. Díez Borque, ed. (1989b)⁴; y E. Rodríguez Cuadros (1989b) para los entremeses.
- c) *Dirección*: G. Heras (1985); y J. A. Hormigón (1985).
- d) *Recepción-público*: M. Sito Alba (1985); J. M^a. Díez Borque (1988a); y J. M^a. Lasagabáster (1988).
- e) *Adaptación*: J. M^a. Lasagabáster (1983); M. Sito Alba (1987); y R. Corcoll y A. Cardona (1988).

³ Con artículos –no siempre desde la óptica semiótica– de A. Giordano Gromegna, J. Ll. Sirera, J. E. Varey, L. Canet Vallés, J. J. Sánchez Escobar, T. Ferrer Valle, J. L. Ramos, J. Oleza, E. Rodríguez Cuadros y R. Bellveser.

⁴ Con artículos de J. Dehrlein, E. Rodríguez Cuadros, V. Dixon, J. M^a. Ruano de la Haza, A. de la Granja, A. Tordera, F. Ruiz Ramón, L. García Lorenzo, R. Doménech, A. Marsillach, J. L. Pellicena y R. Maestre. No todos se acercan al tema desde un punto de vista semiótico.

II. ESTUDIOS SOBRE AUTORES Y OBRAS

1. *Lope de Rueda*

- a) *Pasos*: E. Martinell (1986-86); C. Oliva (1988).
- b) *Medora*: A. Hermenegildo (1989a).

2. *Cervantes*

- a) *Entremeses*: M. Smerdou (1978); M^a. C. Bobes Naves (1984); J. Canoa (1986); J. Talens y N. Spadaccini (1986).
- b) Para la influencia del género en su novelística: M. Sito Alba (1982); y J. A. Asuncunce (1983). Además de J. Romera Castillo (1983).

3. *Lope de Vega*

- a) *Estudios generales*: R. Esquer Torres (1971); J. M^a. Díez Borque (1975, 1978, 1988b); R. Doménech, ed. (1987); R. Gullón (1987); F. Lázaro Carreter (1987); y A. Garrido Domínguez (1988).
- b) *El caballero de Olmedo*: M^a. Carmen Bobes Naves (1988).
- c) *El castigo sin venganza*: R. Doménech, ed. (1987).
- d) *El ejemplo de casadas*: J. Romera Castillo (1981).
- e) *Lo fingido verdadero*: M^a. del P. Palomo (1987).
- f) *Fuenteovejuna*: A. Valbuena-Briones (1980).
- g) *El galán de la Membrilla*: L. García Lorenzo (1981a).
- h) *El mejor alcalde, el rey*: J. Urrutia (1985).
- i) *La moza del cántaro*: J. M^a. Díez Borque (1988a).
- j) *Peribáñez y el comendador de Ocaña*: C. Morón Arroyo (1981); F. Mundi Pedret (1985); J. Urrutia (1985).
- k) *Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús*: M. Sito Alba (1983c).

4. *Juan Ruiz de Alarcón*

- a) *Mudarse por mejorarse*: M. Sito Alba (1986b).
- b) *La verdad sospechosa*: M. Sito Alba (1986b).

5. *Tirso de Molina*

- a) *El burlador de Sevilla*: A. Gómez Moriana (1988, 1989); y A. Rodríguez-López-Vázquez (1987, 1988, 1990).
- b) *La dama del olivar*: J. A. Hormigón (1985).
- c) *El vergonzoso en palacio*: J. Romera Castillo (1981).
- d) *La venganza de Tamar*: J. Sanchis Sinisterra (1985).
- e) *Comedia de enredo*: M^a. del P. Palomo (1988).

6. *Calderón*

- a) *Los cabellos de Absalón*: J. Sanchis Sinisterra (1985).

- b) *Casa con dos puertas, mala es de guardar*: J. Romera Castillo (1984).
- c) *Celos, aun del aire, matan*: A. Hermenegildo (1988b).
- d) *La dama duende*: M. Sito Alba (1981).
- e) *La devoción de la Cruz*: R. Corcoll y A. Cardona (1988).
- f) *El galán fantasma*: J. Romera Castillo (1984).
- g) *El gran teatro del mundo*: M. Sito Alba (1983a, 1983b).
- h) *La hija del aire*: J. M^a. Lasagabáster (1983).
- i) *El hijo del sol*: P. Ruiz Pérez (1988).
- j) *Mañana será otro día*: A. Hermenegildo (1988a).
- k) *No hay que creer ni en la verdad*: J. Romera Castillo (1981).
- l) *La vida es sueño*: J. Urrutia (1970); A. Valbuena-Briones (1981); y C. Morón Arroyo (1981).
- m) Obra corta: E. Rodríguez Cuadros y A. Tordera (1983a, 1983b, 1983c, 1985, 1986); y J. Huerta Calvo (1983a, 1983b).
- n) Para otros aspectos: A. Rodríguez López Vázquez (1983); J. A. Ascunce (1983); J. M^a. Lasagabáster (1988); y E. Rodríguez Cuadros (1989a).

7. Antonio de Solís

- a) *Un bobo hace ciento*: A. Hermenegildo (1989b).
- b) *La gitaniilla de Madrid*: J. Romera Castillo (1983).

8. Otros autores

- a) *Alejandro Arboreda*: P. Más (1987).
- b) *Francisco Bances Candamo (El esclavo en grillos de oro)*: M. Sito Alba (1989b).
- c) *Francisco Bernardo de Quirós (El hermano de su hermana)*: L. García Lorenzo (1988).
- d) *Andrés de Claramonte (El rey don Pedro en Madrid)*: F. Cantalapiedra (1988b).
- e) *Góngora (Las firmezas de Isabela)*: P. Moraleda (1986).
- f) *Quevedo (Sobre los soldados pretendientes)*: L. García Lorenzo (1982).
- g) *Agustín de Salazar y Torres (El encanto es la hermosura)*: P. Moraleda (1989).
- h) *Suárez de Deza*: S. Crespo Matellán (1979).
- i) *Tárrega (El prado de Valencia)*: J. Oleza (1981).
- j) *L. Vélez de Guevara (Reinar después de morir)*: M. Sito Alba (1984b, 1985, 1986a, 1989a).
- k) *M. Vidal y Salvador (La destrucción de Sagunto)*: E. Rodríguez Cuadros (1981).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, I.: «Semiótica y antroponimia literaria». En *Investigaciones Semióticas I*, AES (ed.). Madrid: CSIC. 53-66, 1986.
- ASCUNCE, J. A.: «Superposición temática y estructura radial en la literatura del barroco. Novela frente a comedia. Cervantes frente a Calderón». En *Calderón (Actas del Congreso Internacio-*

- nal sobre *Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*), L. García Lorenzo (ed.). Madrid: CSIC. III, 1233-1245, 1983.
- BOBES NAVES, M^a. C.: «Entremés del rufián viudo llamado Trampagos». En *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, VV.AA. Madrid: Editora Nacional. 125-141. [Publicado también en su obra (1988), *Estudios de semiología del teatro* Valladolid-Madrid: Aceña-La Avispa. 141-154, 1984].
- «Texto literario y texto espectacular en *El caballero de Olmedo*». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 95-103, 1988.
- CANET VALLÉS, J. L. (ed.): *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*. Londres: Tamesis Books, 1986.
- CANOVA, J.: «Semiología del entremés de Cervantes». En *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, M. A. Garrido (ed.). Madrid: CSIC. 171-179 [Incluido en su obra (1989), *Estudios de dramática (Teoría y práctica)*. Valladolid: Aceña. 69-78], 1986.
- CANTALAPIEDRA, F.: «Notas semióticas en torno a la honra y el honor». *Estudios Semióticos*, 12, 315-332, 1988a.
- «El motivo 'escritura' en la obra de Andrés de Claramonte». En *Investigaciones Semióticas II*, AES (ed.). Oviedo: Universidad. II, 105-121, 1988b.
- CORCOLL, R. y CARDONA, A.: «Del barroco al romanticismo: la inmersión de lo cotidiano en lo teatral». En *Investigaciones Semióticas II*, AES (ed.). Oviedo: Universidad. II, 135-152, 1988.
- CRESPO MATELLÁN, S.: *La parodia dramática en la literatura española*. Salamanca: Universidad, 1979.
- DÍEZ BORQUE, J. M^a.: «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español». En *Semiología del teatro*, J. M^a. Díez Borque y L. García Lorenzo (eds.). Barcelona: Planeta. 44-92 [Incluido en J. M^a. Díez Borque (1978)], 1975.
- *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: A. Bosch, 1978.
- «Pórtico sencillo al teatro (del texto a la representación)». En *Historia del teatro en España, I*, J. M^a. Díez Borque (ed.). Madrid: Taurus. 17-59, 1984.
- «Presencia-ausencia escénica del personaje». En *El personaje dramático*, L. García Lorenzo (ed.). Madrid: Taurus. 53-65, 1985.
- «Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII. Con un ejemplo de Lope de Vega». *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 61-81, 1988a.
- «Parentescos ficticios de los hijos abandonados. Significados y funciones en la comedia de Lope de Vega». En *Les parentés fictives en Espagne (XV^e-XVIII^e siècles)*, A. Redondo (ed.). París: Publications de la Sorbonne. 247-259, 1988b.
- «Notas sobre la crítica del personaje de la comedia española del Siglo de Oro». En *Teoría del personaje*, C. Castilla del Pino (ed.). Madrid: Alianza. 97-120, 1989a.
- DÍEZ BORQUE, J. M^a. (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico*. Londres: Tamesis Books, 1989b.
- DOMÉNECH, R. (ed.): *«El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Cátedra-Fundación Juan March, 1987.
- ESQUER TORRES, R.: «La estructura de los personajes en el teatro de Lope de Vega». En *Historia y estructura de la obra literaria*, VV.AA. Madrid: CSIC. 219-224, 1971.
- GARCÍA LORENZO, L.: «De reyes y soldados, entre burlas y veras». En *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, VV.AA. París: CNRS. 153-161, 1980.
- «La literatura, signo actancial: estatuto y función del personaje dramático». En *La literatura como signo*, J. Romera Castillo (ed.). Madrid: Playor. 227-245 [Incluido también en *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or: statut et fonction*, VV.AA. París: ERC. 71-79.], 1981a.
- «La tragedia del desengaño: el soldado pretendiente en el teatro español del Siglo de Oro». En *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, F. Ramos (ed.). Roma: Instituto Español de Cultura. 183-193, 1981b.

- «Quevedo y sus soldados pretendientes». En *Homenaje a Quevedo* (Actas de la II Academia Literaria Renacentista), V. García de la Concha (ed.). Salamanca: Universidad. 347-354, 1982.
- «La desmitificación: héroes y antihéroes». En *El mito en el teatro clásico español*, F. Ruiz Ramón y C. Oliva (eds.). Madrid: Taurus. 248-261, 1988.
- GARCÍA LORENZO, L. (ed.): *El personaje dramático* (Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español de Almagro, 1983). Madrid: Taurus, 1985.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A.: «El discurso heterológico en el teatro de Lope de Vega». En *Epos*, IV, 183-212, 1988.
- GÓMEZ MORIANA, A.: «La acción y el tiempo en *El burlador de Sevilla*». En *Texte. Kontexte. Strukturen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher*, A. de Toro (ed.). Tübingen: Gunter Narr Verlag. 325-335, 1987.
- GÓMEZ-MORIANA, A.: «Pragmática del discurso y reciprocidad de perspectivas: sobre las promesas de don Juan y el desenlace del *Burlador*». *Gestos*, 7, 33-46, 1989.
- GULLÓN, R.: «Perspectiva y punto de vista en el teatro de Lope de Vega». En «*El castigo sin venganza*» y *el teatro de Lope de Vega*, R. Doménech (ed.). Madrid: Cátedra-Fundación Juan March. 65-78, 1987.
- HERAS, G.: «El personaje y la dirección de escena». En *El personaje dramático*, L. García Lorenzo (ed.). Madrid: Taurus. 199-211, 1985.
- HERMENEGILDO, A.: «Signo grotesco y marginalidad dramática: el gracioso en *Mañana será otro día*, de Calderón de la Barca». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 121-142, 1988a.
- «La marginación del Carnaval: *Celos, aun del aire, matan* de Pedro Calderón de la Barca». *Bulletin of the Comediantes*, XL, 103-120, 1988b.
- «Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda». En *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, J. M^a. Ruano de la Haza (ed.). Ottawa: Dovehouse Editions. 161-176, 1989a.
- «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís». En *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, J. Huerta, H. den Boer y F. Sierra (eds.). Amsterdam: Rodopi. II, 503-526 [Tirada aparte de la revista *Diálogos Hispánicos* 8/II], 1989b.
- HORMIGÓN, J. A.: «El personaje y el director de escena». En *El personaje dramático*, L. García Lorenzo (ed.). Madrid: Taurus. 181-193, 1985.
- «Los mitos en el espejo cóncavo: transgresiones de la norma en el personaje del rey». En *El mito en el teatro clásico español*, F. Ruiz Ramón y C. Oliva (eds.). Madrid: Taurus. 158-181, 1988.
- HUERTA CALVO, J.: «Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores». *1616*, III, 69-81, 1980.
- «El discurso popular en el siglo XVII: Calderón y los géneros teatrales ínfimos». En *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, L. García Lorenzo (ed.). Madrid: CSIC. II, 805-815, 1983a.
- «Discurso popular y contexto barroco: anotaciones a los entremeses de Calderón». En *Atti del Colloquium Calderonianum Internationale*. L'Aquila: F. Giannini-Università. 335-343, 1983b.
- «El entremés o la farsa española». En *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento* (Atti, Roma, 1986), AA.VV. Viterbo: Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentali. 227-266, 1987.
- LASAGABÁSTER, J. M^a.: «La adaptación de los textos dramáticos a la luz de la estética de la recepción. Aplicación a *La hija del aire* de Calderón». En *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, L. García Lorenzo (ed.). Madrid: CSIC. III, 1603-1620, 1983.
- «La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?». En *El mito en el teatro clásico español*, F. Ruiz Ramón y C. Oliva (eds.). Madrid: Taurus. 223-234, 1988.

- LÁZARO CARRETER, F.: «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope». En *'El castigo sin venganza' y el teatro de Lope de Vega*, R. Doménech (ed.). Madrid: Cátedra-Fundación Juan March. 33-48, 1987.
- MARTINELL, E.: «Las formas imperativas en los *Pasos* de Lope de Rueda». *Anuario de Filología* (Universidad de Barcelona), 11-12, 137-149, 1985-86.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, C.: «Microcosmos semánticos en la formación del auto sacramental». En *Investigaciones Semióticas II*, AES (ed.). Oviedo: Universidad. II, 251-264, 1988.
- MÁS, P.: *La práctica escénica del barroco tardío: Alejandro Arboreda*. Valencia: Eds. Alfons el Magnànim, 1987.
- MORALEDA, P.: «Las firmezas de Isabela: una interpretación semiótica». En *El Barroco en Andalucía*, VV.AA. Córdoba: Cursos de verano en la Universidad. IV, 137-149, 1986.
- «La función del espejo en *El encanto es la hermosura*, de Salazar y Torres». *Discurso*, 3-4, 105-114, 1989.
- MORÓN ARROYO, C.: «Axiomática: *Peribáñez* y *La vida es sueño*. Estudio de los signos básicos en torno a los cuales se organiza un texto». *Dieciocho*, 4 (1), 85-92, 1981.
- MUNDI PEDRET, F.: «Las acotaciones en los diálogos de *Peribáñez*». *1616*, V, 89-100, 1985.
- OLEZA, J.: «La literatura como signo ideológico. La ideologización del texto literario, las vías de acceso de la ideología al lenguaje y algunos problemas de su formalización». En *La literatura como signo*, J. Romera Castillo (ed.). Madrid: Playor. 176-226, 1981.
- OLEZA, J. (ed.): *Teatros y prácticas escénicas, I. El quinientos valenciano*. Valencia: Diputación de Valencia, 1984.
- OLIVA, C.: «Lenguajes en la comedia española de corral». En *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, M. A. Garrido (ed.). Madrid: CSIC. 661-671, 1985.
- «El honor como oponente al juego teatral de galanes y damas». *Gestos*, 3, 41-51, 1987.
- «Tipología de los 'lazzi' en los *Pasos* de Lope de Rueda». *Críticón*, 42, 65-79, 1988.
- PALOMO, M^a. DEL P.: «Proceso de comunicación en *Lo fingido verdadero*». En *'El castigo sin venganza' y el teatro de Lope de Vega*, R. Doménech (ed.). Madrid: Cátedra-Fundación Juan March. 81-92, 1987.
- «Señales de fijación espacial en la comedia de enredo tirsista». En *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 105-119, 1988.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E.: «Pertinencia, pertenencia, ambigüedad del texto teatral: *La destrucción de Sagunto* de Vidal y Salvador». *Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis* (Valencia), III (1-2), 321-338, 1981.
- «El incesto y el protagonismo femenino en el espacio de la tragedia: literatura, retórica y escena». En *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, F. Mundi, A. Porqueras y J. C. de Torres (eds.). Barcelona: PPU. 369-391, 1989a.
- «Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro». En *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, L. García Lorenzo (ed.). Madrid: Ministerio de Cultura. 47-93, 1989b.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. y TORDERA, A.: «Intención y morfología de la mojiganga en Calderón de la Barca». En *Calderón* (Actas del Congreso Internacional sobre *Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*), L. García Lorenzo (ed.). Madrid: CSIC. II, 817-824, 1983a.
- *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*. Londres: Tamesis Books, 1983b.
- Edición de Calderón, *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Madrid: Castalia, 1983c.
- «Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara». En *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, VV.AA. Madrid: CSIC. 121-136, 1983d.
- *Escritura y Palacio. El 'Toreador', de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 1985.
- «Aquí y allá del espejo escénico: el *Toreador*, de Calderón». En *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, M. A. Garrido (ed.). Madrid: CSIC. 145-156, 1986.

- «Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro». En *El mito en el teatro clásico español*, F. Ruiz Ramón y C. Oliva (eds.). Madrid: Taurus. 26-54, 1988.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A.: «Personaje, función y ámbito en la tragedia calderoniana». En *Calderón (Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro)*, L. García Lorenzo (ed.). Madrid: CSIC. I, 579-586, 1983.
- «Un estilema marino de *El burlador de Sevilla*». *Castilla*, 12, 107-111, 1987.
- «Semiosis de la estrella en *El burlador de Sevilla*». En *Investigaciones Semióticas II*, AES (ed.). Oviedo: Universidad. II, 389-407, 1988.
- Edición de la obra atribuida –según el crítico– a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. Madrid: Cátedra, 1990.
- ROMERA CASTILLO, J.: «Un tema boccacciano (*D*, X-10) en *El ejemplo de casadas* y en la segunda patraña de Timoneda» (7-27); «Las formas de tratamiento tú-vos en *El vergonzoso en palacio*» (31-58); y «Antítesis y contrastes en *No hay que creer ni en la verdad*» (61-83). En su obra, *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: UNED, 1981.
- «De cómo Cervantes y Antonio de Solís construyeron sus Gitanillas (Notas sobre la intervención de los 'actores')». En *Lenguaje, ideología y organización textual en las 'Novelas ejemplares'*, J. J. de Bustos Tovar (ed.). Madrid: Universidad Complutense-Université de Toulouse-Le Mirail. 145-158, 1983.
- Edición de Calderón, *Casa con dos puertas, mala es de guardar. El galán fantasma*. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.
- RUIZ PÉREZ, P.: «Mito y personaje en *El hijo del sol*, Faetón». En *El mito en el teatro clásico español*, F. Ruiz Ramón y C. Oliva (eds.). Madrid: Taurus. 270-277, 1988.
- SALVAT, R.: «Personaje y tipo social». En *El personaje dramático*, L. García Lorenzo (ed.). Madrid: Taurus. 267-279, 1985.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F.: «La búsqueda de la estructura dramática en el siglo XVI». En *Historia y estructura de la obra literaria*, VV.AA. Madrid: CSIC. 215-218, 1971.
- SANCHIS SINISTERRA, J.: «Personaje y acción dramática». En *El personaje dramático*, L. García Lorenzo (ed.). Madrid: Taurus. 97-115, 1985.
- SITO ALBA, M.: «Funcionalidad teatral de las repeticiones en *La dama duende* de Calderón». *Nueva conciencia* (Mieres, Asturias), 22-23, 33-60, 1981.
- «La *Commedia dell'Arte* clave esencial de la gestación del *Quijote*». En *Paesi Mediterranei e America Latina*, G. Massa (ed.). Roma: Centro di Studi Americanistici. 157-176 [Publicado, en italiano, en *STILB*, 14-15 (1983); y en inglés, en *The Theatre Annual*, XXXVII (1982), 1-13], 1982.
- «Mimemática en Calderón: *El gran teatro del mundo*». En *Atti del Colloquium Calderonianum Internationale*. L'Aquila: F. Giannini-Università. 35-62, 1983a.
- «Metateatro en Calderón: *El gran teatro del mundo*». En *Calderón (Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro)*, L. García Lorenzo (ed.). Madrid: CSIC. II, 789-802, 1983b.
- «Aspectos de la teatralidad interior de *Teresa de Jesús* en Lope de Vega: el mimema del equívoco». En *Actas del Congreso Internacional Teresiano*. Salamanca: Universidad. 677-804, 1983c.
- «La estructura escénica de los misterios medievales en la comedia española del Siglo de Oro». En *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'étude du Théâtre Médiéval*. Viterbo: Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentali. 397-422, 1984a.
- «Tiempo dramático / Tiempo real. Notas sobre la primera jornada de *Reinar después de morir*». En *Studia Philologica in Honorem M. Baillori*. VV.AA. Roma: Instituto Español de Cultura. 811-824 [Incluido en M. Sito Alba (1987), 155-178], 1984b.
- «El personaje, elemento externo del iceberg mimemático y clave de la comunicación con el público». En *El personaje dramático*, L. García Lorenzo (ed.). Madrid: Taurus. 149-163, [Incluido en M. Sito Alba (1987), 105-124], 1985.

- «El autor del texto escrito creador inicial de los signos del texto teatral». En *Investigaciones Semióticas I*, AES (ed.). Madrid: CSIC. 519-529 [Incluido en M. Sito Alba (1987), 69-84], 1986a.
 - Edición de J. Ruiz de Alarcón, *Mudarse por mejorarse. La verdad sospechosa*. Barcelona: Plaza & Janés, 1986b.
 - *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: UNED, 1987.
 - «El mimema del amor en *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara». En *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, F. Mundi, A. Porqueras y J. C. de Torres (eds.). Barcelona: PPU. 339-352, 1989a.
 - «Mimemas en la gran comedia *El esclavo en grillos de oro* de Bances Candamo». En *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, J. Huerta, H. den Boer y F. Sierra (eds.). Amsterdam: Rodopi. II, 233-244 [Tirada aparte de la revista *Diálogos Hispánicos* 8/II], 1989b.
- SMERDOU, M.: «El engaño a los ojos: un motivo literario». *1616*, I, 41-46, 1978.
- TALENS, J. y SPADACCINI, N.: Edición de Cervantes, *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*. Madrid: Cátedra, 1986.
- URRUTIA, J.: «Una escena de *La vida es sueño*: su organización dramática». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 247, 173-191, 1970.
- «Actante y personaje (los actantes)». En *El personaje dramático*, L. García Lorenzo (ed.). Madrid: Taurus. 87-95, 1985.
- VALBUENA BRIONES, A.: «Una perspectiva semiótica: *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega». *Arbor*, CV (412), 17-28, 1980.
- «Una aplicación de la crítica semiótica al análisis sintagmático de *La vida es sueño*». *Arbor*, CIX (428-429), 7-22, 1981.
- VILLALBA GARCÍA, M^a. A.: «La gestualidad escénica en la comedia de capa y espada». *Revista de Literatura*, 101, 55-75, 1989.

Fisonomía y temperamento de Don Quijote de la Mancha

Dolores Romero López
Universidad de Salamanca

Fue Galeno quien sintetizó la teoría de los cuatro humores desarrollada por Hipócrates de Cos y fundó la base de la medicina arábiga, judaica y cristiana hasta el siglo XVII. La teoría se basaba en que tanto el cuerpo como la mente del hombre estaban condicionados por cuatro fluidos básicos que a su vez se consideraban coesenciales con los cuatro elementos, los cuatro vientos, las cuatro estaciones, las cuatro horas del día, las cuatro fases de la vida, cuatro planetas y los cuatro grupos de los signos zodiacales. La psicología del hombre quedaba estrictamente encerrada dentro del macrocosmos como puede desprenderse de la interpretación del siguiente esquema:

TEMPERAMENTO	ELEMENTO	PLANETA	CALIDADES
Sanguíneo	Aire	Júpiter	caliente y húmedo
Colérico	Fuego	Marte	caliente y seco
Flemático	Agua	Luna	frío y húmedo
Melancólico	Tierra	Saturno	frío y seco

El siglo XVI comienza, pues, con una medicina básicamente galénica¹. Huarte de S. Juan (1529-1588) escribió un tratado donde «cada cual hallará la manera de su ingenio y

¹ Durante el siglo XVI fueron publicados bastantes tratados médicos que desarrollan el tema de los cuatro humores, cabe destacar entre ellos, *De las enfermedades que privan al hombre de la razón* de Paracelso, volumen publicado en 1520, en 1530 aparece *The Castel of Helthe* de THOMAS ELIOT, en 1586 TIMOTHIE BRIGHT publicó *A Treatise of Melancholie*, a finales del siglo XVI apareció el *Discurso sobre la conservación de la vista, las enfermedades melancólicas, los catarros y la vejez* de ANDRÉ DU LAURENS, y por último, en 1621 salió a la luz el imprescindible libro de ROBERT BURTON, *The Anatomy of Melancholy*. Véase la detallada información sobre estos tratados en el capítulo que el profesor Stanley W. JACKSON titula «La melancolía en el Renacimiento» en su *Historia de la melancolía y la depresión. Desde los tiempos hipocráticos a la Edad Moderna* (Madrid: Turner, 1989).

sabrá escoger la ciencia que más ha de aprovechar», le dio por nombre *Examen de Ingenios para las Ciencias*, siendo publicado en Baeza, en 1575². Por su parte, Giovanni Battista della Porta (1535?-Nápoles 1615) escribía en 1586 su libro *De Humana Phisionomia*. Mi objetivo es demostrar cómo, a través del estudio de estos tratados, se puede adivinar que la configuración física y mental de D. Quijote no nació de la simple imaginación del autor sino que Cervantes configura a su personaje bajo las características físicas y psicológicas que estaban predeterminadas en los tratados fisionómicos de la época.

La descripción física de D. Quijote se encuentra elaborada de forma dispersa a lo largo de la obra:

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 (I,I).

(...) las piernas eran muy largas y flacas, llenas de vello y no nada limpias (I, XXXV).

(...) viendo su rostro de media legua de andadura, seco y amarillo,... (I, XXXVII).

(...) y con voz ronquilla, aunque entonada... (II, XLVI).

(...) que en verdad, –dice Sancho a D. Quijote– en verdad, que muchas veces me paro a mirar a vuestra merced desde la punta del pie hasta el último cabello de la cabeza, y que veo más cosas para espantar que para enamorar (I, LVIII).

En otras partes de la ficción se habla de su nariz aguileña, algo corva, y sus bigotes grandes, negros y caídos. Este aspecto no es caprichoso, los rasgos principales del físico de D. Quijote se corresponden con las características que en la obra del doctor Huarte de S. Juan se dan al hombre de temperamento «caliente y seco»:

El hombre que es caliente y seco en tercer grado tiene muy pocas carnes, duras y ásperas, hechas de nervios y las venas muy anchas...el color del cuero... es moreno (...), mucho vello, negro, grueso (...) sus testículos tienen mucho calor³.

En el libro anteriormente mencionado de Giovanni Battista della Porta, el tratadista italiano estudia minuciosa y ejemplarmente el parecido físico existente entre determinados animales y personas. Cervantes pudo inspirarse en semejantes tratados para delinear la espiritada figura de Rocinante a quien describe ya en el primer capítulo de esta manera, «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 Búfalo de Alejandro ni Babiecta el del Cid con él se igualaban». Rocinante es un caballo escuálido, peludo y con prominete osamenta como su dueño, a pesar de tener un nombre «alto, sonoro y significativo».

Don Quijote no está calvo sino «entrecano» y tiene unos buenos bigotes. Si no ha perdido el pelo es porque esta característica física acompaña a la sequedad de su temperamento. Della Porta en el capítulo sobre el cerebro dice que el hombre de cerebro seco y caliente tiene mucha fuerza en los sentidos, su pelo es fuerte, nunca se quedan calvos y

² La edición del libro de Huarte de S. Juan de 1575 está expurgada por Alonso del Cano conforme al expurgatorio publicado en 1613.

³ HUARTE DE S. JUAN: *Examen de Ingenios para las Ciencias*, cap. XVIII, «Donde se declara, con qué señales se conoce en qué grado de calor y sequedad está cada hombre».

duermen muy poco. Con respecto a la nariz, afirma el tratadista italiano que «Los secos de temperamento tienen nariz aguileña, ojos cavos y sienes cavas»⁴.

A estas correspondencias físicas se suma la del lugar. Las tan repetidas palabras del comienzo de la obra, «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme (...)», tienen su explicación en el libro de Giovanni Battista quien afirma que el hombre delgado —entiéndase «enjuta», «avellanado»— de articulaciones fuertes, gallardo —«estirado»— y peludo pertenece a países secos y ásperos —como La Mancha—, víctima del frío en los inviernos y del calor en el verano. Los lugares calientes producen hombres iracundos, furiosos y guerreros como el mismo D. Quijote. Huarte de S. Juan —parafraseando a Aristóteles— afirma que en tierras calientes como Egipto son más ingeniosos y sabios los hombres. Heráclito —también citado por Huarte en el capítulo VIII— dice, «splendor siccus animus sapientissimus», que es como decir que la sequedad causa al hombre sabiduría.

Al calor del lugar le acompaña el tiempo en el que comienza la acción. Dice el texto «una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante (...) y por la puerta falsa del corral salió al campo». La primera salida del hidalgo manchego tiene lugar en julio, y el resto de sus aventuras trascurren desde el mes de abril hasta el de agosto. Hay una manifiesta acronía en las menciones que se hacen en el Quijote con respecto al tiempo, tema que ha sido estudiado por E. Riley en su *Introducción al Quijote*⁵. La mejor explicación la ha dado Luis Murillo⁶ al afirmar que se ha sobrepuesto libremente una escala temporal del romance de caballerías vinculada a los grandes festejos estacionales y comprendida en el período que va del equinoccio de primavera al solsticio de verano.

El temperamento de una persona viene dado además por aquello que usualmente come. La dieta del hidalgo manchego se revela ya al comienzo de la historia:

Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda.

Esta dieta carnívora es más de lo que podemos imaginar que come un «enjuta» hidalgo manchego, pero Cervantes asegura la carencia vitamínica de estos alimentos a través del léxico. «Algo más vaca que carnero» recalca la dureza de la carne que comía, el salpicón asegura su poco sabor natural, los huevos fritos con torreznos separan al Quijote de todo lo judío, y las lentejas le acercan a la cuaresma cristiana. El palomino de añadidura es el fiel que falta para compensar el valor vitamínico de todo lo que comía entre semana. La dieta del Quijote no peca de abundante sino de exigua y parca, siendo esto así porque, según Galeno, si el vientre es grueso engendra grueso entendimiento ya que el cerebro y el estómago están asidos, y por el contrario siendo el estómago «enjuta y descarnado, ayuda grandemente al ingenio»⁷. De nuevo se define subrepticamente al hidalgo como un hombre ingenioso.

⁴ GIOVANNI BATTISTA DELLA PORTA, *Physionomia dell Uomo*, 56.

⁵ En E. C. RILEY, *Introducción al Quijote* (Barcelona: Crítica, 1989), 99.

⁶ LUIS MURILLO, *The Golden Dial: Temporal Configuration in «Don Quijote»* (Oxford, Dolphin, 1975).

⁷ Cit. por HUARTE DE S. JUAN, *op. cit.*, cap. VI, 68.

Respecto a la edad, tanto Huarte como De la Porta sostienen que el hombre que es viejo tiene más entendimiento que memoria, siendo ésta más característica de la edad pueril porque en ella, el cerebro está húmedo y todo lo que los niños y jóvenes aprenden se les queda grabado como un sello que se imprime mejor en cera húmeda que en seca. En la edad madura se empieza a secar el cerebro por efecto del calor que produce la virilidad. La vejez es seca, y hace al hombre sabio y prudente⁸.

G. B. della Porta asegura que los hombres de temperamento caliente, que tienen una buena habilidad a la hora de aprender, están más llenos de furor que de fuerza, son ingeniosos, y por tanto se deben dedicar a la guerra porque si se dedican a la ciencia fracasan⁹. La facultad más representativa de este temperamento es la imaginación:

Del calor nace la imaginativa (...) lo que dicen los delirantes en la enfermedad y no la que pertenecen al entendimiento, ni memoria y siendo la phrenesía, manía y melancolía, pasiones calientes del cerebro, es grande argumento para probar que la imaginativa consiste en calor¹⁰.

Y afirma Huarte de S. Juan:

Ser el hombre mutable, verdad es que nace de tener mucho calor, el qual lavanta las figuras que están en el cerebro y las hace bullir, por la cual obra se le representan al anima racional muchas imaginaciones de cosas que le combidan a su contemplación y por gozar de todas dexa una y toma otras. Al revés acontece con la frialdad que por comprimir las figuras y no dexarlas levantar hace el hombre firme en una opinión¹¹.

Y el Quijote ¿no levanta castillos donde hay ventas?, ¿no imagina gigantes donde molinos?, ¿no toma a un rebaño de ovejas por el más cruel de los ejércitos? El calor es causa de que se seque el cerebro. Los clásicos habían distinguido tres celdas en el cerebro: delantera, donde habita la imaginación, la del medio, donde posa la razón, y la trasera donde descansa la memoria. D. Quijote tiene muy buena memoria y razona muy bien, no hay más que recordar sus discursos, pero le falla la facultad imaginativa. Andre Du Laurens dice que la melancolía afecta «sobre todo a la imaginación, presentándole continuamente formas negras y visiones extrañas»¹². La perturbación melancólica afecta principalmente a los sentidos, pues tienen falsas sensaciones visuales, auditivas, olfativas y táctiles. Eliot dice que la melancolía «es una enfermedad llena de fantasías, hace pensar que se oye o ve aquello que no se ve ni se oye, y el hombre que tiene esta locura piensa de sí aquello que no puede ser jamás»¹³.

Hace falta ahora contestar a una pregunta: ¿De dónde nace este temperamento caliente que le produce ingenio, imaginación, espíritu guerrero? Antes se ha dicho que la phre-

⁸ DELLA PORTA, *op. cit.*, 330.

⁹ *Ibidem*, 288.

¹⁰ HUARTE DE S. JUAN, *op. cit.*, cap. VIII, 101. ROBERT BURTON en su libro *Anatomía de la melancolía* (México-Argentina: Espasa-Calpe, 1947) afirma que «todos los autores agregan que la melancolía no va acompañada de fiebre (sic), lo que la distingue del frenesí o delirio», 27.

¹¹ HUARTE DE S. JUAN, *idem*, cap. VIII, «Donde se prueba, que de solas tres cualidades, calor, humedad y sequedad, salen todas las diferencias de ingenios que hay en el hombre».

¹² *Cit.* por STANDLEY W. JACKSON, *op. cit.*, 90.

¹³ *Ibidem*, 83.

nesía y melancolía eran pasiones calientes del cerebro. Es la melancolía la pasión que hace que a D. Quijote no le funcione bien la facultad imaginativa, pues hay que descartar la phrenesía ya que, como es anotado por R. Burton, ésta va acompañada de fiebre¹⁴.

La melancolía puede ser hereditaria o adquirida¹⁵. No sabemos nada de la herencia biológica del Quijote, pero en el texto hay suficientes datos que aseguran que el manchego ha contraído la enfermedad melancólica merced a varias causas:

1. Bien es sabido que D. Quijote los ratos que estaba ocioso se enfrascaba en la lectura de libros de caballerías que le hicieron perder el juicio. De la Porta dice que el humor melancólico nace o de un dolor fuerte por enfermedad; «o per continuo studio, questi li chiamo saturnini, che nel volto, e nei costumi representano Saturno»¹⁶.

2. Robert Burton dice que dentro de las seis causas contra la naturaleza que degeneran en la melancolía¹⁷ está la dieta: «La carne de vaca, que tanto repara las fuerzas, es condenada, empero, por Galeno y sus sucesores, por formar sangre que favorece al desarrollo de la melancolía»¹⁸.

Todas las carnes de digestión pesada producen melancolía. En cuanto a la carne de ave se tolera mejor la carne de animales nuevos «a excepción del pollo de paloma o pichón»¹⁹. En cuanto a las legumbres D. Quijote suele comer lentejas los viernes. R. Burton dice que las legumbres, en general son nocivas y producen melancolía porque acumulan gases en la cabeza que generan sangre negra, espesa y sueño perturbador. Las especias –el sabroso salpicón– causan melancolía cálida y cefálica, pues como dice el tratadista «la sal y los alimentos salados favorecen grandemente el desarrollo de la melancolía»²⁰.

3. Las noches de vigilia son causa de melancolía, así como la ociosidad, «blasón de la clase noble», que arruina al cuerpo y a la mente.

Las causas antedichas provocan una corrupción de la sangre por excesivo calentamiento o hervor que dan lugar a que atisbemos en D. Quijote los primeros síntomas de locura acompañados de una gran predisposición retórica para hacer discursos. Huarte de S. Juan cuenta una anécdota que vale su peso en oro para explicar este cambio de carácter:

A los que el cerebro de repente ha mudado su temperatura (como es la manía, melancolía y phrenesía), en un momento acontece perder quanto sabe y dize mill disparates, y si es necio, adquiere más ingenio y habilidad que antes tenía. De un rústico labrador sabré yo dezir, que estando phrenético, hizo delante de mi un razonamiento (encomendando a los circundantes su salud y que mirasen por sus hijos y mujer). El rústico labrador empezó a decir tantos lugares retóricos, con tanta elegancia y policia de bocablos, como Cicerón lo podía hazer delante el senado, de lo cual admirados los circundantes me preguntaron, de donde podía venir tanta elocuencia y sabiduría a un hombre que estando en sanidad no

¹⁴ ROBERT BURTON, *op. cit.*, 27.

¹⁵ *Ibidem*, 33.

¹⁶ G. B. DELLA PORTA, *op. cit.*, 315.

¹⁷ Estas seis causas no naturales –la alimentación, la retención, la evacuación, el aire, el ejercicio, el sueño, la vigilia y las perturbaciones de la mente– ya habían sido estudiadas por Galeno en su libro *Ars Medica*.

¹⁸ R. BURTON, *op. cit.*, 87.

¹⁹ *Ibidem*, 89.

²⁰ *Ibidem*, 92.

sabía hablar, y acuerdome que respondí, que la oratoria es una sciencia que nace de cierto grado de calor, y que este rústico labrador la tenía ya por razón de la enfermedad²¹.

Otra consecuencia del padecimiento de esta enfermedad melancólica es la presencia del tópico del mal de amores que proviene de la tradición de los cancioneros del siglo XV. Cabe afirmar sobre los melancólicos que «en lo que respecta a sus sentimientos afectivos son comúnmente enamoradizos, aman apasionadamente (...) puede decirse que su último amor es el mejor o verdadero»²². Sirva como ejemplo la carta que D. Quijote manda a su amada en el episodio de Sierra Morena, donde Cervantes hace una parodia del estilo de las epístolas amatorias que aparecen en los libros de caballerías. El amor platónico que late en la novela es, pues, consecuencia de la enfermedad melancólica contraída por el genial loco.

He venido hablando de un personaje cuyas cualidades son calientes y secas, y al principio afirmábamos que la melancolía se basa en las cualidades frías y secas. Los teóricos siempre distinguieron entre dos tipos de melancolía. La melancolía del Quijote no es la melancolía natural que se caracteriza por ser «fría y seca» sino la otra melancolía, de bilis caliente y originada por la sangre, que tiene por causa la combustión de los humores²³. La acidez de estos humores produce insomnio, embotamiento del juicio, desvaríos, y entre sus efectos diversos está la locura. Esta distinción sobre la melancolía no es tenida en cuenta por el profesor Juan Bautista Avalle Arce en su libro *Don Quijote como forma de vida*²⁴, donde se afirma que D. Quijote es un individuo en quien predomina el humor de la cólera. Quizá el sabio profesor entiende que es colérico porque según la teoría de los humores tradicional, solamente lo colérico es cálido y seco. La teoría de los humores no es tan simple como a simple vista parece ya que los teóricos distinguen muchos grados de calor y de frialdad. Si bien la fisonomía enjuta del hidalgo sugiere, en principio un temperamento colérico, el hecho de que el personaje sufra un cambio de temperatura provocado, entre otras causas, por la lectura de libros de caballerías torna la bilis amarilla en melancolía antinatural o adusta. Si el Quijote fuera melancólico de sangre fría y seca lo único que se produciría en su espíritu sería adustez y pesadumbre, pero el Quijote es de sangre caliente, y de ahí que su locura se aproxime tanto a la genialidad²⁵.

La tendencia melancólica era el pilar fundamental para las realizaciones imaginativas, era la fuente de ingenio, de la poesía y las visiones religiosas. Esta tendencia se había relacionado con la teoría pseudoaristotélica de la *Problemata* XXX (V, cap.II) y fue revitalizada por Ficino (1433-1499) con grandes influencias en su propia época²⁶. Ficino

²¹ HUARTE DE S. JUAN, *op. cit.*, 51.

²² R. BURTON, *op. cit.*, 135.

²³ *Ibidem*, 31. Galeno en *De las facultades naturales* siguiendo a Rufus de Efeso, dice que la bilis negra natural, fría y seca, es uno de los humores básicos y está producida por un proceso de enfriamiento de la sangre y la bilis negra antinatural o melancolía adusta está formada por la corrupción, excesivo calentamiento o hervor de la bilis amarilla.

²⁴ JUAN BAUTISTA AVALLE ARCE, *D. Quijote como forma de vida* (Madrid: Castalia, 1976).

²⁵ El profesor E. C. RILEY afirma, siguiendo el artículo de D. KONG, «Don Quijote, Melancholy Knight» incluido en su libro *A study of the Medical theory of the humors of Its Application to Selected Spanish Literature of the Golden Age* (University of Edinburgh: 1980), que el consumo del humor melancólico torna negra la bilis amarilla de la cólera y provoca en el Quijote una melancolía antinatural.

²⁶ S. W. JACKSON, *op. cit.*, 97-100.

funde la inspiración divina de Platón con la predisposición melancólica superior aristotélica²⁷, creyendo que los estudiosos e intelectuales eran dados a pasar por períodos de soledad y que corrían el riesgo de contraer la enfermedad. La asociación de la bilis negra con el centro de la Tierra explica el penetrante pensamiento intelectual que se asocia con Saturno. En su tercer libro, *De vita triplici*, Ficino hace corresponder a cada temperamento un determinado planeta, siendo Saturno el que determina el temperamento melancólico²⁸. La representación de los «hijos» de los diversos planetas data del siglo XV y continúa la tradición hasta el siglo XVIII. Los hijos de Saturno están agrupados como campesinos, leñadores, mendigos, monjes, baldados prisioneros y delincuentes condenados²⁹. D. Quijote es un personaje saturniano que se sabe rodear de seres que son pobres, criminales, monjes o alienados sociales, sirvan como ejemplo, Sancho que era un «labrador vecino suyo, pobre y con hijos», Andrés, los religiosos de S. Benito, las prostitutas de la venta, Maritormes, los cabreros y pastores, los galeotes, o personajes que, como los duques, pierden su «categoría social» para convertirse en cómplices de honor de la pareja.

La facultad de D. Quijote de penetrar en la materia literaria caballeresca y la incrustación de ésta en la vida real es lo que hace al Quijote un ser ingenioso, pues los melancólicos suelen tener agudo ingenio y gran perspicacia. El carácter del melancólico es hosco, pero aunque su melancolía se encuentre avanzada sus pensamientos son lúcidos y penetrantes, ya que el mal favorece a las meditaciones. Hay que considerar también que en el siglo XVI están de moda las cualidades temperamentales, sobre todo la melancolía, que adquirió una connotación de esnobismo. El Prof. Wittkower dice que «los eruditos debatieron acerca del polémico temperamento melancólico tan acaloradamente como se discute hoy en día el psicoanálisis», así lo demuestran todos los abundantes estudios que se han hecho sobre la figura de Durero y su famosa Melancolía I³⁰.

La muerte de D. Quijote tiene también connotaciones melancólicas. En el último capítulo se dice que «fue el parecer del médico que melancolías y desabrimientos le acababan» y que «ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido, o ya porque la disposición del cielo que así lo ordenaba, se le arraigó una calentura». R. Burton afirma que es muy difícil curar la melancolía, pues esta enfermedad puede provocar en muchos casos la muerte. Pero D. Quijote muere cuerdo, después de darse cuenta de su mal: «Ya tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua lectura de los detestables libros de caballerías». Quiere otros libros que sean para él luz del alma. Aquellas noches de insomnio que desembocan en enfermedad se convierten ahora en noches de sueño, «durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas». D. Quijote muere cuerdo porque cumple las recomendaciones que daban los tratadistas para sanar de melancolía, a saber, culto a Dios, dormir bien, cultivar la amistad y evitar el estudio.

²⁷ G. AGAMBEN, «Los fantasmas de la melancolía» *Pasajes*, 8 (Pamplona, 1987), 5-22 y R. RIUS, «De la melancolía y la inspiración», *idem*, 23-39.

²⁸ R. & M. WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno* (Madrid: Cátedra, 1988), 104-7.

²⁹ R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, «El patrimonio artístico de la melancolía» *Pasajes*, 8 (Pamplona: 1987), 85-115.

³⁰ BALDMANN, *Albercht Dürer* (Leipzig: s. a.), V. NIETO ALCAIDE y F. CHECA CREMADES, *El Renacimiento* (Madrid: Alianza Forma, 1989), ERWIN PANOFSKY, *Vida y arte de Alberto Durero* (Madrid: Alianza Forma, 1989) y FRANCES A. YATES, *Filosofía oculta en la Epoca Isabelina* (México: F.C.E., 1982).

La *Ariadna* de Salcedo Coronel y el laberinto barroco

Joaquín Roses
Brown University

Atrapados en su jaula dorada de palabras, arrojados por la selecta atención de oídos serios, ojos únicos, escriben incansablemente los eruditos poetas del siglo XVII. Confinados a la cultura de lo escrito arañan Ovidios, Tassos y Marinos. Diálogo cerrado entre sombras de sombras, palabras de otro tiempo, mundo sumergido cuyo rescate intentamos guiados por los faros de un Quevedo, un Lope o un Góngora. Al mar deben enfocar estas luces que alumbran pero ciegan; de la undosa llanura, del húmido elemento, se nutre su ser de luminarias: son faros que destellan sobre un piélago barroco de poetas olvidados.

Iluminar críticamente esas profundidades abisales que conforman la gramática de un estilo se impone como tarea ineludible. Si además nos situamos en una parcela tan vagamente acotada como lo es la poesía barroca, el cometido está más que justificado. Desde hace ya algunos años se viene redimiendo de las oscuras ediciones del XVII a numerosos autores condenados por el canon de la Historia literaria. Gracias a los últimos trabajos de poetas como Carrillo, Jáuregui, Rioja, Maluenda, Polo de Medina, Bocángel o Juan de Moncayo, tienen hoy su flamante campo crítico. Existen otros cuyos nombres no nos dicen nada, posiblemente porque sus obras sean de menor interés estético que la de los anteriores; pero también la de los citados es indudablemente inferior a la de las grandes figuras, y no por ello debe dejar de ser estudiada. En cualquier caso, aunque ingrato, no deja de ser útil analizar las obras olvidadas para reconstruir códigos partiendo de un *corpus* lo más extenso posible: reedificar a partir de la historia, de la poética, de los lectores y de los textos. Ello no sólo nos permite conocer mejor las claves estéticas de la poesía barroca, sino ilustrar las magistrales desviaciones, las desconcertantes flores que se alimentan de sus raíces.

García de Salcedo Coronel, mucho más conocido por sus comentarios a la obra de Góngora¹, ve impresos durante su vida un extenso poema mitológico y dos volúmenes de

¹ *Soledades de Don Luis de Góngora comentadas por Salcedo Coronel* (Madrid: Imprenta Real, 1636); *Segundo tomo de las obras de Don Luis de Góngora comentadas por Salcedo Coronel. Primera*

poesía. El poema, que aparece en 1624, se titula *Ariadna*². Tres años más tarde se publican las *Rimas*³ y en 1650 la segunda parte de aquéllas titulada *Cristales de Helicon*⁴. La *Ariadna* fue, según parece, el prima poema publicado por Salcedo Coronel. Como eslabón primero de una larga cadena que es preciso examinar dediquémosle unos minutos. La fábula está compuesta de 85 octavas reales, en las que se relata el famoso mito de Tesseo y el Minotauro. El poeta, sin embargo, aprovecha esencialmente la parte final de la leyenda, concediendo relevancia al personaje femenino, Ariadna, una vez que ésta ha sido abandonada por Tesseo en la isla de Naxos. El motivo de las quejas de Ariadna ha estado ligado en todas las manifestaciones antiguas a la fábula más general sobre Tesseo, el

parte (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1644); *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora. Comentadas por Salcedo Coronel* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648). El *Polifemo* ya había sido editado aparte en 1629. Sobre la labor de comentarista de Salcedo Coronel pueden consultarse los siguientes artículos: EUNICE JOINER GATES, «Los comentarios de Salcedo Coronel a la luz de una crítica de Ustarroz», *NRFH* 15 (1961), 217-228; EDWARD M. WILSON, «La estética de don García de Salcedo Coronel y la poesía española del siglo XVII», *RFE* 44 (1961), 1-28, reimpreso en *Entre las jarchas y Cernuda* (Barcelona: Ariel, 1977), 157-193; JUAN MANUEL ROZAS, «Otro lector de Góngora disconforme con Salcedo», *RFE* 46 (1963), 441-444.

² *Ariadna de don García de Salcedo Coronel, Cauallerizo del S^{mo} Señor Don Fernando Infante Cardenal. Al Ex^{mo} Señor Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares, Comendador mayor de Alcantara, del Consejo de Estado y Guerra, Cauallerizo mayor, Sumilier de Corps, y Gentilhombre de la Camara del Rey nuestro señor* (Madrid: Iuan Delgado, 1624).

³ *Rimas de Don García de Salcedo Coronel, cauallerizo del SS^{mo} Infante Cardenal* (Madrid: Juan Delgado, 1627). Albergan una variada muestra de las composiciones típicas de la época y otras ya casi en desuso. Se compone el libro de 37 sonetos, 7 canciones, 7 elegías (una de ellas por la muerte de Góngora), 5 silvas, y 3 composiciones en octavas [«Ifis y Anaxárate» (92); «Panegírico al retrato del Conde de Olivares» (36); «Ariadna», que es la fábula publicada aparte en 1624, incluida aquí con mínimas variantes léxicas y abundantes alteraciones de puntuación]. Además contamos con 3 madrigales, 4 romances, 5 poemas en décimas, 9 epigramas y un epitafio. Aparecen también dos epigramas traducidos, uno de Ausonio y otro de Marcial. Resulta muy interesante la inclusión de una composición de Agustín Collado del Hierro [69r.-78v.] y de un poema de Bocángel [83v.-87v.]. Entre los preliminares del libro, dedicado al Conde de Olivares, encontramos una aprobación de Juan de Jáuregui que afirma: «La locución es lustrosa, nativa, y sin violencia, huye humildades y excusa asperezas». En esos mismos preliminares aparecen unas extensas páginas de Agustín Collado del Hierro a los lectores, en las que aplica generalidades a la poesía de Salcedo Coronel. Entre las composiciones dedicadas destacan las décimas de Gabriel Bocángel, que comienzan: «Gran trompa, grande armonía...» [hoja 15r.-16r.].

⁴ *Cristales de Helicon, segunda parte de las Rimas de Don García de Salcedo Coronel* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1650). En el grabado de la segunda portada aparece la fecha de 1649; la aprobación, licencia, censura y suma de privilegio son de 1649; pero la fe de erratas y la tasa son de 1650. La obra consta de piezas mucho más variadas que las presentes en *Rimas* (1627): 53 sonetos [dos de ellos traducciones de Filostrato y Filipo (o Isidoro)], 9 canciones, 3 elegías y 4 epístolas, 2 silvas [de las cuales una es traducción de Famiano Estrada] y 9 composiciones en octavas [«El circo español» (panegírico al Duque de Feria) (40); «Genethliaco» (28); «Panegírico» (60); «España triunfante» (72); «Panegírico» (17); «Panegírico» (37); «Cartel de desafío» (3); «Alabanza...» (4); «A la muerte...» (10)]. Además aparecen 21 romances [5 de ellos sacros, uno alternando series de romance y octavas], 20 poemas en décimas [3 sacras], 10 epigramas, 3 letras sacras y 1 glosa. En los preliminares del volumen hallamos algunos juicios de José de Pellicer sobre los *Cristales de Helicon* y una plomiza nota biográfica de carácter genealógico sobre Salcedo Coronel. En la «Dedicatoria del autor a Don Luis Fernández de Córdoba y Figueroa, Marqués de Priego, Duque de Feria», Salcedo nos da una muestra sobre su dilatada actividad como poeta, al informarnos de que después de publicar las *Rimas* (1627) corrieron impresas o manuscritas otras obras suyas, hasta que las recogió en los *Cristales de Helicon* (1650). Ello no pudo impedir que muchas de estas obras se perdieran por completo.

laberinto de Creta, Minos, Pasifae, el Minotauro, etc. Varios autores de la antigüedad clásica lo abordan, pues, si bien de modo sucinto; entre ellos Apolodoro, Homero, Eratóstenes, Pausanias, Plutarco e Higino⁵. Tres autores latinos otorgarán particular protagonismo a Ariadna: mínimamente, Propercio (*Elegiae 1*)⁶; y de un modo más extenso, Catulo (*Carmina 64*)⁷ y Ovidio (*Heroidas X*)⁸; también en el libro octavo de las *Metamorfosis* trata Ovidio la leyenda cretense, centrándose en las figuras de Minos, Pasifae, Teseo y el Minotauro. Aunque está fuera de lugar emprenda aquí una crítica de fuentes, de un cotejo pormenorizado puede concluirse que los versos latinos del libro VIII de las *Metamorfosis* son empleados por Salcedo Coronel para la construcción del episodio narrativo en que se engasta el canto de Ariadna, es decir, las octavas introductorias del poema. Por su parte, el bloque cardinal del texto, representado por las quejas de Ariadna se sustenta fielmente en la *Epístola X* de las *Heroidas* ovidianas, el discurso directo de la epístola ha servido de bastidor enunciativo para el bordado continuo de motivos que utilizan como falsilla la letra del poema latino.

Por otra parte, los textos españoles previos al de Salcedo recogen el mito, pero sin detenerse excesivamente en Ariadna como personaje independiente. Un romance de Lorenzo de Sepúlveda y una composición de Sebastián de Horozco desarrollan brevemente la leyenda de Teseo y el Minotauro⁹. Pero será Juan de la Cueva, quien enlace, aunque sólo sea por el relieve concedido a Ariadna, con el texto de Salcedo Coronel. En su «Romance cómo Ariadna fué dejada por Teseo en la isla de Quíos, y lo que sucedió más»¹⁰ aparece ya la heroína como figura central, y gran parte de sus versos se destina a representar las quejas de la amante abandonada. Todo esto por lo que se refiere al siglo XVI. En la primera mitad del XVII, el primer poema que se dedica primordialmente al canto

⁵ APOLODORO, *Epítome 1*, 9; HOMERO, *Odisea XI*, 321 ss.; ERATÓSTENES, *Catasterismoí 5*; PAUSANIAS, *Descripción de Grecia I*, 20, 3; X, 29, 4; PLUTARCO, *Teseo 20*; HIGINIO, *Fabulae 43*. Sobre el mito de Ariadna en general pueden consultarse los siguientes trabajos: ARNOLD VON SALIS, «Theseus und Ariadne», *Festschrift der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin* (Berlin: W. de Gruyter & Co., 1930); A. M. MARINI, «El mito di Arianna...» *A. e R.* (1932): 60-97, 121-142; R. E. EISNER, *Ariadne in Religion and Myth, Prehistory to 400 B. C.* (Dissertation, Stanford University, 1971); CH. F. HERBERGER, *The Thread of Ariadne. The Labyrinth of the Calendar of Minos* (New York, 1971).

⁶ Sextus Propertius, *Elegiarvm Liber Primvs*, 3, vv. 1 y ss., *Elegiae*, ed. Paolo Fedeli, *Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana* (Stuttgart: Teubner, 1984) 6-8.

⁷ Catullus, «*Carmen LXIVn*», versos 116 y ss., *Carmina*, ed. H. BARDON, *Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana* (Stuttgart: Teubner, 1973), 78-98.

⁸ OVIDIUS, «X Ariadna Theseo». *Epistulae Heroidum*, ed. H. DORRIE (Berlin y New York: Walter de Gruyter, 1971) 140-149. Para la fortuna de las *Heroidas* en la literatura española véase ANTONIO ALATORRE, «Las *Heroidas* de Ovidio y su huella en las letras españolas». *Sobretiro de las Heroidas*, traducción castellana, introducción y notas (México: Imprenta Universitaria, 1950). Salcedo Coronel, cuya obra no es citada por Alatorre, pudo muy bien inspirarse en la traducción hecha por Diego Mejía de Fernangil, *Primera parte del Parnaso Antartico, de obras amatorias. Con las 21. Epistolas de Ovidio, y el In Ibin, en tercetos* (Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra, 1608). Para esta traducción consúltense las páginas 35 a 39 que le dedica Alatorre. Que Salcedo imitó la «Epístola 10» nos lo confirma él mismo cuando en sus anotaciones al *Polifemo*, tras citar unos versos de la epístola de Ovidio, nos dice: «Yo imite este lugar en mi Ariadna» *Soledades comentadas*, fol. 315r.

⁹ LORENZO DE SEPÚLVEDA, «Teseo y el Minotauro». *Romancero General*, ed. AGUSTÍN DURÁN, BAE, vol. X (Madrid: 1849), nº 460. Sebastián de Horozco, «Fábula del Mino-Tauro». *Cancionero de Sebastián de Horozco, poeta toledano del siglo XVI* (Sevilla: 1874), 252.

¹⁰ *Coro febo de Romances historiales, compuesto por Juan de la Cueva* (Sevilla, 1588) fol. 127v.

de la desdichada Ariadna será el de nuestro poeta-comentarista¹¹. Coetáneo y coincidente en el tema más general de los amores de Teseo y Ariadna es la fábula, también en octavas, de Colodrero Villalobos¹², quien apenas se detiene en el motivo de las quejas. Sí lo hace Juan de Moncayo¹³ en su «Llanto de Adriadna», romance lírico que poco tiene que ver con la obra de Salcedo; Cáncer y Velasco tratará algo más tarde el ciclo que examinamos, con una «Fábula del Minotauro» en octavas que consagra tan sólo la última de ellas al abandono de Ariadna en la isla de Naxos¹⁴. Por las mismas fechas Antonio López de Vega compone su romance de «Ariadna dejada de Teseo en un desierto»¹⁵. En el teatro, Calderón cierra la segunda jornada de *Los tres mayores prodigios* con las quejas de la heroína cretense¹⁶. La boga del motivo lírico llegará hasta el XVIII, en que Quintana escribe un monólogo dramático sobre el asunto¹⁷.

Es casi imposible encontrar en los escasos textos anteriores al de Salcedo, las raíces de su poema. Si el texto de Juan de la Cueva parece iniciar en la literatura española el motivo de las quejas de Ariadna, la importancia del de nuestro poeta, escrito en octavas y de mayor vuelo artístico, sirve de piedra angular para el tratamiento posterior del asunto, en otras fábulas escritas en octavas, e incluso en el tardío monólogo de Quintana. Aparte de las huellas clásicas, sí habrá, parece ser, otra influencia decisiva, coetánea, la del complejo y polémico Giambattista Marino. Juan Manuel Rozas, en su libro sobre este último, considera que su influencia es sorprendente en los poetas gongorinos, y llega a afirmar que «seguir las huellas del napolitano en Salcedo Coronel, entre otros, no debe resultar infructuoso»¹⁸; en algunas líneas se muestra aún más seguro de las relaciones entre los dos poetas y confesaba preparar un libro en que estudiaría la considerable huella de Marino en Salcedo Coronel¹⁹. Es el comentarista que más veces lo cita y, como refiere Rozas, «también lo imitó al escribir sus propias poesías»²⁰. El desaparecido crítico señala

¹¹ En este plano de comparación no puede considerarse como fábula exenta el bello soneto de Arguijo muy anterior a la fábula de Salcedo.

¹² MIGUEL COLODRERO VILLALOBOS, «Fábula de Teseo y Ariadna». *Varias Rimas* (Córdoba, 1629), 63-79.

¹³ JUAN DE MONCAYO, «Llanto de Adriadna». *Rimas* (Zaragoza, 1652), aunque el poema es anterior. Edición moderna de Aurora Egido (Madrid: Espasa-Calpe, 1976), 223-225.

¹⁴ JERÓNIMO DE CÁNCER Y VELASCO, «Fábula del Minotauro». *Obras varias* (Madrid, 1651).

¹⁵ ANTONIO LÓPEZ DE VEGA, «Ariadna dejada de Teseo en un desierto». *El perfecto Señor* (Madrid, 1652), 235.

¹⁶ PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Los tres mayores prodigios, Segunda parte de las comedias* (Madrid: María de Quiñones, 1637) 248v.-282r. (1271r.-272r.). Edición facsimil de D. W. CRUICKSHANK y J. E. VAREY, vol. 5 (London: Gregg International Publishers Limited & Tamesis Books Limited, 1973). Véase el estudio comparativo de ADRIENNE SCHIZZANO MANDEL, «Elaboración de un mito: Ariadna en Hardy, Calderón y Comeille». *Varia hispanica: Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, eds. JOSEPH L. LAURENTI y VERN G. WILLIAMSEN (Kassel: Reichenberger, 1989) 81-94, que trata también la presencia del mito en la comedia de Calderón.

¹⁷ MANUEL JOSÉ QUINTANA, *Poesías completas*, ed. ALBERT DÉROZIER (Madrid: Castalia, 1969) 165-168. También en el siglo XX encontramos un poema dedicado al tema «Ariadna en Naxos» de Jorge Guillén; véase el artículo de MANUEL ALVAR, «Ariadna en Naxos». *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, eds. LUIS T. GONZÁLEZ DEL VALLE y DARÍO VILLANUEVA (Lincoln: Society of Spanish and Spantish-American Studies, 1984), 73-88.

¹⁸ JUAN MANUEL ROZAS, *Sobre Marino y España* (Madrid: Editora Nacional, 1978), 18.

¹⁹ ROZAS, 72.

²⁰ ROZAS, 112.

que tal vez le viniera su admiración de su estancia en Nápoles, ya que fue, junto a Villamediana, el único poeta español que conoció personalmente a Marino²¹. Concluye Rozas que Salcedo conocía muy bien la obra del napolitano, y ya de un modo definitivo sugiere una vía de investigación al afirmar: «No perdería el tiempo alguien, que conociendo a Marino, leyese las *Rimas* y la *Ariadna* de Salcedo Coronel»²². En efecto, en la *Sampogna* aparece un poema titulado «Arianna»²³, donde no es difícil, tampoco evidente, encontrar las raíces de algunos versos de Salcedo. Tal propuesta debe ser recogida, sin duda, pero no en el ámbito de esta comunicación²⁴.

Es el momento de aprovechar estos últimos minutos para esbozar, muy brevemente, algunos aspectos del poema de Salcedo Coronel. Entre los preliminares encontramos una aprobación de Lope de Vega, quien afirma que «Está escrito en estilo grave, con versos dulces y numerosos, altas, propias, y castas locuciones, que no exceden los términos de nuestra lengua, y en su misma esfera muestran, que es igual a las mejores» (h. 1v.).

En un sentido semejante se expresa Sebastián Varela Guiral, en su advertencia al lector:

Quien cuidadosamente hubiere leído los poetas latinos, hallará sus afectos en esta breve obra gloriosamente excedidos, confesando, que no la introducción de ajenas voces, sino la colocación de las propias hace elegante la oración, contra la opinión de aquellos, que huyendo de nuestras más puras locuciones, se valen de las menos cuidadosas de otra lengua, queriendo antes parecer atrevidos en ambas, que entendidos en una (h. 4r-4v).

Como vemos, ya aparece aquí establecida la relación –habitual en la poesía áurea– entre el poema de Salcedo y los textos latinos; pero, sobre todo, estas palabras manifiestan la defensa militante frente a las innovaciones cultistas. Pese a las opiniones precedentes, el poema no se libra del juicio admonitorio a que lo condenó Menéndez Pelayo, quien considera a Salcedo «culterano furibundo», y dice de la *Ariadna* que es un poema «digno de un tan ferviente devoto como Salcedo fue de la última manera de

²¹ ROZAS, 112, 122.

²² ROZAS, 124.

²³ Giambattista Marino, «Arianna», *La Sampogna, Opere*, ed. ALBERTO ASOR ROSA (Milano: Rizzoli Editori, 1967), 474-500.

²⁴ El motivo de *Ariadna* tuvo fortuna en la literatura y la música francesa: Ronsard, Corneille y Mäeterlinck; véanse al respecto, PAULA SOMMERS, «Phaedra, Ariadne and the Franciade: Ronsard's Motif of the Two Sisters». *Romanische Forschungen* 95 (1983): 117-123; el artículo citado de ADRIENNE SCHIZZANO MANDEL; Austin C. Caswell, «Maeterlinck's and Dukas' Ariane et Barbe-Bleue: A Feminist Opera?» *Studies in Romanticism* 27.2 (1988): 203-220. En la literatura y la ópera alemanas también goza de popularidad el motivo: Georg Benda, August Wilhelm von Schlegel y, sobre todo, Hugo von Hofmannsthal, por la adaptación de Richard Strauss. Consúltense: VOLKER KLOTZ, «Soziale Komik bei Hofmannsthal/Strauss: Zum Rosenkavalier mit Stichworten zur Ariadne». *Hofmannsthal und das Theater*, ed. WOLFRAM MAUSER (Viena: Halosar, 1981), 65-79; LORE MURDEL DORMER, «Eine Bilduelle zu Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*?» *Hofmannsthal Blätter* 23-24 (1980-81): 102-105; WILLI SCHUH, «Die 'verzeichnete' Zerbinetta». *Hofmannsthal Blätter* 31-32 (1985): 52-57; K. F. HILLIARD, «The Attraction of Opposites: An Adaptation of Moliere by Hofmannsthal». *New Comparison* 3 (1987): 62-71. En la literatura inglesa emplea el motivo T. S. ELIOT, en su poema «Sweeney Erect»; véase WILLIAM ARROWSMITH, «The Poemas Palimpsest: A Dialogue on Eliot's 'Sweeney Erect'». *The Southern Review* 17. 1 (1981): 17-68. También se utiliza la leyenda en la literatura rusa del siglo XX: MARINA IVANOVNA TSVETAEVA en su *Ariadna*; véase TOMAS VENCLOVA, «On Russian Mythological Tragedy: Vjaceslav Ivanov and Marina Cvetaeva». *Myth in Literature*, ed. Andrejn Kodjak et alii (Columbus: Slavica, 1985) 89-109.

Góngora»²⁵. De una lectura superficial del texto se desprende lo desproporcionado de tal afirmación. No sabemos aún si se equivoca Cossío al considerar a nuestro poeta más cercano a Jáuregui y a Bocángel, pero sí estamos de acuerdo con él en reclamar un lugar más destacado para sus versos: «entre los poetas secundarios merece, sin duda, un puesto, tras Góngora o Jáuregui, como el que nadie ha regateado tras Lope de Vega a un Esquilache, por ejemplo»²⁶. Lo mismo pensaba el desaparecido Rozas, quien opinaba que Salcedo Coronel era sin duda el mejor de todos los poetas entre los comentaristas de Góngora²⁷.

Si nos detenemos en la distribución temático-narrativa del poema, observamos –ya se ha indicado con anterioridad– el privilegio concedido al abandono de Ariadna en la isla de Naxos y su desesperado lamento, que ocupa 24 octavas y media de las 85 octavas de que se compone el texto²⁸. En este sentido, el modo de la enunciación en estilo directo tiene su importancia en el poema, ya que funciona como un elemento que otorga unidad a la fábula. No sólo encontramos en ella el discurso de Ariadna; también los otros dos personajes principales, Minos y Teseo, recibirán la voz prestada por Salcedo. Eso nos concede tres discursos directos: en primer lugar, el de Minos (desde los cuatro últimos versos de la octava 5 hasta la 8); posteriormente el de Teseo (desde los cuatro últimos versos de la octava 16 hasta la 18) y, con una desproporción intencionada, el de Ariadna (octava 52 con los cuatro primeros versos de la 53, y octavas de la 58 a la 80). Esta estructura triple coincide con los complejos temáticos en que puede dividirse el poema, a saber, a) planteamiento de la fábula, b) amores y aventura de Teseo, c) abandono de Ariadna. Cada uno de los discursos anteriormente señalados representa la voz directa de sendas secuencias narrativas.

Las dos primeras octavas se consagran a la típica dedicatoria; tras ellas se desarrolla la primera secuencia narrativa centrada en la figura de Minos: se narra la unión de Pasífae y el toro, de la cual nace el Minotauro (3); se poetizan las deliberaciones del cretense (4). En el discurso de Minos se establecen las condiciones sobre las que se sustentará la acción: se ordena a Dédalo la construcción del laberinto, y se decide que el tributo que Atenas debe pagar a Creta en castigo por la muerte de Androgeo, hijo de Minos, sólo será perdonado si algún guerrero ateniense consigue matar al Minotauro (5-8). Las octavas 9 a 13 se consagran a la descripción del laberinto y a la exposición de sabrosas consideraciones morales sobre este símbolo.

El segundo bloque narrativo está formado por la aventura de Teseo y sus amores fingidos con Ariadna: la suerte ha decidido que el hijo de Egeo acuda como parte del tributo de jóvenes y doncellas enviado a Creta; éste, noblemente, acepta su suerte (14-15). El héroe se presenta con voz propia a Minos en su discurso. En ese instante irrumpe el elemento amoroso del poema: Ariadna se enamora de Teseo (19-21), quien fingidamente

²⁵ MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, «El laberinto de Creta», *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, tomo 2, en *Obras completas*, tomo 30 (Madrid: CSIC, 1949) 204-212 (211).

²⁶ JOSÉ MARÍA COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España* (Madrid: Espasa-Calpe, 1952), 568.

²⁷ JUAN MANUEL ROZAS y MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO, «Trayectoria de la poesía barroca» en F. RICO, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 3: *Siglos de Oro: Barroco*, ed. BRUCE W. WARDROP-PER (Barcelona: Critica, 1983), 631-657 (645).

²⁸ Concretamente la octava 52 con los cuatro primeros versos de la 53, y el llanto propiamente dicho, que ocupa desde la 58 hasta la 80.

solicita el casamiento con ella (28), y el de Fedra con Hipólito (29). Todo ello se presenta sazonado con abundantes intervenciones del autor condenando el engaño de Teseo (22-24), o con pasajes descriptivos, como el de la belleza de Ariadna (25-27), o con imprecaciones directas a la heroína (30). El enfrentamiento y la victoria sobre el Minotauro ocupan tan sólo las octavas 31 a 34. Tras su éxito, Teseo pide licencia para partir (35), y cae una gongorina noche en la octava 36:

La noche en tanto, pereçosa, y fria
De los montes deciende, levantados,
Y a la molesta ocupacion del día
Se niegan los mortales fatigados:
El vigilante Can solo se oía,
Acentos repitiendo mal formados,
En el silencio, que volando graues
Profanan tristes las noturnas aues.

Como vemos, ya estaba Salcedo Coronel anotando el *Polifemo* que vería la luz en 1629. El héroe ático se lleva a Ariadna (37). Continúan las peripecias del viaje (38-39) hasta el momento en que Teseo elige un lugar para la consumación de la ofensa (40), la isla de Naxos, donde los héroes desembarcan y se unen amorosamente (41-42). Como cualquier lector de Ovidio podía esperar, Teseo huye abandonando a Ariadna:

Callando al breve leño se reduce,
Y al viento fia el insidioso lino,
Que favorable a su traicion conduce
A la prudente patria elcrudo pino (43, vv. 1-4).

Se cierra entonces el segundo complejo narrativo, en el que se mantiene el equilibrio entre narración, discurso directo y descripción que venimos analizando.

A partir de la estrofa 44, comienza la tercera secuencia temática: Ariadna es su voz y su centro. La hija de Minos se encuentra aislada –nunca mejor dicho– en la escena poética. La descripción del alba en la octava 44 nos deja, otra vez, sabor a Góngora:

Ya la madre infiel de los horrores,
Que el ciego amante vanamente honora,
Huía de los nuevos esplendores
A la Region donde en tinieblas mora:
Los Canoros suaues Ruyseñores
Lisonjas preuenian a la Aurora,
Y soñoliento el Labrador boluía
A las fatigas del prolixo día.

En ese nuevo día Ariadna se descubre sola (45), corre hacia el mar (46), llama a Teseo:

Al vago viento el nombre ingrato fia,
Thesseo llama, y a su pena fiera
Piadosas (obligando su desseo)
Las peñas repetian a Thesseo. (47, vv. 5-8),

sube a una montaña (48) y descubre una nave a lo lejos, que si bien es la de Teseo, es poéticamente la de Góngora:

Miró en fin (ó fue engaño del sentido,
Que aun la luz en el cielo era dudosa)
Romper las ondas del instable seno,
Alado pino de trayciones lleno. (49, vv. 5-8).

Tras una serie de comparaciones irrumpe en el poema el desasosiego de Ariadna que comienza invocando a Teseo (52-53), le hace señas luego (53-54) y, desolada (55), vuelve al albergue donde ha pasado la noche con el ingrato amante (56). Todo está preparado para el llanto (57). A partir de aquí, entre lágrimas y palabras tiene lugar el verdadero canto de Ariadna: el albergue (58), la isla y sus fieras (59-60), la ribera (61) son testigos e interlocutores mudos de su parlamento. Los reproches a Teseo se suceden alternados con las referencias a Creta, la consideración de lo nefasto del tributo, las airadas increpaciones a su propio sueño que dio pies al amante, y al viento que aleja su nave (63-80). Después de esta tercera secuencia, crucialmente dramática, 5 octavas de broche cierran el poema: aparece el siempre bienvenido Baco: «La alta Deidad que esplendidos honores / Glorioso en Nisa gratamente apura» (81, vv. 5-6), descubre a la bella Ariadna y le suplica que le otorgue sus encantos (82), ella «...sus brazos concede agradecida / Al noble Dios en inmortal sosiego» (84, vv. 3-4). Venus lubrica los amores de la bella cretense con un regalo de bodas: la corona forjada por Vulcano que Baco –ebrio de creación– transforma en constelación celeste (85) bajo la batuta inevitable de Ovidio.

Nosotros –ni dioses ni ebrios– no aspiramos a tanto. La *Ariadna* de Salcedo Coronel –poema rico y sugerente– no es una estrella brillante del firmamento literario. El universo tiene sus leyes y el estético no se hurta a ellas. Pero para no perder el hilo que nos saque del laberinto, para trazar el mapa de la poliédrica galaxia barroca, hay que tener en cuenta los planetas sin luz. Como la tierra, la obra de Salcedo es uno de ellos, del mismo modo que la de Góngora se acerca a la divinidad de Apolo.

Pragmática y coherencia textual en los sonetos de Garcilaso

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

La teoría crítica de la pragmática ha recogido la intuición de Coleridge¹, asumiendo que en la comunicación poética se establece por la parte del receptor una suspensión de la incredulidad, lo que hace aceptable las propuestas semánticas del texto. Esta afirmación puede resultar prácticamente incuestionable referida a ciertas etapas históricas, en las que lo literario aparecía revestido de un principio de autoridad que hacía de lo verosímil verdadero y de lo inverosímil un problema de conciencia, incluso ético-religiosa, como suscitaron los libros de caballerías². En la actualidad, en cambio esta suspensión de la incredulidad no puede resultar tan inmovible.

Que la literatura se asienta sobre una convención resulta ya algo completamente asumido, y la pragmática ha analizado teóricamente esta convención desde el punto de vista de la filosofía del lenguaje. Esta metodología crítica establece que en el texto poético, considerado como un acto de habla constituido por un proceso complejo de codificación y descodificación, el significado posee un carácter convencional y consiste en un acuerdo pragmático de atribución semántica al mensaje contraído entre emisor y receptor.

La convención literaria propone al lector un juego en su decodificación por el que éste, evidentemente, ha de asumir en cierta forma la veracidad de lo que está leyendo para aceptarlo como un discurso comunicativo, pero, al mismo tiempo, y aquí reside el juego, es plenamente consciente de la ficción en la que se inscribe, y, si finge aceptar como ver-

¹ Para Coleridge la poesía debe producir un efecto de «consciente suspensión de la incredulidad», lo que produce una suerte de «fe poética», por la que el lector asume convencionalmente la realidad del enunciado literario. Véase SAMUEL R. LEVIN, «Sobre qué tipo de acto de habla es un poema», en J. A. MAYORAL (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria* (Madrid: Arco, 1987), 59-82, especialmente 72 y ss. El criterio de suspensión de la verdad en la poesía estaba implícito en la teoría aristotélica de la mimesis y es recuperado actualmente en la poética de la imaginario. Véase A. GARCÍA BERRIO y M^a TERESA HERNÁNDEZ, *La Poética: tradición y modernidad* (Madrid: Síntesis, 1988).

² Buena prueba de ello es la aparición de los *Índices*, los actos de contricción provocados en Teresa de Jesús y hasta la locura quijotesca.

dad un discurso literario mientras se desarrolla su decodificación, finalizada ésta tal convención desaparece por completo, imponiéndose de manera definitiva los elementos de distanciamiento esbozados en la lectura. La credulidad suspendida en esa fase desaparece por completo y se impone la credulidad que las preceptivas anteriores parecían desterrar del hecho literario para su plena realización. La dialéctica credulidad/incredulidad es la que constituye la convención y es la base esencial del juego literario, es decir, de la naturaleza de la literatura.

Cuando un texto literario se encarna en un actor y se pone en pie sobre unas tablas que llamamos escenario, este juego resulta plenamente aceptado e incorporado al análisis e interpretación literaria y comunicacional del hecho teatral, perfectamente explotado por la semiótica. También en el terreno de la aparente subjetividad confesional que parece ocupar la poesía lírica, la narratología y la semiología han deslindado teóricamente planos comunicativos distintos en los que ya no tiene justificación confundir la voz del autor con la del narrador o, incluso, con la del protagonista, que en su constitución de un «yo lírico» no pueden confundirse con el «yo» real del poeta, del personaje histórico que tuvo una biografía al margen de su discurso poético o que, en cualquier caso, deben quedar deslindadas (no excluidas) en el análisis de su producción textual y de la semiosis que establece, que Samuel Levin describe proponiendo la existencia de una oración implícita dominante al poema, que actúa con valor completivo de la misma: «Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a ti a concebir, un mundo en el que...»³.

En esta oración, que es la que dota al poema de su fuerza ilocutiva convencional, podemos encontrar ya definida una compleja, pero precisa situación pragmática, en la que al carácter ilocutivo corresponde un concreto valor perlocutivo de complicidad del lector-receptor en la convención poética, expresada en el acto de la autoimaginación⁴. Este acto refleja la dualidad esencial del «yo» en la comunicación poética: el yo que imagina y expresa, protagonista-sujeto del acto de enunciación, y el yo que es imaginado y actúa, protagonista-objeto del enunciado. Todo ello, sin olvidar que tampoco cabe identificar ninguna de estas encarnaciones de la primera persona del verbo con la figura real del autor.

Apoyándose en estas distinciones, Nadine Ly, con un riguroso y extenso análisis pragmaticista de las canciones y églogas de Garcilaso⁵, estableció sobre unas estrictas bases lingüísticas la exactitud de las conclusiones a las que llegó Lapesa al establecer su «trayectoria poética de Garcilaso»⁶. En el artículo de la hispanista francesa el estudio de los factores de la enunciación no sólo corrobora las apreciaciones establecidas sobre el enunciado, sino que las refuerza y enriquece. Las diferencias que se establecen entre las primeras canciones garcilasianas y las maduras y magistrales formulaciones de la égloga III y la *Ode ad florem Gnidi* ejemplifican a las claras el paso de un petrarquismo a las

³ S. R. LEVIN, *ob. cit.*, 70-71.

⁴ Estos conceptos encuentran su definición esencial en la teoría pragmática de los actos de habla formulada por J. L. AUSTIN, *Cómo hacer cosas con palabras* (Barcelona: Paidós, 1982).

⁵ NADINE LY, «Garcilaso: une autre trajectoire poétique», *Bulletin Hispanique*, LXXXIII (1981), 263-329.

⁶ RAFAEL LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid: Alianza, 1985). También en R. LA-PESA, *Garcilaso: estudios completos* (Madrid: Istmo, 1985).

puertas de su manierismo formal y la renovación desarrollada por Garcilaso en su período napolitano.

Este precioso estudio, sin embargo, deja fuera de su campo de visión el análisis de los sonetos, que requieren de otra matización, no tanto porque su desarrollo tiene lugar en un período de tiempo más dilatado y heterogéneo, como porque se trata de un conjunto uniforme en el plano formal y en el del marco enunciativo y porque constituyen el eje de lo que pudiera haber sido el cancionero petrarquista de Garcilaso. La extensión en el tiempo, en los diez años de escritura italianista de Garcilaso, de un modelo genérico unitario proporciona una perspectiva diferente para su análisis, cuyas conclusiones pueden complementar las alcanzadas por los estudios anteriores. Por ello, trataré de aplicar a continuación la teoría de los actos de habla a los sonetos de Garcilaso, para esbozar el tipo de comunicación pragmática y poética que establece, y deducir del mismo su textualidad, su coherencia como texto unitario.

Si la comunicación poética establece, como se ha señalado, una pragmática específica, una particular forma de relacionarse emisor y receptor en el proceso de enunciación, en el caso del cancionero petrarquista, perfectamente construido sobre el modelo de las *Rimas* del cantor de Laura, esta relación pragmática cobra una determinación aún más específica y particular. En ella los papeles asignados al «yo» y al «tú» están bien definidos y asumidos por entidades poéticas que tienden a identificarse con personas reales, las del amante y la amada. No obstante, en los sonetos garcilasianos, que en principio responden adecuadamente al modelo establecido por Petrarca en su diseño y organización textual, se establece, a partir de un adecuado uso de los procedimientos de fictivación, una pluri-funcionalidad de sus componentes enunciativos y pragmáticos, que se concreta en la versatilidad efectiva que adquieren las formas pronominales del «yo» y el «tú», con referentes variables a lo largo de la serie de sonetos⁷. De este modo, Garcilaso soslaya la determinación pragmática establecida para el modelo del cancionero y encamina su creación poética hacia un modelo de organización textual menos estereotipada y, por tanto, con un modelo pragmático más flexible, como podemos comprobar.

Si bien la práctica totalidad de los sonetos tiene como sujeto, explícito o implícito, un yo que cabría asimilar al del autor, nos encontramos ante enunciaciones bien diferentes desde el punto de vista del emisor. Dejemos al margen el soneto XVI⁸, cuyo enunciado, el de un epitafio en la tumba de su hermano Hernando de Guzmán, justifica una enunciación en la que el acto locutivo corresponde al difunto como emisor y a la ciudad de Nápoles como receptor. Salvo este caso, los demás sonetos se articulan desde un «yo» aparentemente unitario. Pero sólo aparentemente, sólo si asumimos el presupuesto de que el protagonista de la historia amorosa desarrollada en los sonetos es el propio Garcilaso, a quien corresponde también la función de narración y los actos de habla derivados de la misma. En el plano del enunciado no existe ningún elemento verbal que introduzca una

⁷ En la citada recopilación de J. A. MAYORAL (*vid. n. 1*) pueden consultarse los artículos de ÚRSULA OOMEN («Sobre algunos elementos de la comunicación poética», 137-149) y SIGFRIED J. SCHMIDT («La comunicación literaria», 195-212), en los que estos autores analizan, respectivamente, la versatilidad de las formas pronominales «yo» y «tú» y la polifuncionalidad como elemento de la comunicación literaria.

⁸ Sigo siempre el orden de la edición de ELÍAS L. RIVERS, Garcilaso de la Vega, *Obras completas* (Madrid: Castalia, 1981), que respeta la ordenación dada por Boscán y continuada por Herrera.

distinción manifiesta entre los distintos sujetos de la enunciación, pero si atendemos a ésta y al marco comunicativo que establece, veremos que se producen distinciones, con los efectos pragmáticos consiguientes.

Detengámonos en la serie de sonetos XIX («Julio, después que me partí llorando»), XXI («Clarísimo marqués, en quien derrama»), XXIV («Ilustre honor del nombre de Cardona»), XXVIII («Boscán, vengado estáis, con mengua mía»), XXXIII («Boscán, las armas y el furor de Marte») y XXXV («Mario, el ingrato amor, como testigo»), dirigidos expresamente, por distintos procedimientos enunciativos, que no excluyen la aparición de un contexto en forma de título o encabezamiento del poema –si bien no presente en todas las versiones del mismo⁹– a unos receptores bien identificados: Julio César Caracciolo, el Marqués de Villafranca –o el del Vasto¹⁰–, María de Cardona, Boscán o Mario Galeotta. Todos ellos presentan una característica común: se trata de personajes históricos reales, de carne y hueso, y pertenecientes al entorno amistoso, social y cultural de Garcilaso, que incorpora así también su dimensión de historicidad, de personaje real, más allá del proceso de fictivización al que se somete con su proyección en enunciación poética. Este componente diferencia claramente al sujeto de los actos locutivos que constituyen dichos sonetos del que aparece en los sonetos sin un receptor expreso o con un «vos» correspondiente a una dama sin ningún tipo de identificación personal, aunque presentada con una cierta individualidad, en cuanto que objeto del amor del sujeto del poema.

No es preciso señalar que los demás valores del acto de habla, es decir la fuerza ilocutiva y los efectos perlocutivos de ambas series de sonetos son radicalmente distintos. Mientras en los últimos domina una suerte de convención, los primeros se apoyan esencialmente sobre un elemento de realidad, el de una relación de amistad verdaderamente existente. Por contra, la otra serie no está sujeta al mismo criterio de verdad, sino que participa más bien del proceso de fictivización derivado de la inclusión en un modelo genérico que impone la presencia de una relación amorosa. Paralelamente, como consecuencia de la ficcionalización, se produce una suspensión de la fuerza ilocutiva, que es meramente mimética, según señala Ohmann¹¹, a diferencia de los valores pragmáticos efectivos de los poemas contruidos sobre una relación epistolar.

La presencia de un soneto como el XXIII («En tanto que de rosa y azucena»), contruido sobre el lugar común del *carpe diem*, introduce una nueva relación pragmática en los marcos comunicativos habituales en los sonetos de Garcilaso. La distinción más evidente se produce en la función del receptor, un «vos» que es, sin duda, un destinatario femenino, pero que no podemos identificar con la dama, lo que supondría, lógicamente, que tampoco podemos identificar al emisor como el amante del soneto V, por ejemplo. Las diferencias en el plano locutivo se hacen más palpables al considerar los valores ilocutivos, pues el acto verbal que constituye todo el poema es una exhortación, como se manifiesta en el uso del imperativo «coged» que sirve de eje a todo el soneto, el cual se encontraba ya presente en la propia formulación clásica del tópico, bien como *carpe diem*, bien como *collige, virgo, rosas*. El efecto perlocutivo que se pretende, bien que in-

⁹ Así lo señala RIVERS, por ejemplo, en las notas al soneto XVI, *op. cit.*, 109.

¹⁰ Sobre esta duda, cf. RIVERS, *op. cit.*, 120.

¹¹ RICHARD OHMANN, «Los actos de habla y la definición de la literatura», en J. A. MAYORAL (ed.), *op. cit.*, 27-29.

directo, es también evidente y, a pesar de toda su posible convencionalidad —se trata de un tópico y no podemos identificar inequívocamente al hablante con el autor—, contrasta con la ausencia de intencionalidad pragmática que se manifiesta en los sonetos amorosos, bien diferentes de los recogidos en el libro II de Boscán, construido en torno a la idea del escamamiento y en el que todavía subyace una cierta moralidad elevada de la literatura medieval.

Con estas muestras queda de relieve un hecho que, si bien no resultaba ignorado por la crítica, no ha sido suficientemente tomado en consideración, sobre todo en las implicaciones que conlleva. Este hecho evidente es que la poesía de Garcilaso, que, inédita, no contó con un destinatario real, tampoco contó con un receptor interno único, sino que adoptó muy dispares situaciones pragmáticas y marcos comunicativos. De ellos podemos desprender que, si el «tú» implícito o explícito no es único, tampoco lo es el «yo» desde el que se articulan los poemas. Menos aún podemos identificar este «yo» con el del autor real, con el de Garcilaso, y hacer de su poesía una lectura biografista.

En los sonetos de Garcilaso no hay más nombres propios que los de sus amigos, a los que dirige los poemas citados. La diferencia con la églogas, con interlocutores nominados, propios de la naturaleza dramática —y teatral— de este género, es evidente, y carece de base suficiente la indiscriminación de ambas series. Pero aún resulta más inadmisibles la búsqueda de un referente real común, identificado con la traída y llevada Isabel de Freire, cuya involuntaria presencia ha distorsionado tremendamente la lectura de la lírica garcilasiana, sobre todo al introducir criterios erróneos para su interpretación, como se puede apreciar si adoptamos una perspectiva pragmática sobre su obra poética.

En dicha lectura pragmática encontramos también el elemento que unifica toda la serie de sonetos, con la independencia de sus particulares modelos enunciativos. Dicho elemento es el propio enunciado, en el que prácticamente siempre se encuentra presente, de una u otra manera, el «yo», como se manifestaba en esa declaración de intenciones que constituye el soneto I, con auténtica función de «soneto-prólogo»¹². Si en el marco de la enunciación a la heterogeneidad del «tú» le correspondía una heterogeneidad del «yo», en el plano del enunciado esta distinción no resulta tan pertinente, por que lo realmente relevante es la actitud de introspección. De ella se deriva un predominio de la mera locución sobre cualquier otro valor de los actos de habla, que es la base más efectiva de la consolidación en España por la obra de Garcilaso de la gratuidad de la poesía, frente al carácter moral que ostentaba en los siglos anteriores y que intentó restituir a la propia obra de Garcilaso Sebastián de Córdoba con su versión a lo divino¹³.

Es en estos términos en los que cabe hablar de una historia de amor al referirnos a la poesía de Garcilaso y su articulación como cancionero petrarquista. Podemos hablar de historia por el predominio del elemento locutivo, que le da al conjunto un aire de narración, aunque en él no se aprecie el proceso de una secuencia narrativa. El referente amoroso lo es de la serie más amplia y homogénea de sonetos¹⁴, pero no de la totalidad, que

¹² En relación con este concepto, cf. J. M. ROZAS, «Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro», *Homenajes. Estudios de Filología Española*, I (1964), 57-75; y EDWARD GLASER, «Cuando me paro a contemplar mi estado»: Trayectoria de un *Rechenchafts-sonett*, en *Estudios hispanoportugueses. Relaciones literarias del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1957), 57-95.

¹³ Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, ed. GLEN R. GALE (Madrid: Castalia, 1971).

¹⁴ Cf. más adelante los porcentajes apuntados.

tampoco lo era en el architexto petrarquesco. La ilación de continuidad la da precisamente la presencia constante de una forma pronominal de primera persona, que uniformiza en el nivel locutivo el enunciado y sirve para compactar la serie, dotándola de una coherencia textual considerable¹⁵.

Detengámonos en esta coherencia textual. Aun sin olvidar el hecho incuestionable de su carácter inacabado, fragmentario y carente de ordenación por el propio autor, la serie de sonetos garcilasianos preparados para la edición por Boscán presenta rasgos considerables de unidad orgánica, hasta el punto de entrever en ellos un conjunto de identidad textual. En él no faltan los elementos de cohesión, ni en el plano sintáctico, ni en el semántico, y ni siquiera en el pragmático, lo que constituye la base de su coherencia textual y, al mismo tiempo, de su redundancia, y su relevancia en el modelo genérico, el cancionero petrarquista. En su órbita se mueve el conjunto de sonetos garcilasianos, incluidos los de la época napolitana y de carácter epistolar, pero imponiendo una incuestionable individualidad en el desenvolvimiento del modelo canónico.

Al plantear el tema de la coherencia textual nos enfrentamos con el problema de la ordenación de los sonetos, que ya fueron presentados como una serie diferenciada en la edición de Boscán, cuya ordenación es la que se ha venido siguiendo tradicionalmente y la que ha sido adoptada por las ediciones críticas modernas más fiables. No obstante, dicha ordenación ha sido puesta en cuestión por distintos críticos y editores, que la han desautorizado por ausencia de un criterio definido, y han propuesto ordenaciones alternativas, como reiteradamente ha hecho Antonio Prieto¹⁶.

El análisis realizado de la pragmática de los sonetos parecería corroborar una cierta dislocación, lógica en una serie de tal heterogeneidad. Sin embargo, y sin que ello implique la existencia de una rigurosa simetría o el desenvolvimiento de una secuencia uniforme, lo cierto es que se puede señalar un cierto principio ordenador, que tiende a agrupar subseries de sonetos con marcos comunicativos y estructuras pragmáticas similares o correspondientes, en una disposición general que participa de la coherencia genérica del cancionero petrarquista, si bien con todos sus matices individualizadores.

Si atendemos a la situación pragmática, tras el inicial soneto-prólogo, en el que el emisor habla de sí mismo en primera persona, sin la presencia explícita de un receptor determinado, nos encontramos con una serie bastante homogénea, de cuatro sonetos, en los que aparece expresamente una amada como receptora de la locución. Dicha locución

¹⁵ Con este concepto se inscribe este discurso crítico en el marco de la lingüística del texto, en la que la coherencia resulta un elemento clave. Por no citar la bibliografía fundamental de los padres de esta teoría, Schmidt, Van Dijk o Petöfi, pueden consultarse en asequibles ediciones españolas la clarificadora iniciación de ENRIQUE BERNÁRDEZ, *Introducción a la lingüística del texto* (Madrid: Espasa Calpe, 1986), la acertada selección de textos teóricos y críticos editada por el propio BERNÁRDEZ, *Lingüística del texto* (Madrid: Arco, 1987), y la muestra de aplicación a la literatura española de J. PETÖFI y A. GARCÍA BERRIO, *Lingüística del texto y crítica literaria* (Madrid: Comunicación, 1978).

¹⁶ Su posición respecto a la ordenación editorial de la poesía de nuestro autor se adelanta en *Garcilaso de la Vega* (Madrid: SGEL, 1975) y se plasma en la edición de Garcilaso de la Vega, *Cancionero. Poesías castellanas completas* (Barcelona, Bruguera, 1982). La posición se manifiesta también en «La poesía de Garcilaso como cancionero», en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, t. III (Madrid: Gredos, 1986), 375-386. Insiste en estos planteamientos en *La poesía española del siglo XVI (I). Andáis tras mis escritos* (Madrid: Cátedra, 1984) y *La poesía en la Edad de Oro (Renacimiento)* (Madrid: Taurus, 1988).

se encuentra centrada en el «yo», sin más fuerza ilocutiva destacable que el carácter de confesión que adquiere el tono introspectivo, y con un difuso efecto perlocutivo de despertar la compasión en la dama. Es la serie más característica de la pragmática petrarquista y con su posición condiona de alguna manera la recepción del resto de la serie, que se ve como enmarcada a partir de ella.

Los sonetos VI a XI mantienen la primera persona como sujeto de la enunciación y del enunciado, lo que supone una continuidad referencial, pero aparece una variedad de receptores: el amor, la dama, un receptor sin determinar, las «dulces prendas» o las «hermosas ninfas». Estas últimas aparecen, respectivamente, en los sonetos X y XI, que constituyen un eje sobre el que gira el desarrollo del cancionero, aceptando esta denominación para el conjunto de los sonetos. Tras ellos se sitúa un subgrupo de cuatro sonetos, del XII al XV, en el que la novedad no está tanto en la situación comunicativa como en la aparición de nuevos referentes (Ícaro, Faetón, Dafne, la madre, Orfeo), que sirven de término de comparación a la situación del hablante, que sigue manteniendo el «yo» como referente privilegiado. Al final de esta serie se sitúa el soneto dedicado como epitafio a Hernando de Guzmán, que es la variante más atípica del conjunto de sonetos.

El XVII y el XVIII recuperan el referente y el marco comunicativo característico del cancionero. La introspección y la confesión a la dama, con su temática amorosa, retoman el modelo inicial y retoman una secuencia –la de los dos primeros tercios– bastante simétrica, que se cierra con el primer soneto dirigido a un personaje real, el XIX, cuyo receptor es Julio César Caracciolo. Este poema introduce un giro importante en el cancionero, al inaugurar una serie de sonetos, el XXI, el XXIII y el XXIV, dirigidos a distintos receptores (el Marqués de Villafranca, la joven sin individualizar y María de Cardona, respectivamente), que alternan con los sonetos de pragmática petrarquista y preceden a los sonetos en los que se apunta de forma más o menos directa el tema de la muerte, el XXV y el XXVI, «¡Oh hado secutivo en mis dolores!» y «Echado está por tierra el fundamento». No podemos afirmar que estos sonetos inauguran un cancionero *in morte*, porque tras ellos sólo siguen en la edición de 1543 dos composiciones, y en ninguna se manifiesta dicha temática, que tampoco toma cuerpo en el resto de los sonetos que se han ido añadiendo a la serie en sucesivas adiciones y ediciones¹⁷. Los sonetos XXVII y XXVIII cierran el marco abierto por el soneto prólogo. El primero de ellos con el aspecto perfectivo de su temporalidad presenta la secuencia amorosa del cancionero como una experiencia acabada, contemplada desde la perspectiva del «arrepentimiento» (v. 6). El soneto XXVIII, con su apelación a Boscán, ocupa el mismo lugar liminar que Boscán dispuso en su libro II para los sonetos dedicados a su amigo Garcilaso.

Esta coherencia dispositiva, respetada cuidadosamente por Rivers en la edición más fiable de la que disponemos, muestra no sólo que el conjunto de sonetos tiene una unidad textual que cuenta con más apoyos que los basados en la cohesión temática o en las similitudes morfológicas. También pone de manifiesto la intención editorial y la visión crítica de Boscán, que supo descubrir y revelar las líneas estructurales de unidad de un *corpus* textual inequívocamente fragmentario e incompleto. La relevancia de la poesía garcilasiana no oscurece la coherencia establecida por el modelo genérico del cancionero pe-

¹⁷ Cf. A. BLECUA, *En el texto de Garcilaso* (Madrid: Ínsula, 1970).

trarquista, perfectamente apuntado en la *dispositio* establecida por Boscán y apoyada de manera especial en el esquema pragmático.

Los 28 sonetos de Garcilaso en la edición de 1543 reproducen el marco comunicativo típico del cancionero petrarquista, constituido como un acto de habla profundamente ficcionalizado, con una fuerza pragmática en suspenso por la reconstrucción de un pasado, en el que el amante construye su discurso a la dama como un acto esencialmente locutivo, sin fuerza ilocutiva inmediata y sin más efecto perlocutivo que el de provocar la compasión.

El orden que Boscán da a los sonetos deja fluir este marco pragmático común, integrando armoniosamente sus distintas variaciones, apoyadas todas ellas en recursos de ficcionalización, del emisor (Garcilaso / el amante), del receptor (los amigos de Garcilaso / la amada / las prendas, etc.) y del propio mensaje (historia de amor / Ícaro, Orfeo, etc.). Estos juegos de ficcionalización, que resultan propios del cancionero petrarquista desde su mismo architexto, refuerzan la pragmática definitoria del mismo, y así lo supiero ver los distintos editores en el siglo XVI, incluido el propio Herrera, perfecto conocedor del modelo petrarquista y uno de los más ortodoxos de sus cultivadores españoles.

Este análisis supone un contraargumento de los planteamientos editoriales de Antonio Prieto, cuya recepción del canon petrarquista y la poesía de Garcilaso gira más sobre cuestiones de contenido o desarrollo argumental que de aspectos pragmáticos como los aquí señalados o los ya adelantados por Nadine Ly. Desatendiendo estos análisis, Prieto plantea reducir a un único texto, de carácter petrarquista, modelos poéticos tan dispares, cuando no claramente opuestos, como los de las coplas octosilábicas, los sonetos de observancia petrarquista o composiciones de la última época tan peculiares como la *Égloga III* o la *Ode ad florem Gnidi*. Abstrayendo las estrofas diferentes, la serie de sonetos tampoco presenta en sí misma una disposición que permita una lectura más enriquecedora —y entendemos que tampoco más petrarquista— que la dada por Boscán. Desde una perspectiva pragmática, la ordenación propuesta por Prieto agrupa los sonetos en series de esquemas pragmáticos afines, cuya variedad viene determinada fundamentalmente por las alteraciones en la figura del receptor interno, identificado con la dama en los cinco sonetos de la primera serie, ausente en los tres de la segunda, alternante en la amplia serie central, para postergar en el grupo final los sonetos dirigidos a personajes reales o con elementos mitológicos. El modelo pragmático se revela en esta *dispositio* limitador y, como contrapartida a la recomposición de una determinada línea argumental, no ofrece la necesaria coherencia que determine la relevancia del conjunto poemático como integrado en el modelo genérico del cancionero petrarquista.

Al margen de estos elementos unificadores y de redundancia con relación al paradigma del género, no debemos perder de vista las oscilaciones pragmáticas que presenta el conjunto de sonetos y que no se resuelven fácilmente postergándolos a un cierto carácter epilógico, como plantea Prieto. De los 28 sonetos hay 6 de situación comunicativa no amorosa (21'5% del total de 28), 8 en que el emisor se dirige a la amada (28'5%), 5 en que apela a otro destinatario (17'85%) y 9 en que no aparece un receptor expreso (32'15%). En el conjunto de cuarenta sonetos los subgrupos son de 8 (20%), 10 (25%), 10 (25%) Y 12 (30%), respectivamente, lo que en términos relativos supone que en los sonetos no incluidos por Boscán la variación más importante es el aumento porcentual de sonetos dirigidos a destinatarios ajenos al marco comunicativo amoroso, en tanto que los otros modelos pragmáticos ofrecen variaciones menos significativas.

En términos absolutos estos datos muestran una unidad en el tema, centrado en las preocupaciones amorosas del yo, que es lo que desempeña la función de hilo del relato o secuencia narrativa, con el predominio de los actos de habla locutivos. La variedad se manifiesta sobre todo en el receptor que es el factor que motiva la aparición de otro tipo de actos de habla, con carácter ilocutivo (saludo, elogio, petición, etc.), en tanto que la aparente homogeneidad del yo unifica el conjunto de poemas con un tenue efecto perlocutivo, menos considerable si atendemos a que la unidad es sólo superficial y que bajo ella late una pluralidad pragmática que se traduce en una *varietas* de modelos enunciativos, en los que Garcilaso encuentra el elemento de modificación de la coherencia textual y genérica del cancionero petrarquista, pero en los límites del mismo. La variedad esencial respecto al modelo más canónico de Boscán es la desaparición del valor perlocutivo del escarmiento, en beneficio de una expansión del «yo lírico», que es el que con su predominio de los valores locutivos favorece la autonomía poética del lenguaje garcilasiano y que en su evolución refleja la de la poesía de su autor.

Trasladando a los sonetos la propuesta de análisis elaborada por Nadine Ly para las canciones y las églogas, comprobamos también en este *corpus* una relación entre el cambio de los modelos pragmáticos y la evolución de su poesía, en una trayectoria bien definida por etapas cronológicas. Entre 1526 y 1532, la época definida entre la iniciación en el italianismo y la residencia en Nápoles, predominan los sonetos de tema amoroso que tienen como receptor a la dama, al Amor o un receptor ausente que evoca un monólogo introspectivo por parte del emisor. Son los sonetos (1, 2, 3, 4, 6, 26 y 27) que, además de mostrar un conocimiento indirecto y no madurado de la obra de Petrarca, que se muestra en una *imitatio* simple, constituyen el marco y el hilo narrativo del cancionero, los que determinan su esquema pragmático; representan, por tanto, los principales elementos de redundancia con respecto al modelo genérico del cancionero petrarquista, de donde extraen su coherencia textual.

A partir de 1533, en que Garcilaso inicia su residencia en Nápoles, con un contacto más directo con la poesía italiana y con una lírica distinta a la petrarquista, los sonetos muestran una *imitatio* compuesta, que se traduce en una diversidad de modelos enunciativos. Se introduce con ellos una variedad en el hilo del cancionero petrarquista y aparecen unos nuevos elementos de relevancia. El marco comunicativo diferenciado implica una nueva referencialidad, en la que se produce una disolución de la unidad del «yo», que manifiesta su plurifuncionalidad, como emisor del poema, narrador y protagonista en el mismo¹⁸.

Todos estos rasgos suponen un elemento de ruptura con la linealidad del cancionero petrarquista, con la excesiva introspección señalada en el mismo por Lapesa y con la imposición de un esquema pragmático fijado. La confluencia de los modelos desarrollados en una y otra etapa y, sobre todo, su intercalación en la *dispositio* boscaniana son muestras de la complejidad desarrollada por la trayectoria poética de Garcilaso, también puesta de relieve en los sonetos, y a la que es necesario atender para no incurrir en una identificación de la historia real con la ficción poética, así como para apreciar la unidad textual que, sobre todo en el plano pragmático, muestra este conjunto de sonetos.

¹⁸ En la ordenación de PRIETO, los dos subconjuntos de sonetos se disponen con regularidad en la primera y en la segunda mitad del cancionero, que muestra en esta propuesta de ordenación la linealidad narrativa de sus criterios.

El Burlador de Sevilla y la dialéctica de la dualidad

Francisco Ruiz Ramón
Vanderbilt University

El texto de *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*, lejos de ser un texto descuidado o improvisado, refleja una precisa y clara estructura cuyo recurso fundamental de configuración es el principio de bipolaridad, el cual organiza a varios niveles –formal, ideológico o mítico– las dualidades dinámicas que determinan el texto como sistema dramático, dándole, a la vez, su coherencia formal, su ambigüedad ideológica y su profundidad mítica. Es ese principio de la bipolaridad el que permite a su autor construir en su texto el conflicto de las contradicciones y antítesis definitorio de la conciencia de crisis de su tiempo, lleno de tensiones, rupturas y mutaciones, acosado por los fantasmas del parecer, de la ostentación y del cambio y desgarrado entre la pasión de la permanencia y la obsesión del instante o sumergido en la corriente del «será» y «el fue» y «el es cansado» quevediano.

Esta ponencia no pretende ser –por fuerza– más que el proyecto de guión o esquema de una propuesta de lectura del texto como *objeto-teatro*¹, cuya verificación sólo puede hacerse en un trabajo de mesa de *El Burlador*, leído secuencia a secuencia en un demorado proceso de análisis de su dramaturgia. He elegido como eje de mi lectura el principio de bipolaridad, proyectándolo en capas o niveles diversos del texto.

Empecemos por el más superficial, en el que es evidente la serie de dualidades que lo construyen, y que, por ser más conocidas, me limitaré a enumerar, sin desarrollarlas.

1. *Título*. Dividido en dos partes, la conjunción «y» no sólo funciona como cópula, sino como frontera e índice de tensión entre las dos dimensiones –profana//sagrada– confrontadas en el drama por el héroe, correspondientes a las dos partes en que se divide la acción: una en que Don Juan se enfrenta con la sociedad, otra en la que se enfrenta con la trascendencia. Son esas dos dimensiones, significadas en la dualidad sintáctica del título,

¹ Ver los trabajos de ANDRÉ ELBO recogidos en su libro *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre* (Lille: Presses Universitaires de Lille, 1983).

las que suministran el patrón formal de construcción de la acción global del drama y el doble código de producción y recepción del texto.

2. *Aventuras*. Don Juan burla a dos mujeres nobles y dos plebeyas. Las mujeres nobles son una extranjera y la otra española; las dos plebeyas están asociadas con dos elementos, el mar (Tisbea, pescadora), la tierra (Aminta, pastora/labradora), asociando Don Juan los otros dos elementos: el fuego y el aire.

3. *Dos cenas*: en casa del vivo, espacio profano, y en casa del muerto, espacio sagrado.

4. Cada aventura está estructurada en dos partes: burla y huida.

5. La técnica empleada por Don Juan en la burla es doble: con las dos mujeres nobles utiliza la sustitución de personalidad, haciéndose pasar por otro; con las dos mujeres plebeyas se vale de la palabra de matrimonio, dándoles simbólicamente la mano.

6. El campo semántico de la burla, como mostró Marc Vitse², es doble también: *burlar a*, es decir 'engañar' y *burlarse de*, es decir, 'reírse de'. Desprecio e irrisión son componentes esenciales de la actitud de Don Juan burlador de su sociedad.

La conexión estructural establecida en el texto entre el esquema básico de la configuración de la acción y el esquema básico de la construcción del sistema de relaciones entre los personajes nos servirá, pasando de lo formal a lo ideológico, para hacer ver cómo la dualidad, en tanto que constante formal, es reveladora de estructuras dialécticas fundamentales del universo dramático, el cual, en tanto que objeto estético construido, es, a su vez, el resultado del compromiso dialéctico entre la imaginación creadora y el sistema ideológico dentro de cuyo marco se produce el texto de *El Burlador de Sevilla*.

El primer esquema puede figurarse mediante un diagrama con dos polos en oposición en donde están inscritas sendas sentencias repetidas como un *leitmotiv* por Don Juan y los otros personajes, respectivamente:

He de gozarla ↔ *Mirad que hay Dios y hay Muerte*.

«He de gozarla», frase con la que Don Juan responde a la presencia de la mujer, como forma refleja en la que se tematiza el Deseo en su inmediatez sexual, no agota su significación, sin embargo, en la denotación sexual del Deseo, sino que remite, mediante la agresión sexual, a otra agresión: la del honor del varón depositado en la mujer. La agresión sexual no constituye en sí un fin, sino que es medio de agresión del sistema de normas sociales. Gozar a la mujer, la de otro, no la propia, es infringir una ley social y cultural, no natural.

La respuesta, igualmente refleja, al desafío lanzado por Don Juan, es «Mirad que hay Dios y hay Muerte». Al Deseo, otros personajes, instalados en el sistema de normas amenazado por Don Juan, responden con la amenaza del Castigo en la que aparecen juntos Dios y la Muerte. Frente al Deseo que define a Don Juan como fuerza desestabilizadora del pacto social, los representantes de la sociedad burlada en sus mujeres, oponen la Muerte, siendo Dios el nombre de quien la dispensa.

Entre el Deseo y la Muerte Don Juan introduce invariablemente una tercera sentencia –*Tan largo me lo fiais*–, la cual no es, en absoluto, una superación dialéctica de la antíte-

² MARC VITSE, «Las burlas de Don Juan: viejos mitos y mito nuevo», en *El mito en el teatro clásico español*. Edición de FRANCISCO RUIZ RAMÓN y CÉSAR OLIVA (Madrid: Taurus, 1988), 182-91.

sis Deseo//Muerte, sino compás de espera y suspensión de la resolución del conflicto, diferido, a la vez que signo de un nuevo desafío al Tiempo, por el que Don Juan incurre en *hybris* al ir más allá de los límites de la condición humana.

El segundo esquema, determinado por el primero, puede representarse mediante un triple diagrama³ en el que puede verse cómo el sistema de relaciones de Don Juan con las mujeres remite necesariamente, a la vez, a un doble sistema de relaciones con los hombres en cuanto significantes del honor y en cuanto significantes de la autoridad:

ISABELA		TISBEA
	DON JUAN	
ANA		AMINTA

La agresión de Don Juan a las mujeres produce, automáticamente, la relación con los varones asociados a ellas:

OCTAVIO		[ANFRISO]
	DON JUAN	
MOTA		BATRICIO

A la vez que produce, no menos automáticamente, la relación con los representantes de la autoridad, tanto a nivel de la nación como a nivel de la familia:

REY DE NÁPOLES [DON PEDRO]		REY DE CASTILLA [DON DIEGO]
	DON JUAN	
DON GONZALO		GASENO

Este tercer diagrama muestra sintomáticamente como al lado de cada rey, máximo representante de la autoridad, va asociado un pariente de Don Juan.

La dualidad dialéctica inscrita en la oposición Deseo//Muerte que organiza el sentido y la dirección de la acción, revela su fundamento ideológico en la construcción dramática del sistema de relaciones entre los grupos de personajes, cuyas correspondencias funcionales entre el nivel del sexo, el nivel del honor y el nivel de la autoridad familiar y estatal representan el sistema de normas dominantes. Esto no significa, sin embargo, que la función del drama en sí, como totalidad, sea la de representar o reflejar, mediante total identificación, el código ideológico cultural que sustenta esas normas. Antes bien, la función del drama es registrar las contradicciones, rupturas o fisuras entre ese código, fundamento de la moral oficial, y la sociedad en él estribada. Pero esas contradicciones, rupturas o fisuras no forman parte de la temática del drama, sino de su dramaturgia, es decir de su construcción intencional como *objeto-teatro* en el que los llamados *texto literario* y *texto espectacular* son inseparables, pues su significado último no está en la palabra, sino en la palabra actuada, sometida a las transformaciones semánticas que todos los demás signos no verbales producen en ella. No me es posible aquí aducir y comentar ejemplos. Baste ahora remitir a la escena entre Don Juan y su tío el Embajador (I, 27-120), en donde las

³ Diagrama que tomo del trabajo de MARÍA TERESA CATTENO, «Don Giovanni nel teatro spagnolo», en *Studi sul teatro spagnolo* (Milano: 1979), 30.

palabras sólo libran sus significados a través del *gestus*⁴; o a la escena de Don Juan y Aminta en la cámara nupcial de ésta (III, 2015-2024) en donde la *esticomitia* tiene la función dramática, no retórica, de revelar en la aceleración de la palabra y la dirección de sus contenidos el impacto erotizante del juego escénico de los cuerpos.

Pasemos, para verificar en el drama esa función de registrar contradicciones y rupturas, a otras dualidades perceptibles en los niveles de producción y recepción de personaje y acción.

El dramaturgo, en el proceso de la *mimesis*, es decir, de la puesta en drama (acción) de la historia que ha elegido contar –una historia de transgresión y castigo– construye su texto desde una conciencia doble, polarizada también. Por una parte construye a su héroe como *héroe atípico*, en el sentido que Duvignaud dio a este término⁵, construcción basada en el principio de la bipolaridad, pues en la positividad de su individuación –belleza varonil, valor, seducción, triunfo– centrada en la libertad que le lleva a atreverse a hacer lo que los demás no se atreven, pero admiran, incluidos los representantes de la autoridad a nivel nacional (Rey, II, 1052,1058, etc.) y familiar (Don Diego, padre, II, 1084-87), va impresa la negatividad de esa misma individuación y libertad que, vivida como absoluto, hace peligrar los valores, normas y costumbres de la colectividad que le admira. Esa dialéctica de la dualidad intrínseca al héroe, en cuya positividad yace la negatividad, es fundamental para el nacimiento del mito de Don Juan, pues en él lo mítico es inseparable de lo histórico en cada momento de su historia en las literaturas occidentales, explicando así su poder de permanencia y de variación, su resistencia a todo cambio en su estructura mítica y su adaptación al cambio en cada una de sus máscaras históricas.

Aparentemente la resolución de la bipolaridad del héroe se resuelve en el castigo, el cual, por lo que tiene de condenación pública, vendría a reforzar la conciencia colectiva y el sistema de normas. Pero, según el drama muestra, es el sistema de normas, que también los otros personajes burlan, aunque nunca en grado absoluto como Don Juan y siempre lateral y no frontalmente, el que produce en su seno a Don Juan, el cual no es la excepción monstruosa, sino el síntoma⁶.

Como otros héroes míticos –Edipo, Hércules, Prometeo, por ejemplo–, Don Juan actúa bajo la presión de una especie de *ananké* o compulsión, más que de una opción consciente y racional para el mal o la rebelión:

El amor me guía
a mi inclinación, de quien
no hay hombre que se resista.
Quiero llegar a la cama (III, 1992-95).

En él cohabitan la responsabilidad individual, que es a la vez genérica, y una culpabilidad que, aunque individual, es paradigmática. De ahí que su castigo sea transformado

⁴ Palabra acuñada por Bertold Brecht. Ver sus significaciones recogidas en PATRICE PAVIS, *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Editions Sociales, 1980), 194-95 y en su libro *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale* (Lille: 1982), 83-92.

⁵ JEAN DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives* (Paris: P.U.F., 1965), 154 y ss.

⁶ Ver mi libro *Estudios sobre el teatro español clásico y contemporáneo* (Madrid: Fundación Juan March / Cátedra, 1978), 79-94.

en un ritual jurídico en el que Don Juan, culpable, es ofrecido en sacrificio por la purificación de las culpas de una sociedad cuya reconciliación final y unánime exige su muerte. El Rey, voz autorizada de toda la colectividad, puede cerrar el caso, diciendo, sin transición entre el primero y los siguientes versos:

¡Justo castigo del cielo!
Y agora es bien que se casen
todos, pues Don Juan es muerto,
causa de tantos desastres (III, 2851-54).

Es el trabajo de dramaturgia del autor el que haciendo resaltar la afirmación del individuo como paradigma de la transgresión y oponiéndolo a la afirmación de la colectividad como medida del orden, incapacita, sin embargo, a ésta para castigar. Quien castiga es la Estatua, instrumento –aparente– de una fuerza trascendente: el Dios que castiga con la Muerte.

Pero la Estatua, a su vez, es sometida a un tratamiento doble, polarizado entre el polo de lo sagrado y el polo de lo grotesco en la secuencia de la cena en casa de Don Juan (III, 2277-2481, esp. 2328-2481). Secuencia cuya configuración dramática exige la coexistencia de un doble código, uno religioso y otro laico, el cual, en realidad, funciona como un contracódigo. En esa extraordinaria secuencia, de intensa y compleja teatralidad, el dramaturgo, desdoblado de nuevo como productor de un nudo de contrarios, une en lo imaginario la risa y el horror, lo fantástico y lo sobrenatural, lo sucio y bajo natural con lo grave y serio, operando una espléndida carnavalización de lo sagrado. A lo trágico de la muerte sacrificial del héroe se mezcla lo burlesco del carnaval, haciendo vacilar todas las significaciones, y cuyo escape último es la risa. Risa provocada por la ruptura del sistema de convenciones, por la desmesura y la descompostura del gesto y de la palabra. Una risa que, a la vez, sirve de antídoto a lo terrible de la Estatua y de su función vengadora, y de acto subversivo por lo que entraña de rebelión contra el Orden que la Estatua representa. Pero el mismo dramaturgo que muestra una gran tolerancia para la risa, muestra también la recuperación de la risa por el Poder, como en todo carnaval.

Catalinón, emisor de los chistes escabrosos escatológicos, a los que queda religada la Estatua por su aceptación reiterada al inclinar afirmativamente la cabeza –no hay que olvidar esta decisión del dramaturgo, con función degradadora, de hacer participar al personaje que significa lo sagrado en el proceso de su carnavalización–, lejos de ser la «conciencia del héroe»⁷ como sugería Otto Rank para Leporello, nos parece más bien el doble o voz de la conciencia colectiva. Lo que Catalinón hace presente es lo que está ausente en Don Juan: su lado «típico» (temor y crítica), identificado con la colectividad, no con el héroe, al que es inferior. Es el criado el que expresa el sentimiento de culpabilidad, no individual, sino colectiva. En el momento solemne del castigo, la conciencia colectiva, representada de forma cómica por Catalinón, será representada en forma trágica por la Estatua del Comendador, figura cuya función simbólica es sometida por el dramaturgo, mediante la invención de la secuencia de la cena, a un tratamiento radical de puesta en ambigüedad que problematiza su pretensión de representar la justicia de Dios y potencia

⁷ OTTO RANK, *Don Juan et le double. Etudes psychanalytiques* (Paris: Payot, 1973), 131.

la posibilidad de representar la objetivación, tanto dramática como escénica, del «Yo ideal colectivo» o Superego colectivo. La oposición, dialécticamente operada por las múltiples dualidades del texto, revelaría que, por detrás de la bipolaridad DESEO/MUERTE, se enfrentarían activamente el Yo individual, cifrado en Don Juan, y el Yo colectivo, cifrado a la vez en la sociedad a la que el Burlador burla y en la Estatua, que frente al DESEO oponen la LEY.

Finalmente, si del nivel de producción textual pasamos al de la recepción textual, volvemos a encontrar el mismo principio de bipolaridad.

De un lado, la fascinación por la *figura atípica*, síntoma de una conciencia doble del receptor, capaz, a la vez, de una identificación positiva y negativa con el héroe, identificación, a la vez también, consciente e inconsciente. Si simpatiza con la idea del castigo y con los ejecutores de él, puede envidiar el atrevimiento de Don Juan y su impetuosidad con las mujeres y su desdén de las normas sociales, identificándose así negativamente con el héroe, pues racionalmente afirma no ser como Don Juan, mientras, inconsciente o emocionalmente, se identifica con el deseo de serlo y con las cualidades negativas no aceptadas por la sociedad a la que pertenece. Esa doble conciencia receptiva provocada por un texto producido desde la conciencia doble del dramaturgo que lo ha estructurado mediante la dialéctica de la dualidad que define al texto, nos permite interpretar al héroe como síntoma de una colectividad en crisis y como advertencia de los peligros de una crisis social asociados a Don Juan, cuya libertad individual amenaza hacer desmoronar el cuadro normativo de la vida colectiva.

Es la dramaturgia del texto, es decir el proceso de su estructuración intencional, y, claro está, su representación escénica ante un público, como proceso de mediación dialéctica, quien en última instancia dinamiza el conflicto de las identificaciones revelándolo como conflicto de contradicciones, pues convalida el sistema de valores establecidos (sociales, políticos y religiosos) de la colectividad al tiempo que muestra las tensiones en el interior del sistema y la degeneración de los valores. De ahí que, como texto, invite a una doble lectura: justificar el sistema y sus mecanismos de autodefensa y recuperación//reflejar brechas y rupturas en él.

En fin de cuentas, el texto de *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* proyecta la nunca resuelta tensión entre la conciencia de la necesidad de límites y la admiración –turbia– por las aspiraciones del héroe.

Mi superesquemática propuesta –por la que pido disculpas– es una reacción a ese tipo de lectura de *El Burlador* como texto situado en la pre-historia del mito de Don Juan, el cual no comenzaría sino en el *Don Juan* de Molière, y que reduce el texto español a un caso teológico-moral, sin más. Es en el texto de *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, publicado en España en el primer tercio del siglo XVII, y en su Don Juan fundacional –y no sólo prototipo– donde se encuentran inscritos todos los elementos fundamentales de estructura y todos los aspectos esenciales de significación del mito de Don Juan. Si las máscaras históricas del héroe –barrocas, románticas o contemporáneas– dan testimonio de las variaciones históricas del mito, tanto las del sistema dramático como las del ideológico, su rostro o sustancia invariable nace y yace en el texto de *El Burlador de Sevilla*.

Una vez más hay que afirmar la necesidad de despojarse de todos los estereotipos que congelan todavía tanto la lectura del teatro clásico español como la interpretación de

la dinámica histórica de la sociedad española del XVII. Ni aquél es un texto conservador al servicio de la moral oficial ni de la ideología dominante, en la misma medida que no lo eran el texto shakespereano ni el raciniano o molieresco, ni era ésta una sociedad homogénea, sin fisuras ni tensiones ni oposiciones internas, según la moderna historiografía ha puesto y sigue poniendo de relieve, desde J. H. Elliott a Joseph Pérez o José Alcalá-Zamora, por citar sólo a tres historiadores actuales.

Un recurso clásico en la prosa de fray Luis de León: Las parejas de sinónimos en la *Exposición del libro de Job*

Javier San José Lera
Universidad de Salamanca

La recuperación de la retórica clásica a las puertas del Renacimiento es un hecho que se comprueba con las traducciones que humanistas como Villena o Alfonso de Cartagena realizaron de obras de Cicerón (el *De inventione*, por Alfonso de Cartagena y la *Rhetorica ad Herennium* –atribuida en la época a Cicerón– por Villena)¹. Estas traducciones fueron filtrando la teoría retórica que llegará a ser esencial en la formación del hombre nuevo y en la constitución del humanismo².

A la hora de caracterizar la prosa del humanismo español, se acepta sin discusión la presencia activa del modelo clásico latino, predicado desde las retóricas y representado por Cicerón. Así, los humanistas españoles, que se esforzaron por dotar a la prosa romance de la dignidad de la latina, habrían utilizado como plantilla el periodo de la prosa de Tulio. No es extraño que esto ocurriera, puesto que cualquier universitario de la época se había visto obligado a seguir en su programa académico la teoría retórica y la práctica concreta a través de textos ciceronianos, que, por otra parte, tuvieron una indudable difusión editorial³. Los discursos de Cicerón fueron particularmente útiles por su riqueza de recursos retóricos, pero también para el estudio de la gramática, la ética o la lógica.

¹ *Vid.*, OTTAVIO DI CAMILLO, *El humanismo castellano del siglo XV* (Valencia: Fernando Torres, 1978).

² Craig Kallendorf propone como figura ideal del humanista el orador, que aúna la sabiduría y la elocuencia, como compendio de virtudes. *Vid.*, CRAIG KALLENDORF, «The Rhetorical Criticism of Literature in Early Humanism from Boccaccio to Laudino», *Rhetorica*, vol. I, n. 2. Autumn 83, 33.

³ «Copies of Cicero's work appear to have been relatively easy to obtain in 16th and 17th century in Europe. Editions of Cicero's complete extant writings, editions of his philosophical, rhetorical and ethical works, and editions of his orations and letters appeared frequently during this period», JOSEPH S. FREEDMAN, «Cicero in Sixteenth and Seventeenth Century Rhetoric Instruction», *Rhetorica*, vol. IV, n. 3, Summer 86, 240.

Cualquier escritor que quisiera dotar a su prosa de la facundia del periodo latino, tenía que recurrir a la imitación de recursos consagrados, como señala Fernando Lázaro⁴. Y esos recursos consistían básicamente en la repetición de estructuras paralelas, y más concretamente, en el paralelismo y la sinonimia. Las obras de San Ildefonso o de San Isidoro, traducidas también en el siglo XV, ofrecían la clave formal. Cicerón aportaba la base teórica: a mayor abundancia de palabras, más significación⁵. Es la misma idea que defiende Juan de Valdés para justificar el uso de parejas de términos sinónimos:

Y si deste refrán: «Quien guarda y condessa, dos vezes pone mesa», donde lo mesmo es *guardar* que *condessar*, quitássedes el uno dellos, aunque no gastaríades la sentencia, quitaríades el encarecimiento que suelen hazer dos vocablos juntos que significan una mesma cosa⁶.

El uso de las parejas de sinónimos es precisamente uno de los rasgos más repetidos para caracterizar la prosa del siglo XVI. Escribe Menéndez Pidal:

Este curso lento de la palabra, este deleite moroso que se entretiene a cada paso en la yuxtaposición de sinónimos, es, sin duda, el carácter más saliente de la lengua de casi todo el siglo XVI. Tiene de humanismo el apoyarse en el estilo de Cicerón y de otros oradores latinos, que también gustaron de esta repetición de sinónimos y otras tautologías; y tiene de hispanismo el responder a la natural facundia española⁷.

Por este recurso pasan gran parte de los esfuerzos estilísticos de los prosistas españoles. El especial gusto de fray Antonio de Guevara por este tipo de construcción bimembre se manifiesta con fuerza en el encabezamiento de muchas de sus *Epístolas familiares*⁸, donde leemos fórmulas como las siguientes:

Serenísima y muy alta señora (27).
 Muy ilustre señor y cesáreo capitán (48).
 Muy ilustre y muy particular deudo y señor (114).
 Muy reverendo y assaz religioso padre (124).
 Espectable señor y magnífico caballero (129).
 Moço señor y recién casado caballero (363).
 Honrado señor y viejo remozo (406).

⁴ LÁZARO CARRETER, «La prosa de fray Antonio de Guevara», *Academia Literaria Renacentista V* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988), 101-119.

⁵ «*Hisce ego nominibus unam rem declarari volo, sed utor, ut quam maxime significem pluribus*» (Tusc. 2, 20, 46). *Cit.* por LÁZARO CARRETER, *art. cit.*, 109.

⁶ JUAN DE VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, ed. de Cristina Barbolani (Madrid: Cátedra, 1982), 237-38.

⁷ MENÉNDEZ PIDAL, «El lenguaje del siglo XVI», *La lengua de Cristóbal Colón* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947³), 67. La misma opinión expresa Rafael Lapesa: «La mayoría de los prosistas [del siglo XVI] se atiene a la arquitectura ciceroniana de la frase, repartiéndola en miembros contrapesados. La marcha pausada del periodo los lleva, como antes a Santillana o Nebrija, a remansar el pensamiento, desdoblándolo en frecuentes parejas de vocablos». R. LAPESA, *Historia de la lengua española* (Madrid: Gredos, 1981⁹), 306.

⁸ Cito por la edición de JOSÉ M^a DE COSSIO (Madrid: Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1950 y 1952) (2 vols.).

O en los títulos con que divide la materia de una de sus cartas, la número 55, «para dos recién casados» (363-90):

Que la muger sea vergonzosa y no muy parlera.
 Que la muger sea recogida y poco ocasionada.
 Que la muger casada no sea soberbia y brava.

Y en la prosa de sus epístolas, a pesar de que se trata, en opinión de Cossío, del libro más representativo de Guevara, por su estilo «menos afectado que en sus restantes libros»⁹, encontramos abundantes construcciones de dos términos: «auctores y escriptores», «sabio y discreto», «castigadas y polidas», «triumphos y mercedes», «ingrato y desconocido», «desacato y inobediencia», «digo y afirmo», «vaivenes y desmanes», «tristezas y congoxas», «tribulaciones y adversidades», «triste y lastimado», «clandestino y abscondido»; Estas construcciones se acumulan, a veces, en párrafos como el siguiente: «La muger grave y de auctoridad no se ha de presciar de ser donosa y dezidora, sino de ser honesta y callada, porque si prescia mucho de hablar y mofar...» (371)¹⁰.

La característica semántica básica de estas parejas es su estatismo, es decir, apenas se produce aporte significativo en uno de los términos implicados. En algunos casos se combina un cultismo con un término tradicional¹¹ («ingrato y desconocido») y a lo más se produce una ligera intensificación en el matiz significativo en el segundo término («tristezas y congoxas», «triste y lastimado»). Sin embargo, lo más frecuente es la sinonimia casi plena.

Si de la epístola pasamos a otro de los géneros característicos de la prosa renacentista, como es el diálogo, en el *Viaje de Turquía*¹², la Dedicatoria se abre con la siguiente frase: «Aquel insaciable y desenfrenado deseo de saber y conosçer...»; y más adelante encontramos abundantes sinonimias, como las siguientes: «fábulas y ficciones», «ánimo y entendimiento», «padre y autor», «estriba y se sustenta», «mayor contrario y capital enemigo», «rectórica y elegancia», «remedios y consejos», «paganos y infieles». El anónimo autor de esta *Odisea de Pedro de Urdemalas* ni siquiera se permite las libertades creativas de Guevara. La sinonimia es en estos casos estricta.

Todavía dentro del diálogo, Juan de Valdés, que recoge y expresa, como hemos visto, la teoría de Cicerón, usa también esta construcción en su *Diálogo de la lengua*, donde podemos leer párrafos como el siguiente:

...avemos tomado mucho *descanso, pasatiempo y plazer*, porque con la lición refrescávamos en nuestro ánimos las memoria del amigo ausente, y con los *chistes y donaires* de que continuamente vuestras cartas venían adornadas, teníamos *de qué reir y con qué hol-*

⁹ *Ed. cit.*, XII.

¹⁰ Más casos, recogidos de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* pueden verse en el artículo citado de FERNANDO LÁZARO.

¹¹ Este procedimiento ha sido señalado por EUGENIO DE BUSTOS TOVAR a propósito de la poesía de Garcilaso, en su artículo, «Cultismos en el léxico de Garcilaso de la Vega», en *Academia Literaria Renacentista*, IV (Salamanca: Universidad, 1986), 127, 63.

¹² Cito por *Viaje de Turquía*. Ed. de FERNANDO GARCÍA SALINERO (Madrid: Cátedra, 1980). La Dedicatoria, «Al muy alto y muy poderoso, Cathólico y Christianíssimo Señor Don Phelipe, Rey D'España», de donde están sacados los ejemplos, se encuentra en las páginas 87-94.

gar; y notando con atención los *primores* y *delicadezas* que *guardávades* y *usávades* en vuestro escribir castellano, teníamos sobre qué *hablar* y *contender*¹³.

En Valdés, no se alcanza la desmesura de Guevara o del *Viaje a Turquía*. En este caso el encarecimiento está controlado por la naturalidad expresiva.

Hasta tal punto estas construcciones bimembres se apoderan de la prosa del XVI, que cuando Cervantes, ya a finales del siglo, quiere caracterizar el habla pretendidamente retórica de la pastora Marcela, lo hace con continuas parejas de términos: «enamorasen y rindiesen», «confusas y descaminadas», «voluntario y no forzoso», «adornan y hermo-sean», «intención y prosupuesto», «fiera y basilisco», «perjudicial y mala», «honesto proceder y recato»¹⁴.

Fray Luis de León, embarcado en el empeño de levantar la prosa castellana de su «descayimiento ordinario», no es una excepción a este recurso de las parejas de sinónimos. Sin embargo, en su construcción y su uso se comprueba la madurez del procedimiento y la evolución de la prosa luisiana hacia nuevos hábitos estilísticos. Lo apuntó ya Menéndez Pidal:

Al comienzo, Fray Luis está aún ligado a muchos usos del periodo anterior que luego el trabajo de lima le hace desechar. Por ejemplo, usa de las parejas de sinónimos que tanto hemos mencionado (...). En *Los nombres de Cristo* y *La perfecta casada*, editados en 1583, escribió muchas de estas sinonimias; pero cuatro años después, en la reedición de 1587, las suprimió¹⁵.

He comprobado la afirmación de Pidal en las dos ediciones de *La perfecta casada*¹⁶. En efecto, hay ya en la edición de 1586, una clara tendencia a suprimir parejas de sinónimos, cuando no existe un claro avance significativo entre los términos:

EDICIÓN 1583 > EDICIÓN 1586

cosas ajenas y extrañas	>	cosas ajenas
desea y ama	>	ama
cargo y suerte	>	suerte
silban y burlan	>	silban
orden y estilo de bivar	>	estilo de bivar
señalarse y vencerse	>	vencerse
vence y sobrepuja	>	vence
no abraça ni allega	>	no allega
merecer y alcançar	>	alcançar
contrario y demasiado	>	demasiado

¹³ *Ed. cit.*, 119; los subrayados son míos. Para CRISTINA BARBOLANI, la máxima expresión del ornato retórico en la prosa de Valdés es el encarecimiento, que se plasma en bimebraciones sinonímicas. *Ed. cit.*, 88.

¹⁴ *Quijote*, 1, XIV. La misma característica puede verse en cualquiera de los fragmentos en que un personaje o el narrador pretenda imitar o parodiar el habla o la escritura con fuerte impronta retórica.

¹⁵ *Op. cit.*, 82. *Vid.* HELEN DILL GOODE, *La prosa retórica de Fray Luis de León en «Los Nombres de Cristo»* (Madrid: Gredos, 1969).

¹⁶ *Vid.* la introducción a mi edición de la obra (Madrid: Espasa Calpe, col. Austral, 1992).

estados y condiciones	>	estados
conservará y tendrá	>	conservará
pecar y faltar	>	pecar
aborrescibles y odiosas	>	aborrescibles
amor y amistad	>	amor
negocio y cuidado	>	cuidado
perpetua y biva	>	biva

No he comprobado la afirmación de Pidal en *De los nombres de Cristo*, para lo cual sería imprescindible una edición crítica del diálogo del agustino, de la que aún carecemos. He repasado el nombre de «Cordero», que fray Luis no incorporó a la última edición de la obra que pudo revisar, la de 1587, y que sí aparece en la edición de 1595, lo cual podría hacernos pensar en una fecha más tardía de composición¹⁷. No encuentro ninguna diferencia notable en la frecuencia de uso que fray Luis hace en este capítulo de las parejas de sinónimos respecto a su presencia en el resto de la obra. Sí me llama la atención el hecho de que las construcciones bimembres son, cada vez con más frecuencia, no parejas de términos sinónimos, sino de términos que se complementan en su significado; son parejas menos estáticas y más dinámicas, desde el punto de vista semántico: «ascondido y misterioso» (recuérdese que Guevara escribe «clandestino y abscondido»), «impertinencias y vilezas», «riñe y corrige», «terrible y fiereza», «amarga y espantable», «adoraban y servían», «amoroso y manso», «amor y mansedumbre», «desama y maltrata», «abrojos y espinas», «declara y engrandece» (Guevara escribe a menudo «dice y afirma»). La perfecta distribución semántica en parejas complementarias se puede comprobar en el siguiente fragmento del nombre «Pastor»:

Con la qual región si comparamos aqueste nuestro miserable destierro es comparar el desassossiego con la paz y *el desconcierto y la turbación y el bullicio y desgusto* de la más inquieta ciudad con la misma *pureza y quietud y dulçura*. Que aquí se afana y allí se descansa, aquí se imagina y allí se vee, aquí las sombras de las cosas nos *atemorizan y asombran*, allí la verdad *assossiega y deleyta* (225; sub. mío).

Los distintos términos que se emparejan pertenecen al mismo campo semántico, pero no son sinónimos: «desconcierto y turbación» pertenecen al ámbito de los movimientos del ánimo, pero expresan grados distintos de 'inquietud'; de igual manera funcionan los verbos «atemorizan y asombran»; «bullicio y desgusto» establecen entre sí una relación de causa-efecto; lo mismo puede decirse de «assossiega y deleyta»; «pureza y quietud y dulçura» solamente comparten el estereotipo positivo y es lo que les permite funcionar con coherencia semántica. No es que en *De los nombres de Cristo* hayan desaparecido las parejas de sinónimos, que perduran abundantemente aún («claridad y evidencia», «cante y alabe», «flores y rosas», «trabajasse y labrasse la tierra», «quietud y sossiego», «libros y letras», «cerca y rodea», etc.); pero sí se puede comprobar un fermento nuevo, una cierta evolución hacia formas más expresivas, formas de intensificación semántica, de «encarecimiento», como decía Juan de Valdés.

¹⁷ La descripción de estas adiciones puede verse en la edición que CRISTÓBAL CUEVAS realiza para Cátedra, por la que cito: Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo* (Madrid: Cátedra, 1980), 126-29.

Este proceso se confirma cuando nos enfrentamos con la prosa de fray Luis en el mismo momento del proceso creativo, tal y como nos lo ofrece el manuscrito de la *Exposición del Libro de Job*¹⁸.

En el folio 4r encontramos la siguiente corrección:

- 1) Mas no la prueva por esta vía antes, multiplicando *cosas agenas* y (razones) impertinentes la escurece y confunde.

En este caso, se produce la supresión de una pareja de adjetivos, «cosas agenas y impertinentes», ni siquiera sinónimos, para evitar un periodo excesivamente estructurado y que podía resultar tedioso, al cerrarse dicho periodo con una bimembración, «escurece y confunde», formada por términos no sinónimos, sino que establecen una relación semántica de causa-efecto. Por otra parte, comprobamos cómo fray Luis no olvida el encarecimiento, ya que sustituye la palabra «cosas» de la redacción inicial, sin apenas aporte significativo, por la más expresiva «razones», que remite además al campo de la argumentación escolástica, como conviene al contexto¹⁹.

Otros casos de supresión de una construcción bimembre son los siguientes:

- 2) no quiere mostrarse vencida, para quedar después más *vencida* y confusa [fol 27r],

donde se evita la repetición del participio «vencida».

- 3) Porque en tal caso y *sospecha* era más de elegir [fol 46r],

donde la simplificación de la estructura se justifica por el hecho de que la bimembración se produce en una secuencia de enlace prácticamente lexicalizada, y no es rentable desde el punto de vista semántico.

- 4) en las criaturas espirituales, de cuya naturaleza es más apartado el peccar, hallan *culpas* y faltas [fol 61v].

En este caso, se suprime una auténtica pareja de sinónimos, cuyo aporte significativo es escaso y que además no contribuye a la estructuración rítmica del periodo.

- 5) y le diessen a entender *si podían, aquello en que se engañaua y erraua* su engaño (si se atreúan) [fol 106v].

¹⁸ Se trata del manuscrito 219 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, cuya edición crítica he preparado, y que aparecerá en breve en la colección Textos Recuperados de la Universidad de Salamanca. Utilizo aquí los mismos signos diacríticos que allí: en cursiva escribo lo que en el manuscrito aparece tachado; entre paréntesis lo que en el manuscrito se inserta entre líneas; la indicación [encima] quiere decir que se corrige la palabra afectada sin desecharla por completo, sino reescribiendo la nueva a partir de la inicial.

¹⁹ Con esto fray Luis no hace más que ajustarse al precepto retórico que podemos leer en la *Rhetorica Ecclesiastica* de FRAY LUIS DE GRANADA: «*Sed cum eandem rem frequenter plura verba significant, quod Synonymia vocatur, commodiora semper et meliora eligenda sunt. Constat enim inter haec ipsa verba, alia esse aliis consonantiora, grandiora, honestiora, sublimiora, nitidiora, iucundiora, vocaliora*» (Lib. V, Cap. V, 197). Cito por la edición de Lisboa de 1576: *Ecclesiasticae Rhetoricae, sive de ratione concionandi libri sex nunc primum in lucem editi. Authore R.P.F. Ludovico Granaten. sacrae Theologiae professore, monacho Dominicano, Olyssippone, Excudebat A. Riberius, A.D. 1576.*

La simplificación estructural es más radical en este caso, en el que la pareja de verbos sinónimos, «se engaña y erraua», es sustituida por un sintagma nominal equivalente, «su engaño».

6) mas también ponen en estima y (*en admiración*) con sus estudios y pretensiones con su manera de biuir aquesta su secta de vida y hazen y en admiratione con y en admiración con su manera de biuir *esta soberuia y grandeza* (esta secta de vida) [fol 145r].

En este pasaje, intensamente trabajado, el esfuerzo creador de fray Luis se muestra con especial fuerza. Hay, en primer lugar, una tendencia a la simplificación de las estructuras bimembres:

<i>con sus estudios y pretensiones</i>	>con su manera de biuir.
<i>esta soberuia y grandeza</i>	> esta secta de vida.

Y se suprimen precisamente las que semánticamente aportan menos a la frase, por construirse con términos casi sinónimos («estudio» debe entenderse como cultismo semántico, ‘empeño’), o por quedar el segundo elemento sin expresividad, eclipsada por la fuerza del primero: «soberuia y grandeza». Se mantiene en cambio la pareja de términos que contribuye al encarecimiento, al suponer el segundo término un avance de matiz semántico respecto al primero: «en estima y en admiración».

Podríamos señalar otros casos de supresión de construcciones bimembres, sean o no parejas de sinónimos. Prefiero centrarme ahora en otros casos igualmente significativos. Me refiero a aquellos en los que fray Luis reforma, pero mantiene, una bimembración inicial. Es el caso que encontramos en el folio 26v:

7) que en orden de lo que Dios pretendió *quando le dio licencia con este poder* (açote) y licencia.

Inicialmente la pareja de términos son casi sinónimos para expresar la ‘capacidad’, el «poder» o la «licencia» que Dios otorga. En la redacción definitiva, fray Luis sustituye el primero de los términos implicados por el sustantivo «azote». Con ello se construye una pareja de términos de significado complementario, una pareja no estática, sino dinámica: «azote» resume el padecimiento de Job, y «licencia» el poder de Dios que lo autoriza. No se produce aquí un «remansarse el pensamiento», como dice Lapesa, sino un claro avance significativo.

Otros casos de este tipo son:

8) y quám no euitable el *daño* miedo y temblor que padecen [fol 207r],

en donde la cohesión semántica de la pareja definitiva, que reproduce un esquema de causa-efecto, es mayor que la inicial, y por lo tanto potencia con mayor eficacia la expresión de la idea de ‘temor’ (no de ‘daño’), que conviene al contexto de la frase.

9) respondo que eso es lo que *quiero* espero y deseo [fol 184v].

Conociendo el *modus scribendi* de fray Luis me inclino a pensar que inicialmente no iba a aparecer una construcción de tres miembros en esta frase, sino que se trataba de una

bimembración, como la de la redacción definitiva, pero con cambio de verbo. Así, la sustitución de «quiero» por «espero», formas verbales equivalentes desde el punto de vista estructural y rítmico, busca el avance significativo que apenas se produciría en una estructura como «quiero y deseo», a pesar del pequeño matiz intensificador del segundo verbo, y que sí se da en «espero y deseo», verbos con sentidos distintos, pero referentes ambos a movimientos del ánimo.

10) y por su *vileza* [encima:] bajeza y peccados dellos muchas vezes no es entendido [fol 383v].

Inicialmente, la pareja «vileza y peccados» no suponía ningún aporte significativo a la frase, pues se mencionaba un pecado concreto y el término genérico, que perdía así su capacidad expresiva. En la redacción definitiva, en cambio, el sustantivo «bajeza» no se refiere a una acción infame, un pecado, sino a la condición inferior del hombre, con lo que la bimembración «bajeza y peccados» recoge la condición humana y la consecuencia efectiva de esa condición en un comportamiento concreto.

11) y que como halague y *ennoblezca* (deleite) el oydo con la dulçura de la palabra [fol 385r].

En este caso la sustitución de un término por otro tiene repercusiones semánticas que trascienden el ámbito de la retórica. En el verbo elegido en la redacción inicial parece funcionar un concepto platónico de consecución de la virtud por la belleza: la palabra dulce (bien compuesta) es capaz de ennoblecer a quien la escucha. En la redacción definitiva se sustituye el verbo «ennoblecer» por el verbo «deleitar», que remite a la forma de expresión de todas las retóricas del efecto del ritmo sobre el oído del oyente, el deleite, la *voluptas aurium*. En este caso fray Luis prefiere el verbo que remite a la teoría retórica, a pesar de que la pareja resultante es en este caso menos dinámica que la inicial.

12) es muy efficaz y muy cierta [encima:] cierto *aquesta* esta [encima:] este *sentencia* (argumento) y conclusión de Eliú [fol 400v].

El sustantivo «sentencia», que aparecía inicialmente resultaba poco adecuado al contexto, ya que no se refería ni a una frase grave, ni se usaba, como lo utiliza fray Luis abundantemente, como tecnicismo exegético con el significado de 'sentido'. Por el contrario, el término que le sustituye y que se integra en la bimembración «argumento y conclusión», es perfectamente coherente, puesto que define el discurso de Eliú como una serie de razonamientos, un argumento, que termina con una conclusión. Se menciona, pues, la estructura general del discurso y se especifica la parte final del mismo.

Debemos, por último, referirnos a aquellos casos en los que fray Luis crea una pareja de términos que no existía previamente. Encontramos el primero de esos casos en el folio 13r:

13) no solamente por lo pegajoso *que todo* y atractiuo que todo lo malo tiene.

Se trata, en efecto, de la creación de una estructura bimembre que responde al deseo de completar el significado de la frase. El adjetivo «pegajoso», usado en su sentido figurado que se refiere a la facilidad con que se comunican los vicios, tiene claramente un es-

tereotipo negativo; el adjetivo que se combina con él para formar pareja, «atractivo», usado en su sentido recto, tiene un estereotipo claramente positivo. El doblete de adjetivos se complementan, ofreciendo una visión coherente del mal, desde el punto de vista ideológico: apariencia engañosa del bien.

14) y por esto fue mortal *como se escriue su enfermedad y desesperada* [fol 29r].

Se crea, en este caso, la bimetración «mortal y desesperada», adjetivos no sinónimos sino claramente complementarios en la idea de 'destrucción': «mortal» ('destrucción física') y «desesperada» ('destrucción moral').

15) Y de ser (rico y) dichoso viene a ser esclauo y a ser miserable [fol 31 v].

En este caso, la creación de la bimetración se deba a motivos rítmicos, en concreto equilibrar el periodo, que inicialmente quedaba descompensado. Sin embargo, a la hora de crear una estructura bimetrada, fray Luis no recurre a términos sinónimos, sino complementarios.

16) no se encuentra con la paciencia *que sienta lo que le duele el herido y que el herido que el puesto en desventura y herido sienta lo que le duele y publique lo que siente* [fol 34v].

Nos interesa de este caso cómo el sintagma inicial «el herido» se amplifica en la redacción inicial y pasa a ser «el puesto en desventura y herido». Con ello se consigue dar una visión completa del dolor, tanto espiritual como físico; y así se intensifica la valoración de la paciencia de Job, sometido a ese dolor completo.

17) se las dize en lo muy hondo (y secreto) del alma [fol 61 v].

Tampoco en este caso la pareja de términos que crea fray Luis es estática desde el punto de vista semántico, sino que se produce un avance de matiz significativo hacia lo 'íntimo', hacia lo 'místico', en su sentido estricto.

18) Porque su alma, esto es, su razón (y deseo) juzga (y apetece) [fol 1 54v].

En esta ocasión se produce una doble creación de parejas para completar el sentido de la frase, dentro de la concepción tradicional del alma, formada por la «razón» y el apetito sensitivo, el «deseo»²⁰. En este sentido, la inserción de «deseo» completa la visión del alma, y la de «apetece» completa su actividad, en perfecta distribución: razón juzga / deseo apetece.

19) le quedaua otra vida como esta para gozarla en (alegría y) descanso [fol 1 94v].

²⁰ Dice fray Luis de Granada: «Porque has de saber que dentro de nuestra mesma ánima hay estas dos tan diferentes mugeres, que son espíritu y carne; las cuales por otros nombres los Theólogos llaman porción superior e inferior. Porción superior es aquella parte de nuestra ánima en que está la voluntad y la razón (...). Mas en la porción inferior está el apetito sensitivo». *Guía de pecadores*, lib. I, cap. XVIII. En *Obras del Padre Maestro Fr. Luis de Granada*, T. 1, Madrid, En la imprenta de Manuel Martín, 1728, 222-23.

Se trata una vez más de intensificar el significado de la frase mediante una pareja de términos no sinónimos, sino complementarios, que inciden en la idea de 'bienestar futuro', frente a la de 'trabajo presente' que antecede en el contexto.

20) aduirtió en el *sembl* rostro y meneos de Job algún semblante de enfado [fol 397r].

El sustantivo inicial, «semblante», significa la expresión de un estado de ánimo en el «rostro». Así, en la redacción definitiva se establece claramente la diferencia entre la parte visible del enfado, mediante una pareja de términos complementarios, «rostro y meneos», y la repercusión emocional, «semblante».

Otros muchos casos podrían aducirse para mostrar la actividad creadora de fray Luis de León en este campo concreto. Creo que los analizados son suficientemente explícitos y permiten concluir que tanto en la supresión, como en la reforma y en la creación de construcciones bimembres, fray Luis avanza un rasgo nuevo de estilo en la prosa del siglo XVI: las parejas de términos no son «estáticas», sino «dinámicas», no remansan el pensamiento, sino que lo intensifican y potencian, haciéndolo avanzar hacia nuevas significaciones que enriquecen la capacidad expresiva de la construcción²¹. No han desaparecido todavía por completo las parejas de sinónimos, pero sí se muestran en clara evolución, a pesar de que fray Luis se mantiene fiel a la idea central de su poética: el equilibrio

Un dato cronológico viene a aportar nueva luz al fenómeno. De los veinte casos que he analizado, dieciséis pertenecen a la copia autógrafa, es decir, la parte que fray Luis corrigió en último lugar, probablemente el último año de su vida²², y que nos muestran el fray Luis más maduro. Y es este fray Luis el que construye, ya casi sistemáticamente, las parejas dinámicas.

Si la afirmación de fray Luis de que «el bien hablar no es común, sino negocio de particular juyzio, así en lo que se dize como en la manera como se dize»²³, nos lleva a considerar al escritor agustino como el punto de inflexión hacia un nuevo estilo²⁴, su práctica concreta respecto a un recurso tan característico como es el de las parejas de términos sinónimos, la conversión de las parejas estáticas en parejas dinámicas, nos abre las puertas hacia una nueva etapa, hacia un nuevo estilo, ya no renacentista, sino más claramente prefigurador del manierismo barroco.

²¹ LUISA LÓPEZ GRIGERA señala cómo a finales del XVI se produce un cambio en el estilo aceptado («standard style»), al tiempo que cambia el canon de autores: Séneca comienza a imponerse como modelo, por encima de Cicerón, no sólo por su pensamiento, sino también por su estilo; «Introduction to the Study of Rhetoric in Sixteenth Century Spain», *Dispositio*, University of Michigan, vol. VIII, 1983, n. 22-23, 1-18.

²² El último capítulo del manuscrito aparece fechado en Salamanca el 8 de Marzo de 1591 (fol 518v). Según mi hipótesis de datación, fray Luis sólo tuvo tiempo de pasar a limpio los folios 1 a 222, que constituyen lo que llamo la copia autógrafa, y que realizaría entre marzo y agosto de 1591, fecha de su muerte. Mostraría por lo tanto el estilo del último fray Luis.

²³ De *los nombres de Cristo*, Libro III, Dedicatoria, *ed. cit.*, 497.

²⁴ PEDRO RUIZ PÉREZ, «Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento». *Crítica*, 38 (1987), 15-44.

El episodio de los Batanes: Perspectivismo, humor y juego textual

Hernán Sánchez
Columbia University, New York

I. DON QUIJOTE Y SANCHO VIVEN UNA NOCHE EN TEMEROSA VELA CERCA DE UNOS BATANES

Los dos a solas y muy juntos, pasan sin apenas acción externa –solamente dos muy singulares de Sancho–, por un intenso vaivén conceptual, psicológico y afectivo en el que se contrastan grotescamente la noche y la luz, la poesía y la prosa, lo heroico y lo ridículo, el miedo y la risa. Pródigo en potenciales significados simbólicos –el conflicto entre esencia y apariencia, entre el materialismo triunfante (la defecación de Sancho) y el ideal imaginario y volandero bajo las estrellas, etc.– pero sin explicación explícita –como de todo el *Quijote* afirmara Ortega en sus *Meditaciones*¹ sobre el libro–, y, menos aún, ejemplarizante («no fiarse de las apariencias hasta bien conocerlas», etc.) por parte del narrador autorial, que no sólo no alegoriza, sino que tampoco formula interrogantes.

El episodio avanza cronológica y geográficamente –usando del afortunado concepto de los mundos imaginarios²– de una región de fantasía cómica a otra, bajo el sol, de realismo negador del ámbito precedente. La unidad de la transición se apoya en los personajes, quienes, conjuntamente, la viven, y de una percepción incompleta de la «realidad» –no ven los batanes, no los vemos, focalizada la narración, nosotros– nace el equívoco, desvanecido al completarse con el amanecer la percepción sensorial e intelectual. El florecer dramático y humorístico, el bosquejo de confusión y miedo que emerge del error o falta perceptivos tiene su origen en que, usando como haría Sancho del refranero popular, «llueve sobre mojado»: la mente libresca, rebosante de fantásticas aventuras, de Don Quijote, inserta el ruido de los batanes en un orden a priori, lo introduce paradigmáticamente en el vasto reino de sus caballerías. Sigue con ello un doble camino: convierte lo

¹ *Meditaciones de Quijote*, (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 71.

² F. MARTÍNEZ BONATI, «Cervantes y las regiones de la imaginación», en *Dispositivo (Estudios)* 2: 1 (1977), 28-53.

normal, habitual y ordinario (el ruido de los batanes) en algo extraordinario, sobrehumano, sobrenatural. Pero, subsiguientemente, lo excepcional, al pasar a formar parte de las innumerables aventuras que integran los incontables libros «vivididos» (en patológicas lecturas), se normaliza, se torna cosa conocida y, en cierta medida, ya experimentada. Esta doble vía (de lo cotidiano a lo fantástico y de lo fantástico a lo acostumbrado) que en su último recorrido cotidiana el quimérico e ilusorio incidente, es fuente de perspectivismo y humor intrínsecamente quijotesco. Con la transición de la irrealdad de lo fantástico a la realidad de lo cotidiano —no diremos que de lo falso a lo verdadero porque si con Unamuno³, la vida es el criterio de la verdad, en la noche la mentira de la ilusión adquirió plena verdad novelesca—, añade la novela un componente más a la cadena de antinomias arquetípicas⁴, en la que finalmente ha de brillar el «fulgor del símbolo»⁵.

II. SINGULARIDAD DEL EPISODIO

Spitzer⁶ ha escrito que la técnica de la acción principal de la novela —por oposición a la de las acciones secundarias— consiste en mostrar primero la realidad objetiva de las cosas, de suerte que cuando luego son vistas a través de la mente deformadora del caballero, el lector se halla preparado para prejuzgar las inevitables locuras del héroe. Pues bien, limitando esta verdad parcial únicamente a la Primera Parte —en la Segunda la deformación estará en manos de un cortejo de burladores— puede comprobarse cómo de esta generalización se escapan por completo los batanes⁷. La «realidad oscilante» de la que escribiera Américo Castro⁸, es aquí transición, salto de una a otra realidad. En lugar de simultánea contraposición de dos realidades (molinos / gigantes, ovejas / ejércitos, ventas / castillos, bacía de barbero / yelmo de Mambrino) estamos ante dos versiones sucesivas, una pareja de manifestaciones diacrónicas, de idéntica realidad material: nocturna y sonora una, otra visual —amén de sonora— y diurna. El lector podrá solamente suponer, dado el sendero cómico por el que señor y criado se deslizan, la sinrazón del miedo. Pero no conocerá en la noche la objetiva realidad del temor, el misterioso origen del estruendoso ruido. El desenlace se halla suspendido sin crear un binomio sincrónico entre realidad e ilusión, que ubicara, distanciándolo, al lector en la primera.

³ MIGUEL DE UNAMUNO, *Vida de Don Quijote y Sancho*, 4ª ed. (Madrid: Renacimiento, 1928), 18.

⁴ F. MARTÍNEZ BONATI, «La unidad del Quijote», *Dispositio (Teoría)*, 2: 5-6 (1977), 118-138.

⁵ F. MARTÍNEZ BONATI, «El Quijote: juego y significación», *Dispositio (Estudios)*, 3: 9 (1978), 315-336: 336.

⁶ L. SPITZER, «Perspectivismo lingüístico en el “Quijote”, *Lingüística e historia literaria*, 2ª ed. (Madrid: Gredos, 1961), 169.

⁷ Como sugiere la generalización de Spitzer, el episodio de los batanes destaca con singularidad si se le compara con las aventuras vecinas. El humor no nace de la acción violenta o del choque frontal con la otredad, cosa habitual en la primera parte. Don Quijote y Sancho están solos y sin un tercero que les engañe (como empezará a ser corriente al final del primer tomo, y en general a todo lo largo del segundo). Ni tan siquiera hay animales (ovejas) u objetos de consistencia material contra los que batallar como los molinos: los batanes se han transfigurado y ya ni Sancho los percibe como tales; a través del oído penetran en un mundo libresco-fantástico, herméticamente encerrados los protagonistas —quijotizado por completo Sancho— en la noche de sus demenciales caballerías andantes.

⁸ AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, ed. ampliada (Madrid: Ed. Noguer, 1980), 75-94.

III. NARRACIÓN Y DIÁLOGO: RELACIÓN ENTRE DOS VOCES

Para comprobar ahora de qué forma opera el episodio, «saturándonos» –en el sentido de Ortega, en sus *Ideas sobre la novela*– con la presencia de los personajes, nada mejor que reducir el objeto, olvidar la manera, enterrar –abstrayendo, conceptualizando, actuando– el arte. Recontar, realizando una transformación en el sistema del discurso, un cambio de voz narrativa. Consumar una depredación literaria similar a la de Platón con Homero en el libro Tercero de *La República*:

Don Quijote y Sancho están sedientos en la noche. Unas hierbas son testimonio de la existencia de una fuente cercana. De repente se oye un estruendo. Y mientras Sancho siente y exterioriza el miedo, Don Quijote, haciéndose digno de su condición de caballero, se muestra valeroso y pronuncia un discurso. Dice que ha nacido en la Edad de Hierro para resucitar la de Oro, etc., etc.

Hemos pasado, en el discurso de Don Quijote, del estilo directo al indirecto. Pero he ahí lo singular, en él aparecen notas ambientales que uno esperaría hallar en la voz del narrador:

las tinieblas desta noche (decía Don Quijote), su extraño silencio, el sordo y confuso estruendo destes árboles, el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que se parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la Luna, y aquel incesable golpear que nos hiere y lastima los oídos...⁹

Si continuásemos en nuestra voz sería necesario realizar un sumario de los siguientes momentos extra y heterodiegéticos, de extensión mínima si comparados con los que se escenifican: 1) Caminan por el prado y llegan al valle donde se hallan los batanes y donde todo causa pavor; 2) Sancho ata las patas de Rocinante; 3) Sancho se arrima a Don Quijote; 4) Sancho lleva a cabo un desahogo fisiológico; 5) Sancho desata a Rocinante. Amanece. Sancho llora. Descubren los batanes. Enmudecen sorprendidos y estallan en risas. Don Quijote golpea a Sancho.

En zonas de estos momentos diegéticos se ha introducido el nivel mimético, especialmente en los puntos segundo y cuarto. En ellos, lo narrativo sirve en gran medida de marco a lo escénico¹⁰. Pero cabe preguntarse, contemplando los cinco básicos instantes de intervención autorial, ¿por qué aquí? La respuesta creo que es ésta: Porque se describen acciones en las que un personaje no se comunica verbalmente y el diálogo –ya no debate, exposición teórica o filosófica–, adquiere contextualidad, vive dentro de situaciones específicas, sirve a la comunicación entre dos individuos en un espacio y tiempo determinados. Y así, no existe diálogo en la acción de Sancho al atar a Rocinante o al hacer sus necesidades naturales porque Don Quijote no sabe que están teniendo lugar. La comicidad surgida de estos equívocos sólo puede ser presentada en la voz del narrador. Son actos unilaterales ocultados en lo posible por un personaje, contados por el omnisciente e invisible testigo. Predomina la presentación de acciones externas («acertaron a entrar»,

⁹ Sigo la ed. de Luis Andrés Murillo (Madrid: Clásicos Castalia, 1978).

¹⁰ A este respecto ha escrito AVALLE-ARCE que «una de las tantas maravillas que encierra el *Quijote* es la perfecta relación entre diálogo y narración, inhallable en los anales literarios anteriores», en *Don Quijote como forma de vida* (Madrid: Castalia, 1976), 284.

«se soltó la lazada corrediza», «y llegándose a él», «seguíale Sancho», etc.) o de acciones internas estrechamente vinculadas a las externas («determinó de aprovecharse», «desperábase», etc).

En lo tocante al descubrimiento de los batanes, de presentación focalizada (no lo vemos hasta que lo hace la grotesca pareja), no podría ser dialogada, escénica, debido al temeroso y expectante silencio que embarga a Don Quijote y Sancho. En suma, la voz del narrador aparece reducida al mínimo necesario para la comprensión de la acción rovesca.

IV. COMEDIA Y NOVELA

Frente a los excesos psicologistas de una crítica que estudiaba la novela inmortal con criterios de realismo decimonónico, se ha señalado la naturaleza de los personajes como determinada aristotélica, teleológicamente, por una trama de comedia que antepone la creación de situaciones risibles a la verosimilitud psicológica. Esto puede ser cierto, pero lo admirable es siempre la excelencia de esta articulación psíquico / ridícula: mientras nos encaminamos hacia un desenlace cómico, los personajes, coherentes con lo que ya sabíamos y con lo que luego aprenderemos, se desvelan a sí mismos al par que hablan y nos hacen reír. Y la complejidad y profundidad de la obra es tal que uno podría afirmar lo contrario: los momentos risibles fueron creados para desentrañar psíquicamente a los personajes¹¹.

El episodio supone un avance en el hermanamiento e identificación progresivos entre el escudero y su señor, tópico desde Unamuno y Madariaga. Y así, ambos individuos perciben las mismas entidades: un ruido sobrenatural y unos batanes. Otro asunto es la distinta respuesta ante esas mismas realidades. En la noche se bifurca hacia la exaltación aventurera y hacia el bajo miedo de expresión naturalista, y al amanecer se halla unificada en la sorpresa y la risa. Pero ya antes, la miedosa reacción de Sancho se explica como consecuencia de haberse asimilado los elementos fantásticos del imaginario mundo de Don Quijote: en la muy predisponible atmósfera tenebrosa, ha perdido su natural sentido de la realidad cotidiana. En lugar de «Mire vuestra merced, mire que aquellos que allí se parecen no son molinos de viento», aquí Sancho se ha introducido –impulsado por un temor que presupone la creencia en lo fabuloso– en un ámbito de terror fantástico, bien que en algún instante picaresca, irónicamente: «Ea, señor, que el cielo conmovido de mis lágrimas y plegarias, ha ordenado que no se pueda mover Rocinante...».

No es, desde luego, la única ocasión en que Sancho cede a la sugestión del ilusorio mundo quijotesco¹². Aquí el pavor nace coherente con su naturaleza psíquica, pero tam-

¹¹ Creo oportuna aquí la voz de ORTEGA: «La novela inmortal está a pique de convertirse simplemente en comedia. Siempre va el canto de un duro (...) de la novela a la pura comedia», en *Meditaciones del Quijote*, ed. cit., 114.

¹² Por ejemplo, poco antes, en el cap. XVII se ha creído aporreado en la venta por más de cuatrocientos moros, y al sufrir la reiterada pelamesa en la venta (I, 45) corrobora que aquel «castillo» está encantado. Y son incontables, repetidamente señalados por la crítica, los momentos, muy sutiles algunos –basta a veces una palabra–, de quijotización, de elevación a la región imaginaria de los ideales caballerescos de su señor.

bién –de ahí nuestra precisión inicial– colocado con gran acierto al servicio de la comicidad del episodio, de su trama risible: 1) El miedo pone a Sancho muy cerca de Don Quijote. Se arrima al cobijo de su amo. 2) Junto a Don Quijote –y constátese la bisemia de la acción sanchesca– se c... (*de miedo*, según la percepción realizada desde el imaginario mundo quijotesco; y de *necesidad natural* –en la región de las materialidades sanchescas y en la conjetura del narrador–).

Podemos observar ahora algunas de estas cuestiones del lado de Don Quijote. A la luz del día el caballero reconocerá, tal como el narrador, la otra realidad. Don Quijote, si reproducimos la tradicional dicotomía, percibe aquí correcta, discretamente, la realidad, se «sanchifica». Y no se trata sólo de una comunidad de percepción, sino también afectiva. De esta comunidad intelectual y emocional se derivan unos instantes de ósmosis entre las discrepantes personalidades. Por unos segundos se quiebran las diferencias, se produce un autorreconocimiento en la risa, una iluminación igualadora. Pero ambas risas no son una y la misma. En Sancho se trata de una liberación: él es el criado de Don Quijote, «aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos», «quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido...». En su risa, carnavalesca y destructora de «la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal»¹³, como define Bajtin la risa grotesco popular, en un acto supremo de libertad, Sancho se reencuentra con el terreno firme de su mundo imaginario y se pone por encima de lo que de vanamente elevado y heroico había en el discurso de Don Quijote¹⁴. Y muy a propósito aquí, la luminosa observación de Ortega:

Pocas cosas odia tanto nuestro plebeyo interior como al ambicioso. La vulgaridad no nos irrita tanto como las pretensiones. De aquí que el héroe ande siempre a dos dedos de caer, no en la desgracia, que esto sería subir a ella, sino de caer en el ridículo. El aforismo ‘de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso’ formula este peligro que amenaza genuinamente al héroe¹⁵.

El héroe, si así podemos llamarlo, se ha despeñado de los sublime a lo ridículo a un golpe de luz; una luz impertinente, la de la razón, ha hecho tambalearse su castillo de naipes caballeresco, el mundo de sus fantásticas figuraciones. De esto ríe Sancho, pero ¿y Don Quijote? «Y no pudo su malenconía tanto con él que a la vista de Sancho pudiera dejar de reirse...». Melancólico pero risueño, grotescamente, ¿Don Quijote ríe de sí, de sus ideales, del miedo cobarde de Sancho? Al reír Don Quijote ¿se trata sólo del cuerdo que ha dejado de ser loco?¹⁶ La realidad destruye por un segundo su ilusión: existe una

¹³ M. BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Madrid: Alianza Universidad, 1989), 17.

¹⁴ BAJTIN señaló la condición ambivalente de esta risa «alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica...», en *op. cit.*, 50.

¹⁵ *Meditaciones del Quijote*, ed. cit., 112-113.

¹⁶ La tesis de AUERBACH («The Enchanted Dulcinea», en *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*) según la cual la cordura y la bondad de don Quijote se hallan escindidad de su locura, y la de JORGE GUILLÉN (en «Vida y muerte de Alonso Quijano») distinguiendo entre las palabras de un loco, don Quijote, y de un discreto, Alonso Quijano, son, creo, a este respecto, reductoras. Estas facetas de don Quijote se presentan de forma simbiótica en su complejísima personalidad, y la dualidad, más que explicar, desintegra una entidad humana.

vislumbre espontánea, súbita, de otro mundo diferente que, al entrar en colisión con el propio, se resuelve en la risa como autorreconocimiento y penetración en la vanidad del ideal caballeresco. Pero se trata de un instante efímero. En seguida, el héroe recompone la máscara de su papel heroico, la apostura y dignidad de sus modelos aventureros: atiende al qué dirán, se inquieta por la opinión de un público inexistente, y reconviene duramente a Sancho; Don Quijote ha vuelto a levantar el orbe de su fantasía vital, a protegerlo contra los embates luminosos de esa otra realidad, tan dura como el pedernal, del amanecer.

V. EL CUENTO DE SANCHO

Representa una magnífica confluencia entre una forma de humorismo al servicio de la fábula, y una parodia con maneras narrativas autónomas: el torpe narrador intradiegtico que en un intento de reducir al máximo el tiempo psicológico, acelerándolo, está, simultáneamente, incidiendo en el *tempus* de la historia. Los elementos iterativos detendrán el progreso de la fábula, convirtiendo la casi isocrónica narración intradiegtica en balbuceo y parodia, que sólo sirve para retardar el tiempo del marco narrativo superior. No sabemos a ciencia cierta si la impericia narrativa nace voluntariamente, tan bien casa con el narrador la dicha impericia (he aquí otro caso de perspectivismo): ¿El discurso iterativo representa la máxima torpeza o una habilidad suprema?

Y es interesante observar al doble receptor del cuento: uno, Don Quijote, impaciente y afanoso de aventuras, siente un gran hastío propio del gran lector que es, ante la torpeza narrativa de Sancho; el otro receptor, el lector, situado en un nivel superior y desde una objetiva exterioridad, lee el cuento en sus funcionalidades cómicas, las de la confrontación entre Don Quijote y Sancho. Sin embargo, sucede aquí algo digno de notarse: la convivencia de ambos receptores, el extradiegtico lector (u oyente) de la novela y el receptor intradiegtico, oyente del cuento, Don Quijote. En esta ocasión, el caballero es el receptor lógico de un discurso ilógico. La relación previa del lector con Don Quijote era, con la complicidad del narrador, la lógicamente distanciada de –en parte– sus palabras, y –casi por completo– ilógicas acciones, y aquella relación se parece a la que ahora ambos, don Quijote y el lector, poseen al afrontar la recepción del mensaje pseudoliterario de Sancho. Se trastocan los planos y se abandonan las funciones dialógicas. En niveles diferentes, desde dentro de la historia y desde fuera, los criterios de la recepción son los mismos. Nos hemos identificado con Don Quijote, y no desde un punto de vista afectivo, sino racional.

VI. LA DEPOSICIÓN DE SANCHO

Desde los comienzos del capítulo, el episodio no había abandonado la mimética escenificación de los diálogos entre el amo y el escudero. Llegados a este punto, retorna la voz del narrador: «En esto, parece ser, o que el frío de la mañana, o que Sancho hubiese cenado algunas cosas lenitivas, o que fuese cosa natural –que es lo que se debe creer–...». El invisible testigo no ha podido / querido penetrar en el oscuro interior del ser de San-

cho. Su punto de vista no es tal que sea capaz de resolver, si no es conjeturalmente, la causa del inoportuno (oportunísimo en la trama cómica) desahogo. ¿Se trata de una forma o técnica habitual, o simple pudor escatológico? Obviamente no hay una coherencia narratológica detrás de esta autolimitación. Sólo pensada desde el punto de vista de una finalidad risible adquiere sentido: la prudente imprecisión que ofrece tres versiones de tan ridículo acontecimiento, aunque se trate de su hipotético origen, prolonga ante nuestros ojos la desazón del actante y otorga a la acción un aire –grotesco– de verdad fielmente historiada, de hecho descrito en su exterioridad con pleno rigor histórico.

Más abajo, hallaremos una muestra del estilo indirecto libre, de presencia sólo ocasional en *El Quijote*: «Pues pensar de no hacer lo que tenía gana, tampoco era posible...». ¿No pueden muy bien ser expresiones literales robadas al hamletiano razonar de Sancho? En todo caso, el mismo narrador que antes desistiera de adentrarse en el brumoso comportamiento digestivo del personaje, bien conoce ahora sus pensamientos. A continuación la acción da en tornarse singulativa: «Y así, lo que hizo, por bien de paz, fue soltar la mano derecha, que tenía asida al arzón trasero, con la cual, bonitamente, y sin rumor alguno...». El tiempo narrativo, ajustado a un ritmo de comedia, y el contraste entre el objeto y la palabra, entre la acción descrita y la retórica empleada, actúan conjuntamente como fuente de humor. El diálogo surge primero a instancias del ruido («¿Qué rumor es ese, Sancho?»), para de inmediato enriquecerse con un elemento nuevo, el olor («...ahora más que nunca hueles, y no a ámbar –respondió Don Quijote–», en nueva litote). Observamos cómo es ésta la versión dialogada, intercomunicada, de una información previamente suministrada por el narrador.

Pero –y aquí algo magnífico–, ha habido en las palabras de Don Quijote una percepción particularizada: «Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo». ¿No escuchábamos al narrador dar una interpretación de natural necesidad? En el entendimiento de Don Quijote, en tensión las potencias de su caballeresco heroísmo, esto sería un imposible desde el mundo imaginario en el que, con todo su ser, se halla inmerso en la noche. Bergson ya explicó el mecanismo de esta clase de humor en su tratado sobre la risa:

Supongamos (...) que un individuo sea dado a la lectura de novelas de amor o de caballería, y que atraído y fascinado por sus héroes venga lentamente, de día en día, concentrando en ellos su pensamiento y su voluntad. Vedle como acaba por circular entre nosotros como un sonámbulo. Sus acciones son distracciones, sólo que estas distracciones son imputables a una causa conocida y real. No son ya pura y simplemente *ausencias*, sino que se explican por la *presencia* del individuo en un ambiente perfectamente definido aunque imaginario¹⁷.

En esos instantes, el cuerpo, lo «inferior material y corporal» en términos de Bajtin, irrumpe en los aéreos espacios del alma y la atención se desplaza de lo moral a lo físico produciendo la cosificación de unos impulsos vanamente ideales y la mecanización de unas acciones que querían ser épicas y son escatológicas. Para evitar toda atención a la materialidad de los héroes, los personajes de las tragedias, de la épica y de las novelas de caballerías ni siquiera bebían y comían. Por el contrario, en la acción de Sancho, y que se me perdone la expresión, asistimos a todo un ciscarse (bien que involuntario de su parte,

¹⁷ H. BERGSON, *La risa*, trad. de Izquierdo Durán (Valencia: Prometeo, s.a.), 23-24.

no del grotesquizante inventor) en el ideal quijotesco, una subversión activa de lo natural contra el mundo heroico sobrenatural de su señor, ilustrando la *degradación*, es decir, «la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual y abstracto»¹⁸, que Bajtin consideró central y caracterizador del realismo grotesco. ¿Y por qué Don Quijote no se ofende? Porque la deposición habrá cambiado sutilmente de región imaginaria. En lugar de producto de la necesidad, Don Quijote la interpreta resultado del miedo, avatares de temerarias aventuras. Muy al contrario, para él la acción de Sancho representa la sublimación del miedo, el reconocimiento abierto de la verdad e intensidad del lance vivido. Una misma realidad se diferencia sutilmente –perspectivismo– según la experiencia personal de quien la percibe. Se tienden puentes entre lo misterioso y lo palpable, se estrechan los lazos entre lo fisiológico y lo fantástico. Y el agredido, en estos grotescos vínculos, es Don Quijote: recibe aquí su mundo caballeresco el primer embate que la luz del día ha de confirmar¹⁹.

En suma, la bajada de los calzones extrae el mayor juego posible del equívoco básico creado por el estruendoso sonar de unos batanes. Se trata de un equívoco dentro de otro equívoco, pero en vez de una percepción homogénea y sucesiva, la comprensión de la realidad evacuada por Sancho se halla simultáneamente bifurcada. Y bajo la trama cómica, la acción de Sancho, no monolítico como el bobo o el gracioso, se nos revela más cerca del realismo grotesco medieval y renacentista (sin caer nunca en el exceso monocorde de Rabelais) que del regusto barroco ante la podredumbre y lo escatológico, conformándose dentro de un complejo perspectivismo que ilumina diferentes regiones imaginarias; y hasta la realidad en su expresión más grosera se dignifica entrando en un orden superior de relaciones humanas.

¹⁸ BAJTIN, *Op. cit.*, 24.

¹⁹ Escribe BAJTIN que en el grotesco popular, frente al grotesco romántico, «la luz es el elemento imprescindible: el grotesco popular es primaveral, matinal y auroral por excelencia». Y añade, en nota: «Para ser precisos, el grotesco popular refleja el instante en que la luz *sucede* a la oscuridad, la mañana a la noche y la primavera al invierno». *Op. cit.*, 43.

Las recreaciones en el Carmelo: Ana de San Bartolomé (Análisis de una *Conferencia Espiritual*)

M^a Milagros Sánchez Díaz
Universidad Complutense

El objeto de este trabajo es el análisis de una de las tres *Conferencias espirituales* «*Sobre la recreación*» de la Beata Ana de San Bartolomé (1549-1626). Para ello partimos de la visión teresiana de ese tiempo diario de esparcimiento. La hermana Ana, que profesó en San José de Ávila en 1572, fue una de las primeras legas del Carmen Descalzo. Las legas o freilas¹ eran mujeres iletradas, que se dedicaban a los oficios manuales y, a diferencia de las coristas, estaban exentas del rezo del breviario².

Su papel en el Carmelo³, oculto a las crónicas de la época⁴, sólo salió a la luz en algunos casos, como el que nos ocupa.

¹ Alternaban con esas otras dos denominaciones: *hermana de velo blanco* y *religiosa de la vida activa*. *Vid.*, para el empleo de la primera por Ana, *Diálogos sobre el espíritu*, 221, n. 27, en *Obras Completas*, ed. del P. Julián Urkiza (1981). Hemos encontrado la segunda en el *Libro de la Fundación y estado del Carmelo de Talavera (Libro de Becerro)*, fundado en 1595. *Vid.*, por ejemplo, las p. 29 y 52 para la primera y p. 5 para la segunda (citamos por la copia del original hecha en 1977).

² En el citado *Libro de Becerro* leemos, sin embargo, que la Hna. Magdalena de San José (Bapol): «No sabía leer, y así no le dieron velo negro, aunque ocupaba plaza de corista y rezaba por cuentas» (25). La excepción se debe a la identidad de esta monja: fue camarera de la mujer de un Adelantado de Castilla que, con el nombre de M. Luisa de la Cruz, había profesado en la misma casa en 1607, unos meses antes que Magdalena.

³ Establecido en *Constituciones*, 5, 4; en *Obras Completas*, ed. de los PP. EFRÉN y STEGGINK (1979), 641. *Vid.*, además, para el papel de las legas desde los tiempos anteriores a la Reforma, J. GARCÍA ORO, «La vida monástica femenina en la España de Santa Teresa» y P. M. GARRIDO, «El Carmelo español en tiempos de Santa Teresa», en *Actas del Congreso Internacional Teresiano I* (1983).

⁴ Últimamente la crítica se ha referido a este hecho: «As men wrote Carmelite history over the centuries, Ana de San Bartolomé eventually becomed obscured», en E. ARENAL y S. SCHLAU, «More Than One Teresa», en *Untold Sisters* (1989), 21. Ana destacó, claro está, en las crónicas de la Orden. *Vid.* otras legas en sus *Diálogos sobre su espíritu*, ed. de Urkiza (1981), 228, n. 30; 230, n. 34 y 240. *Libro de Romances y Coplas del Carmelo de Valladolid*, ed. de GARCÍA DE LA CONCHA y ÁLVAREZ PELLITERO (1982),

Nuestra autora pasó de ser hermana de velo blanco a fundadora y priora en Francia y Flandes⁵ y de analfabeta a secretaria de Santa Teresa cuando, en Salamanca, en 1579, a instancias de la Madre y copiando unas líneas suyas, aprendió a escribir, según nos dice, «sin saver leer más de vn poco de rromañçe»⁶.

Por eso, el gran mérito de su obra estriba, en nuestra opinión, en que pertenece a una mujer cuya incorporación a la literatura fue tardía⁷ y condicionada por circunstancias ajenas a ella, como el mandato de escribir sobre la Madre...⁸.

Autora de una autobiografía, en dos versiones, escritos históricos, doctrinales, numerosas cartas y un pequeño grupo de poesías, es la freila carmelita⁹ cuya producción aparece ante nosotros con una mayor variedad genérica y quizá también con una más sólida calidad literaria.

LA GÉNESIS DE LAS CONFERENCIAS «SOBRE LA RECREACIÓN»

Se encuentra en la decisión de Teresa de Jesús de dotar a su primer convento de una legislación¹⁰. En el texto de la Regla, escrito después para los demás monasterios y aprobado por Rubeo en 1568¹¹, establece la Santa lo referente a las recreaciones:

Salidas de comer, podrá la madre priora dispensar que todas juntas hablen en lo que más gusto les diere, como no sean cosas fuera del trato que ha de tener la buena religiosa, y tengan todas allí sus ruelas y labores¹².

XIV y XXVI. Además, puede consultarse A. M. ÁLVAREZ PELLITERO, «Cancionero del Carmelo de Medina del Campo», en *Actas...* (1983), 528.

⁵ «Her rise to the Positions of Founder and Abbess were unprecedented for a woman of peasant class and low religious status», en E. ARENAL y S. SCHLAU (1989), 30.

⁶ En *Declaración en el proceso de Beatificación de la M. Teresa de Jesús* (1595), en ed. de Urkiza (1981), 50.

⁷ Su primera obra es *Últimos años de la M. Teresa de Jesús* (1585), *vid. ibid.*, 3 y 4.

⁸ En efecto, *Últimos años...* fue escrita obedeciendo a los padres de la Orden. *Vid.* la opinión de URKIZA en *ibid.*, 4.

⁹ Lega que dejó de serlo al recibir el velo negro, en París, en 1604. *Vid. Autobiografía A*, 12, 1, 337-8 en la edición de 1981. Cuenta sus conflictos interiores a la hora de tomarlo y cómo lo hizo por obediencia a sus superiores. *Vid.*, además, la «Carta al P. Tomás de Jesús», del 8 de junio de 1605, en la que alude a la oposición de la M. Ana de Jesús, 158-9 de las *Cartas*, ed. de Urkiza (1985).

¹⁰ *Vid.* M. P. MANERO SOROLLA, «Introducción» a *Constituciones*, en su *Antología* de Santa Teresa (1987), 399.

¹¹ Desaparecido el texto primitivo dirigido al Carmelo de San José, del texto de las *Constituciones* aprobado por Rubeo llegaron tres copias al P. Jerónimo de S. José, *vid.* su *Historia del Carmen Descalzo* (1937), lib. IV, cap. 8. El texto que él fijó, comparando las copias, es el que reproducimos: el que sigue la ed. de EFRÉN y STEGGINK (1979), *vid.* 633-4. *Vid.*, también, MANERO (1987), 401 y, para la aprobación del general de la Orden, *vid.* O. STEGGINK, *La reforma del Carmelo español; la visita canónica del general Rubeo y su encuentro con Santa Teresa (1566-1567)* (1965).

¹² *Constituciones* 6, 5, en ed. de 1979, 641-2.

Creemos que es la concepción teresiana de la recreación, esbozada en el *Libro de la vida*¹³, perfilada claramente en el *Camino de perfección*¹⁴, y convertida en precepto en las *Constituciones*¹⁵, la que posibilita los textos «Sobre la recreación» de Ana de San Bartolomé. Estas *Conferencias* serían la concreción literaria de dicha concepción, el fruto del interés de la autora por subrayar en sus escritos y en la formación de sus novicias todo lo dispuesto por Santa Teresa para la vida conventual¹⁶.

La recreación se concreta de otro modo en una insigne carmelita. Se trata de María de San José, que llama a su principal obra *Libro de recreaciones* «por ir mezclado con diversas cosas bien semejantes a los entretenimientos de las hermanas, los cuales, compuestos de muchas materias, sacan un fin, que es alabanzas a Dios»¹⁷.

El *Libro* se constituye también en un escrito de defensa de las ideas teresianas¹⁸, pero, en contraposición a las *Conferencias*, está situado, según A. Prieto, «en el cauce del diálogo renacentista»¹⁹, género a cuyas formulaciones profanas debió tener acceso debido a su formación²⁰.

EL TEXTO

Utilizamos para nuestro estudio la edición del P. Julián Urkiza (1981), que distingue cuatro grupos de *Conferencias espirituales*, según las fechas de redacción²¹. En tres de ellos se inserta un fragmento «Sobre la recreación».

Analizaremos el que aparece en el tercer corpus, escrito en Amberes, entre 1622 y 1624²².

¹³ En él aparece la recreación como consecuencia de la lectura de «buenos libros» (4, 8), como fruto de la conversación con Dios o sobre Él (6, 4), como resultado de la asistencia a un sermón (8, 12) y, en algún caso, como término que califica los contenidos mundanos, que derivan de «no estar en monasterio encerrado» (7, 3, 4 y 9). *Vid.* ed. de O. STEGGINK (1986).

¹⁴ En 5, 1 (Códice de El Escorial), se refiere, sin mencionarla directamente, a la recreación: «no estar juntas ni hablarse sino a las horas señaladas...», *vid.* ed. de EFRÉN y STEGGINK (1979), 210.

¹⁵ Según GARCÍA DE LA CONCHA, aparece en ellas como «contrapunto a la jornada eremítica», *vid.* «Introducción» a su ed. del *Libro de Romances y Coplas...*, X-XII. También E. OROZCO se refiere a la práctica poética en horas de recreación, *vid.* *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa* (1987), 123 y 159. Esta importantísima actividad literaria, impulsada quizá por el «hablen de lo que más gusto les diere», ha sido ampliamente considerada por la crítica, *vid.* por ejemplo, P. ÁNGEL C. VEGA, «El coro de poetisas del Carmelo teresiano», en *La poesía de Santa Teresa* (1975), 195-6.

¹⁶ URKIZA dice a este respecto: «La actividad literaria de Ana se reduce casi exclusivamente a defender y fomentar la tradición oral y escrita de su Madre», en «La Beata de San Bartolomé y la transmisión del espíritu Teresiano», en *MontCarm*, 84 (1976), 142.

¹⁷ *Vid.* Ed. del P. Simeón de la Sagrada Familia (1959), 59.

¹⁸ *Vid.* ILDEFONSO MORIONES, *Ana de Jesús y la herencia teresiana. ¿Humanismo cristiano o rigor primitivo?* (1968), 116.

¹⁹ *La poesía española del s. XVI*, II (1987), 748.

²⁰ *Vid. ibid.*, 747.

²¹ Pontoise (julio, 1605) (M^o); París (1606-8) (C1); Amberes (1622-24) (A2) y Amberes (1621-23) (T). Las fechas responden a un intento de fijación por parte del editor, *vid.* ed (1981), 525-531.

²² Esta es la fecha de la última de las cuatro redacciones., *vid. ibid.*, 527-531.

ANÁLISIS DE SU POSIBLE ESTRUCTURA RETÓRICA

García de la Concha, en su libro sobre el arte literario de Santa Teresa, ha estudiado su retórica. Considera que Teresa no conocía las reglas de los preceptistas, pero subraya la influencia que en ella ejercen la predicación y la lectura de obras escritas por oradores²³.

Tampoco Ana conocía las normas al uso. Sin embargo había oído muchos sermones²⁴, conservamos una deliciosa narración de uno de ellos²⁵, y por tanto, usa procedimientos que le son familiares. En una reciente publicación, se dice que ella hablaba como escribía, porque no conocía otra forma de expresión²⁶. Valga todo lo dicho para justificar el empleo de posible.

ESTRUCTURA

Comienza con una *invocación* que es una petición de ayuda divina:

†
Chs
María, y nuestro pad(r)e/san Josefe
y la bienaventurada nuestra Madre.

Este prólogo estaría en la línea de los característicos de los escritores cristianos, que acusarían, en palabras de A. Egido, «la presencia de Dios como inspirador o revelador del texto»²⁷. En él, no se pide ayuda a los destinatarios inmediatos como figuras totalmente externas e independientes del emisor. Como Santa Teresa en el prólogo al *Libro de la vida*²⁸, como San Agustín al inicio de las *Confesiones*²⁹, Ana de San Bartolomé acude a quien considera el autor de su discurso, que está dentro de él, pues lo inspira, y fuera, pues lo juzga. Este *proemio* no es encuadrable en las reglas prescritas por los tratadistas³⁰, y responde más bien a un entendimiento del «Libro como servicio al Señor»³¹.

²³ (1978), 188-9. Para las tres vías de conocimiento que establece en Teresa de Jesús, *vid.* 49-90; la «influencia teresiana de la predicación», aparece en 88-90.

²⁴ *Vid.* SONJA HERPOEL. «Bajo la amenaza de la Inquisición: escritoras españolas en el Siglo de Oro», en *España, teatro y mujeres*. Estudios dedicados a Henk Oostendorp (1989), 124.

²⁵ En *Autobiografía B*, 1, 8, 427.

²⁶ E. ARENAL y S. SCHLAU (1989), 30.

²⁷ «Los prólogos teresianos y la «Santa Ignorancia», en *Actas...* (1983), 582.

²⁸ «Sea bendito por siempre, que tanto me esperó, a quien con todo mi corazón suplico me dé gracia para que con toda claridad y verdad yo haga esta relación que mis confesores me mandan» (Prólogo a *Vida*, 2, 93).

²⁹ «Grande eres, Señor, y sobre manera laudable; grande es tu poder, y tu sabiduría no tiene número.

Dame, Señor, a conocer y entender qué es primero, si invocarte o alabarte, o si es antes conocerte que invocarte». *Vid.* traducción del P. A. C. VEGA (1957), 11.

³⁰ *Vid.* EGIDO (1983), 582. *Vid.* lo referente al exordio en el estudio de E. ARTAZA, *El ars narrandi en el siglo XVI español* (1989), 50, 59-60, 86-89. 123. 176-7 y 252-59.

³¹ *Vid.* EGIDO (1983), 583.

La monja, además, se siente incapaz de escribir nada; obedece a instancias superiores³². Por eso, ha de justificarse, como hace más adelante:

Esto no lo digo por pensar que aora açemos más de lo que podemos, mas al contrario... Mas yo lo é dicho porque no falta a quien le parece que es cosa ynútil y mal a propósito esta rrecreación para gente espiritual (Parte 5ª, 600).

Las dos situaciones, Dios es el que inspira las palabras³³, y la escritura por mandato, llevarían, para algunos críticos, a la *humilitas estilística*³⁴. Sin embargo, Sonja Herpoel, ha apuntado últimamente para el mando un cometido doble: genera el texto y justifica una conducta orgullosa, en algunas religiosas que aducen sus muchas ocupaciones o su falta de instrucción para no escribir³⁵.

La fórmula invocatoria obedece, por otra parte, a una reinterpretación de Ana de la «invocación tópica del Jesús-Hombre-Salvador»³⁶ como *Chs.*, efectuada en todos los escritos en que aparece dicho ruego³⁷. En sus copias del *Cántico Espiritual* asistimos, igualmente, a curiosas «transformaciones» de lo que no conoce o no entiende³⁸.

Pasamos ahora al cuerpo de la *Conferencia*, dividida en ocho partes.

En la primera, comienza con una frase que enlaza con lo anterior³⁹, como si la invocación hubiera sido un simple paréntesis, y nos adelanta el tema que nos ocupa: «Por lo que toca a la ora de la rrecreación...» (597).

Después tiene lugar lo que, en nuestra opinión, es un *exordio argumentativo*. Ana se sirve del procedimiento «ex contrario» para decirnos lo que es la recreación, y luego la define: «no se entiende que se juntan allí para guardar silencio; que en aquellas dos oras, vna después de comer y otra después de la colación, an de ablar y rrecrearse...» (*Ibid.*).

Estamos ante un presentación de las pruebas. Los rasgos argumentativos podríán apreciarse en la expresión: «no se entiende...» que refuerza la afirmación y quizá se sirve de la forma no personal para indicar que no es algo propio, sino un imperativo de la Regla.

La autora recurre a la *auctoritas* para consolidar su opinión con otra más autorizada⁴⁰: «que esto es de Costitución como las demás cosas; y nuestra santa Madre lo ordenó, como todas las demás cosas que puese en ella...» (597-8).

El punto segundo se abre con la *narratio*⁴¹: «Ella decía que esta ora de estar juntas era de mucho provecho...» (598). Sigue una *argumentatio* sobre la necesidad de la re-

³² *Vid.*, por ejemplo, las palabras de Santa Teresa de las palabras reproducidas en nota 28.

³³ En el Libro de Esther 4, 17 ss. leemos: «Pon en mis labios palabras armoniosas...».

³⁴ Tal es la postura de EGIDO (1983), 586.

³⁵ «Bajo la amenaza...» (1989), 124. Para los pretextos de todo tipo que Ana pone en sus obras, *vid.*, p. e., la «Carta a la M. Ana de la Ascensión», de 1619, y la «Carta a los carmelitas de Flandes», de 1622, en 505-6 y 720 de la ed. de *Cartas* de URKIZA (1985), *vid.*, además, la *Conferencia «Sobre la vocación»*, en ed. de Urkiza (1981), 532.

³⁶ EGIDO (1983), 586.

³⁷ En A2, 3 (580), y en t. 1 (624), entre otras; *vid.* ed citada.

³⁸ «En par de los levantes / del larlola» (en copia F), y «las ýsolas estranas» (en copia A⁴¹), *vid. ibíd.*, 794-5.

³⁹ La *Conferencia «Sobre el silencio»*, *vid. ibíd.*, 593-7.

⁴⁰ *Vid.* ARTAZA (1989), 179. *Vid.* también F. RICO, *Predicación y literatura en la España de la Edad Media* (1977), 13 y 22.

creación, con dos partes: una frase propiamente demostrativa, basada en el valor de la caridad, y un *exemplum* que ilustra este valor y lo orienta al terreno del momento de diversión: «Y veréys por vosotras que algunas veçes vernéys tris(tes) y melancólicas a la rrecreación...» (*Ibíd.*).

Puesto que este procedimiento se repite a lo largo del texto: a un período narrativo muy breve le sigue un espacio argumentativo también corto que se sirve de distintos modos de *amplificatio*, tenemos que hablar de la llamada *narración partida*.

En el tercer punto, prosiguen los rasgos demostrativos, con una frase de carácter popular: «es para conservarse como vna mediçina a la salud»⁴², que tendría un valor de *auctoritas*.

Tras el cuarto, dedicado a un episodio que comentaremos, el punto quinto. En él aparecen una *justificatio* y una *argumentatio*, la primera formulada mediante la técnica «ex contrario». A tal justificación se une, en un segundo momento, el establecimiento de Teresa como paradigma de la guarda de la Regla, y la enunciación de la prueba definitiva: «que el amor que se cobra viéndose las vnas a las otras, antes las pone espíritu que le quita» (600).

Con el punto sexto, se abre la *peroratio*, con una *petitio*⁴³ a las hermanas centrada en la virtud de la mansedumbre. Ejemplifica después esta virtud en Jesucristo⁴⁴, y propone su imitación, al tiempo que resume el objeto de la recreación en una exhortación final: «sean estas nuestras rrecreaciones ablar de las açiones deste Esposo y Señor Nuestro. Amén» (602).

Por último las formas en primera persona que salpican el texto, «yo deseo», «esto no lo digo», o «que me acuerdo», nos hacen pensar que el emisor no es sólo aquí un transcriptor de la voz divina⁴⁵, sino que, mediante el *yo*⁴⁶, nos ofrece su visión del asunto tratado. Apre- ciamos además en este uso otro valor: Ana se sabe heredera del carisma teresiano, tiene pre- sentes los conflictos vividos por su defensa, y no duda en reiterar que lo acepta.

GÉNERO O GÉNEROS NARRATIVOS

En el texto encontramos frecuentes alabanzas de Santa Teresa, por ello, podríamos apuntar de entrada que hay en él rasgos propios del denominado género epidíctico, cuya *materia narrationis* la constituyen, según Fray Luis de Granada «los hechos y egemplos de los Santos o los depravados egemplos de los malos»⁴⁷.

Pero la *Conferencia «Sobre la recreación»* va más allá. Es frecuente en ella «men- cionar sucesos bíblicos para confirmar alguna cosa»⁴⁸: «...y que San Pedro decía a sus di-

⁴¹ En el primer texto «Sobre la Recreación», la *narratio*, que abre el fragmento, sirve de justifica- ción del propio discurso; *vid.* URKIZA (1981), 554.

⁴² *Vid.* ARTAZA (1989), 308-310, para una expresión del mismo tipo en Fray Luis de Granada.

⁴³ *Vid. ibíd.*, 259 y 316.

⁴⁴ En una línea que recuerda uno de los capítulos finales en *De los nombres de Cristo*, *vid.* 564-580 de la ed. de CUEVAS (1986⁵), y especialmente las 565-6 y 568-9.

⁴⁵ *Vid.* GARCÍA DE LA CONCHA (1978), 152, donde recoge la costumbre, acrecentada en Trento, de considerar al hagiógrafo como un mero amanuense.

⁴⁶ *Vid.* RICO (1977), 23 y *La novela picaresca y el punto de vista* (1982³), 54.

⁴⁷ *Vid.* ARTAZA (1989), 232.

⁴⁸ *Ibíd.*, 170.

cípulos que se juntasen y comunicasen los vnos con los otros en caridad, porque la caridad encubre nuestros defetos, açe que se tornen virtudes» (598).

Estaríamos ante el *género Magistral*, que articula el texto, cuyo objetivo es «explicar e interpretar la palabra revelada en la Biblia»⁴⁹. Aquí se confirma lo dicho: «ella decía que esta ora de estar juntas era de mucho provecho», con un texto bíblico⁵⁰.

Esta misma voluntad de ratificar la necesidad de la recreación, se distingue en otros tres fragmentos.

El primero de ellos es un *exemplum* sobre San Juan, que Urkiza atribuye a Casiano⁵¹:

Yo deseo que esto no falte en nosotras, porque es buen espíritu y que os ayudés las vnas a las otras con amor. Que no le ternemos tan grande como san Juan evangelista, que dicen se salía al campo por recrear vn poco a sus dicípulos. Y murmurándole vn día vnos onbres, el Santo lo v(i)o en espíritu y los dijo cómo no traían sienpre armados los arcos. Y ellos dijeron que no podían, porque si estuvieran sienpre tirados, se ronperían. Y así, el Santo les dijo que de la mesma manera las almas que les tiravan sienpre la cuerda, faltarían al mejor tiempo (599-600).

Por otra parte, dicho episodio no aparece en el corpus de París; en su lugar, nos encontramos con una alusión a la realidad de la época, el avance del protestantismo en Francia y Flandes, y una interpretación personal del *Cántico espiritual*⁵²: «Miren que anda Su Mag^d haçiendo por la Françia como enamorado de las almas, y conbidando a vnas y a otras a que entren en su cu(e)ba del vino adobado de sus mançanas» (555).

En el último conjunto, *T*, sí aparece y con modificaciones:

Tomemos este espíritu y amémonos en caridad y amor de Dios, que no le ternemos tan grande como la Santa y conmo san Ju(an) evangeli(s)ta, y sacaba a sus dicípulos a recrear para que le tornasen de nuevo con más virtud. Entonçes le mormuravan aquellos vallesteros diciendo: «¿Este es el santo? bien se va engañ(ando)». Y les yco tirar sus vallestas más y más, asta que dijeron que si más tiravan se ronperían. Así se ve claro que, si en el rigor no se va con prudencia, se dejará al mejor tiempo (636).

El hecho de que sustituya «vnos onbres» por «aquellos vallesteros» y «vallestas» por «arcos»⁵³ parece apuntar a un suponer en los oyentes un conocimiento de la historia. Por otra parte, el arco es, como se recordará, un elemento usual, aunque no sólo, en la lírica religiosa⁵⁴. En Sor Marcela, la hija de Lope, leemos:

¿Sabes que me imagino
y aun lo tengo por cierto,

⁴⁹ *Ibid.* 218.

⁵⁰ I Pe 4, 8-11; II Pe 1, 7.

⁵¹ En p. 600, n. 6, de la ed. de 1981. Por otra parte, GARCÍA DE LA CONCHA alude a resonancias del autor de las *Colaciones* en el *Camino de Perfección*; *vid.* 1978, 52-3. Para un seguimiento de la trayectoria de esta imagen del arco, *vid.* la nota al verso 156 a-e de las Coplas de «Vita Christi» (55), en la ed. de J. Rodríguez-Puértolas al *Cancionero* de Fr. Íñigo de Mendoza (1968).

⁵² *Vid.* 794-5 y 798-9 de sus copias del poema, en ed. de 1981. *Vid.*, además, URKIZA, «El *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz y la Beata Ana de San Bartolomé», en *EphCarm* (1978), 525.

⁵³ Aunque no creemos que sea el mismo caso, son frecuentes las incoherencias en sus escritos, *vid.*, p. e., el prólogo a *Meditaciones sobre el camino de Cristo*, en ed. de Urkiza (1981), 661.

⁵⁴ *Vid.* GARCÍA DE LA CONCHA, «Montería y cetrería de «amor a lo divino»: la Encarnación», en *Estudios de la literatura y arte ofrecidos al prof. E. Orozco* (1979), 54-66.

que estás flechando el arco
 cuando dices requiebros?
 Presumo que *saetas*
 arrojas a mi pecho
 cuando con tus caricias
 se derrite de tierno⁵⁵.

En los otros dos fragmentos predominan los rasgos del *discurso Magistral* arriba apuntados:

Y si David decía que no se podía dejar de alegrar delante del Arca del Testamento por el espíritu que le dava, y pareceme que mejo(r) lo podríamos decir qualquiera de nosotras mirando a nuestras ermanas, que no son el Arca de tablas de la Ley, sino arca del mesmo Señor, que las á echo vn tabernáculo en el coraçón de cada vna, donde El mesmo se ençierra cada día; y es(te) rrespeto nos á de mover alegría y amarlas y tratarlas y mirarlas con caridá y rreverencia (*Ibíd.*, 600).

Estas formas anafóricas que cierran el párrafo responden seguramente a esquemas propios de la predicación⁵⁶, que Ana ha asimilado a través de un conocimiento oral⁵⁷.

El último texto es el siguiente:

Y que decía vna persona que en aquel tiempo comunicava con las Carmelitas, que le parecía como los *serafines* que vio San Juan; que estando juntas se davan de a comer fuego de amor de Dios las vnas a las otras; y ansí, decía que las allava más fuertes en el amor(Parte 3^a, 599).

En el conjunto redactado en París, este fragmento aparece compuesto de acuerdo a la finalidad de la recreación:

Para esso nos juntamos las oras de la rrecreación, para haçer el oficio de los seraphines, que quenta S. Juan en la Apocaplipsi y que vio vna visión: que se daban a comer fuego los vnos a los otros. Por çierto, lindo ofiçio y linda hermandad las que ansí juntas se ayudaren las vnas a las otras y pegaren fuego de amor de Dios (555).

En la última mención de este episodio, la del segundo grupo de *Conferencias*, habla de *cheruvinés*. La fluctuación entre los términos hace pensar de nuevo que tuvo acceso a los confusión, pues atribuye el pasaje de Isaías al Apocalipsis⁵⁸.

La Madre Ana, finalmente, identifica el fuego purificador del profeta con el Amor divino, en un intento de asemejar la recreación a una comunicación interpersonal, que propicia el crecimiento en caridad de quienes en ella participan.

⁵⁵ Soneto «A unas ansias amorosas», ed. de E. ARENAL y G. SABAT-RIVERS (1988), 504.

⁵⁶ Vid. GARCÍA DE LA CONCHA (1978), 304-5.

⁵⁷ La importancia de este tipo de conocimiento ha sido subrayada últimamente por ARENAL y SCHLAU (1989), que titulan una parte del amplio artículo dedicado a Ana de San Bartolomé y María de San José: «The Making of a Carmelite Oral Story».

⁵⁸ Los dos textos reseñados por URKIZA en nota son: Is. 6, 6-7 y Ap. 4, 6. En el primero se habla de «serafines» y en el segundo de «cuatro Vivientes»; vid. *Biblia de Jerusalén* ed. DESCLÉE DE BROUWER, 1064 y 1773.

Con esta *Conferencia Espiritual «Sobre la recreación»* y con el corpus en que se inserta, Ana de San Bartolomé muestra que asimila la doctrina teresiana de un modo muy especial y la difunde mediante sus obras. Junto con otras carmelitas que crecieron a la sombra de Santa Teresa, merece un puesto en el campo de la literatura espiritual de los Siglos de Oro.

La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro

Íñigo Sánchez Llama

El propósito del presente estudio es comprobar hasta qué punto determinadas obras de los Siglos de Oro reflejan la ideología dominante de la época en lo que se refiere a la consideración social de la mujer.

I. SITUACIÓN SOCIAL DE LA MUJER EN LOS SIGLOS DE ORO

Aunque en el siglo XVI se produjo cierto avance en la consideración social de la mujer, el Concilio de Trento (1563) se encargó de sistematizar todo un entramado jurídico-teológico que consagraba el matrimonio, junto con la reclusión en el convento, como la única salida admisible para la mujer. Fernández Vargas, después de analizar el contenido de la sesión XXIV de este Concilio, afirma que se consideró la institución matrimonial como «un contrato y una obligación por el que cada uno de los cónyuges "debía" y "pagaba" con su cuerpo al otro, pero siempre que fuera para un empleo legítimo y no *contra natura*»¹. La contradicción estaba en el hecho de que la ley era mucho más severa en el caso de que se produjera una infracción por parte de la esposa.

Además, para qué vamos a engañarnos, incluso los erasmistas más avanzados defendieron la «obediencia y sujeción» de la esposa hacia el marido² por lo que pudiera ocurrir. Proponían que se la respetase, pero seguidamente la aconsejaban paciencia y resignación si el marido no se comportaba de la manera adecuada.

Esta actitud era absolutamente coherente con la visión deformante y deformadora que se tenía de la mujer. Casi todos los intelectuales de la época la consideraron como un ser

¹ VALENTINA FERNÁNDEZ VARGAS, «Mujer y régimen jurídico en el Antiguo Régimen, una realidad disociada», *Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI a XX* (Madrid: UA, 1986), 31.

² MARCEL BATAILLON, *Erasmus y España* (Madrid: FCE, 1986), 288.

extraño, imprevisible y peligroso al que convenía controlar. Cuenta Delumeau que uno de los libros que tuvo más difusión en el mundo católico de finales del XVI, las *Instrucciones para los confesores*, de San Carlos Borromeo, refleja perfectamente el desprecio que se siente hacia la mujer cuando se aconseja al confesor que «en un conflicto conyugal... nunca quite la razón al marido delante de la esposa»³.

Claro que en el otro lado, me refiero al mundo protestante, la situación no era mucho más alentadora, al menos inicialmente, si leemos algunas de las afirmaciones que hizo en 1558 uno de los discípulos de Calvino, el escocés John Knox:

Promover a una mujer... repugna a la naturaleza, insulta a Dios, es algo de lo más contrario a su voluntad revelada... es la subversión del buen orden... la mujer, en su mayor perfección, fue hecha para servir y obedecer al hombre... como razonaba San Pablo con estas palabras: El hombre no es de la mujer, sino la mujer del hombre⁴.

Durante el siglo XVI, y de forma más acentuada en la centuria siguiente, se construyó un sistema ideológico que contribuyó a subordinar, enclaustrar y mediatizar todo tipo de actividad que pudiera desarrollar una mujer.

Esta marginación también se observa en el mundo del trabajo. Sullerot señala que a partir del siglo XVII se penaliza el trabajo femenino siendo considerado desde ese momento «deshonesto e infamante»⁵. En esta época precisamente sólo se enseñaba costura en los pensionados de las jóvenes aristócratas.

Teniendo en cuenta que esta situación se produjo en una sociedad mercantil, influida por una mentalidad burguesa-capitalista, la consecuencia más inmediata fue que se la considerase perteneciente a un «sexo socialmente inferior y devaluado»⁶.

La gran hipocresía de este planteamiento estaba en el hecho de que la mujer debía seguir trabajando en su entorno doméstico, aunque esa actividad no estuviese retribuida ni considerada socialmente. Jesusa Izquierdo señala como primera consecuencia de este proceso la pérdida del concepto del tiempo: «Su vida está dedicada a producir vida propia o de los demás... Su tiempo no está alienado, pero en contrapartida lo está ella misma, debido a su dependencia financiera»⁷.

Siguiendo esta línea, Presentación Pereiro destaca que la única función de la mujer del Siglo de Oro «era la de crear al marido su espacio privado, mientras que él debía desarrollarse en el público»⁸. Únicamente se le concedía derecho a cierta instrucción que le permitiese encargarse personalmente de la educación de sus hijos.

³ JEAN DELUMEAU, *El miedo en Occidente* (Madrid: Taurus, 1989), 500.

⁴ JOHN KNOX, *Primer toque de trompeta contra el monstruoso régimen de las mujeres. Works*, Laing (compil.), T. IV, 373-74. Esta referencia fue obtenida de Amaury de Riencourt, *La mujer y el poder en la historia* (Caracas: Monte Avila Editores, 1974), 477-478.

⁵ EVELYN SULLEROT, *Historia y Sociología del trabajo femenino* (Barcelona: Península, 1970), 68.

⁶ ANDRÉ MICHEL, «Problemática de la producción doméstica no mercantil», *La mujer en la sociedad mercantil* (André Michel coord.) (México: Siglo XXI, 1980), 61.

⁷ JESUSA IZQUIERDO, *La desigualdad de las mujeres en el uso del tiempo* (Madrid: Inst. de la Mujer, 1988), 9.

⁸ PRESENTACIÓN PEREIRO BARBERO, «El entorno afectivo de la mujer del Siglo de Oro a través de los testamentos», *Realidad histórica e invención literaria en torno a la mujer*. Coord. por la Asociación de Estudios Históricos sobre la mujer (Málaga: Diput. Prov., 1987), 60.

Estas limitaciones pretenderían anular todo atisbo de independencia y asfixiar cualquier iniciativa personal que intentase liberar a la mujer de esta dominación. José Lorite Mena nos muestra la intención última que se esconde tras esta mentalidad:

La mujer, en cuanto sujeto, no tiene posibilidad de acceder a una existencia plena, puesto que, por principio, por ser mujer (o más exactamente: por no ser hombre) está excluida del ámbito de actividad que puede dar significado a su existencia⁹.

Sin embargo, y a pesar de todos los obstáculos existentes, hubo mujeres en los siglos XVI y XVII que no se conformaron con la situación establecida y, en la medida de sus posibilidades, intentaron corregir y superar estas limitaciones.

Para Margarita Nelken, uno de los recursos empleados en esta batalla fue la imaginación: «intentan "imaginar cosas", como hacían los escritores de otro sexo, y publicarlas, para, con ello, adquirir gloria y provecho»¹⁰.

II. LA MUJER Y EL AMOR CORTÉS

La visión que tenían los poetas del Siglo de Oro de la mujer estaba claramente condicionada —a juicio de Otis Green— «por el amor cortés de Petrarca, modificado por la adaptación de la filosofía platónica que hicieron Bembo y León Hebreo»¹¹.

El aspecto que más me interesa resaltar de esta influencia es la concordancia con la mentalidad de la época expuesta anteriormente. La misma distorsión deformadora, que a fin de cuentas no deja de ser sino un falseamiento de la realidad, se observa en autores como Garcilaso o Lope de Vega.

Para Mariló Vigil, las mujeres del Siglo de Oro «eran percibidas diferentes, por tanto no del todo comprensibles, no del todo previsibles y no del todo controlables»¹².

Resulta curioso comprobar que la misma situación se observa en el ritual del amor cortés, un amor «convencional» para Víctor Alba¹³ y Otis Green, entre otras cosas, porque «en su más pura forma lleva implícito el fracaso de la pasión, el tormento y la separación de los amantes»¹⁴.

Estos poetas ven a su amada como una encarnación de las supremas virtudes, la exaltan hasta límites inimaginables y se consagran a ella, aunque los rechace, hasta el fin de sus días. La hipocresía de esta actitud está en el hecho de que su admiración no se corresponde con una valoración positiva de la mujer en la vida real.

Deleito y Piñuela observa «el papel subalterno que, fuera del plano amoroso, otorgaba aquella sociedad al sexo femenino»¹⁵. En la misma línea, Ruiz Doménech advierte la

⁹ JOSÉ LORITE MENA, *El orden femenino. Origen de un simulacro cultural* (Barcelona: Anthropos, 1987), 153.

¹⁰ MARGARITA NELKEN, *Las escritoras españolas* (Barcelona: Labor, 1930), 143.

¹¹ OTIS GREEN, *El amor cortés en Quevedo* (Zaragoza: Librería General, 1955), 46.

¹² MARILÓ VIGIL, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* (Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1986), 43.

¹³ VÍCTOR ALBA, *Historia social de la mujer* (Barcelona: Plaza y Janés, 1974), 110-111.

¹⁴ GREEN, *op. cit.*, 83.

¹⁵ JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA, *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)* (Madrid: Espasa Calpe, 1946), 59.

trampa de esta manifestación que «convierte el amor de la mujer por el hombre en el genuino –y único– anhelo femenino»¹⁶.

Por otra parte, resulta muy significativa la imagen que nos presentan de la mujer amada, la cual *inevitablemente* debe rechazar al que la pretende. El problema está en que si muestra interés y accede, éste la despreciará. María de Zayas en su comedia *Traición en la amistad*, compuesta a mediados del siglo XVII, refleja, por medio de Belisa, la incoherencia de esta postura:

Solicitaste mi amor
y cuando de su favor
eras, ingrato, admitido,
me trataste con olvido,
previo pago de traidor,
pero ya de tu traición
el cielo y tu infame prenda,
mi agravio y tu olvido venga¹⁷.

Un caso bastante contradictorio es el de Lope de Vega (1562-1635) que, a pesar de haber tenido una vida amorosa bastante intensa, hecho que desmiente su petrarquismo, increpa en varias ocasiones a su amada de turno por el olvido, llegando a afirmar que ésta es la actitud esperable de un ser de doble naturaleza:

Ella nos da su sangre, ella nos cria,
no ha hecho el cielo cosa más ingrata;
es un ángel, y a veces una arpía¹⁸.

Este bifrontismo que observa Lope de Vega es plenamente coherente con la escisión del sentimiento amoroso destacada por Jiménez de Asúa:

De una parte el hombre ha colocado la pasión carnal, que consigna a las prostitutas y queridas, y de otro lado ha puesto el cariño, limpio e idealista, que entrega a la novia casta. Quien así escinde los dos aspectos del amor comete una equivocación incomprensible, porque el amor normal se forma de los dos elementos, y no sólo es contemplación estéril, ni sensualidad desenfrenada, sino ambas cosas, armónicamente conjuntas¹⁹.

Por otro lado, sorprende advertir que ninguno de nuestros poetas mostró interés por reflejar los sentimientos de la persona amada. Da la impresión de que la utilizan como una especie de referente al que atribuyen una serie de virtudes. Una vez que han construido –o mejor dicho: inventado– la historia, nos cuentan lo tristes que están y lo mal que lo pasan ante la incomprensión de un ser gélido y distante.

¹⁶ JOSÉ ENRIQUE RUIZ DOMÉNEC, *La mujer que mira (crónicas de la cultura cortés)* (Barcelona: Quaderns Crema, 1986), 128.

¹⁷ MARÍA DE ZAYAS, *Traición en la amistad*. Consultada en la obra de Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas (desde el año 1401 al 1833)* (Madrid: Atlas, 1975), 601.

¹⁸ LOPE DE VEGA, Soneto 191, *Obras Poéticas*, Edición de José M. Blecua (Barcelona: Planeta, 1983), 28.

¹⁹ LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA, *Libertad de amar y derecho a morir* (Santander: Historia Nueva, 1929), 28.

Como ejemplo podría destacarse la visión que nos da Garcilaso de la Vega (1501?-1536) de su amada, la mítica, o mistificada, Isabel de Freyre, de la que se declara perpetuamente enamorado en el soneto V:

Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;
cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir, y por vos muero²⁰.

III. LAS VOCES DE LA RESISTENCIA

Margarita Nelken, al referirse a este «grupo privilegiado y minoritario», dadas las circunstancias, señala como características fundamentales «la sed de erudición que las impulsaba a estudiar las lenguas clásicas [...] y el afán de escribir, que las llevó a expresar en verso los pensamientos y sensaciones refinados por la cultura»²¹.

En algunos casos sólo pudieron realizar esta aspiración recurriendo a la «solución conventual» que, en opinión de Ana Navarro, «significaba la independencia intelectual que a veces no les era posible alcanzar en otras esferas sociales»²².

El caso más llamativo es el de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), una mujer de cultura enciclopédica (llegó a reunir una biblioteca con más de cuatro mil volúmenes), que pudo desarrollar con relativa tranquilidad sus facultades intelectuales en el convento mejicano de Santa Paula, perteneciente a la Orden de San Jerónimo.

Sor Juana, en la *Respuesta a Sor Filotea*, sistematiza un manifiesto de rebeldía intelectual frente a una situación injusta, reivindica el derecho de las mujeres a la cultura, ironiza sobre los que creen que sólo pueden realizar «filosofías de cocina»²³ y señala como única aspiración su afán por el conocimiento: «Yo no estudié para escribir, ni menos para enseñar..., sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos»²⁴.

El caso de María de Zayas (1590-1600?) es más complejo en ciertos aspectos. A pesar de que nuestra autora reivindicó también el derecho de la mujer a la cultura, no fue tan avanzada en cuestiones tales como la libertad para escoger marido, hecho por el que Alicia Yllera la considera «una feminista conservadora»²⁵. En lo que sí coinciden ambas autoras es en el reproche que hacen del «Don Juan» seductor que, conseguido su propósito, se desentiende de su amada. María de Zayas es pesimista al respecto y no prevé ninguna solución:

²⁰ GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*. Edición de Elías L. Rivers (Madrid: Castalia, 1981), 41.

²¹ MARGARITA NELKEN, *op. cit.*, 130.

²² ANA NAVARRO, Introducción de *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, 1989), 30.

²³ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obra selecta*. Edición de Luis Sainz de Medrano (Barcelona: Planeta, 1987), 446.

²⁴ *Ibid.*, 430.

²⁵ ALICIA YLLERA, Introducción de *Desengaños amorosos* (Madrid: Cátedra, 1983), 48.

el que más dice amarlas, las aborrece, y el que más las alaba, más las vende; y el que más muestra estimarlas, más las desprecia... si [la mujer] es honrada, es aborrecida porque lo es; y si es libre, cansa; si es honesta, es melindrosa; si atrevida, deshonesta²⁶.

Llaman la atención las distintas caracterizaciones que hace María de Zayas de los hombres, presentándolos como unos ingratos «inconstantes e inestables» que desprecian a su amada una vez que la han poseído²⁷. No tiene nuestra autora mejor opinión de los maridos, como se ve en el *Desengaño cuarto*, cuando asistimos a una muestra de sadismo conyugal: el marido, sospechando de su esposa por unos chismes que le contó su criada, la tiene esclavizada, sometiéndola a todo tipo de vejaciones. Sólo al final descubre su error y cuando está dispuesto a repararlo, su mujer ya ha muerto. María de Zayas utiliza esta historia para resaltar la crueldad e inconsciencia de los hombres:

ella misma los arrastra, de manera que no aguardan a la segunda información; y se ve asimismo que hay mujeres que padecen inocentes, pues no todas han de ser culpadas, como en la común opinión lo son²⁸.

Esta irracionalidad que les lleva a despreciar de forma sistemática a la mujer considerándola como algo necesariamente inferior, también la podemos observar en la novela de Céspedes y Meneses (1585?-1638) *El Desdén del Alameda*: después de haber violado a Floriana, don Sancho se olvida absolutamente de lo ocurrido y debe ser ella misma, cuando han pasado diez años, quien le recuerde lo que sucedió²⁹.

Volviendo a María de Zayas, creo que sería interesante concretar algunos de los principios configuradores de su «teoría feminista». Para la autora de *Aventurarse perdiendo*, resulta imprescindible establecer unos mecanismos lo suficientemente eficaces como para disminuir los efectos de una pasión amorosa avasalladora y destructiva.

Condena estos arrebatos, no sólo por su conservadurismo ideológico, sino por las consecuencias sociales. Zayas advierte a su «noble y discreto auditorio» de los peligros de estas situaciones, especialmente perjudiciales para sus personajes femeninos como se pone de manifiesto en *Amar por sólo vencer*: Cuando la familia de Laurela descubre que ha sido deshonrada, en vez de tomar represalias contra el seductor, localizable por ser un «caballero casado de Burgos», deciden eliminarla provocando el desplome de una pared sobre la protagonista. En problema no está, por tanto, en la moralidad de la acción, sino en un «sistema de intereses» tolerante en unos casos y represor en otros contextos.

La alternativa que propone para controlar el deseo sexual que hace perder el entendimiento y la razón, se apoyaría en una modificación de las costumbres de la época. Si los maridos prestasen mayor atención a sus esposas y fueran comprensivos con ellas, harían innecesaria la infidelidad al disminuir tanto la oferta como la demanda:

¿Qué espera un marido... de una dama, si se ve aborrecida, y falta de lo que ha menester, y tras eso poco agasajada y estimada?... piensan que por velarlas y celarlas se libran y las

²⁶ MARÍA DE ZAYAS, *Desengaños amorosos*. Edición de Alicia Yllera (Madrid: Cátedra, 1983), 222.

²⁷ *Ibid.*, 138.

²⁸ *Ibid.*, 254-255.

²⁹ GONZALO CÉSPEDES Y MENESES, *Historias Peregrinas y ejemplares*. Edición de Yves René Fonquerne (Madrid: Castalia, 1980), 154.

apartan de travesuras, y se engañan. Quiéranlas, acarícienlas y denlas lo que les falta,... que ellas se guardarán y celarán, cuando no sea de virtud, de obligación³⁰.

Estas propuestas, finalmente, tendrían mayor efectividad siempre y cuando las mujeres españolas no se casasen con extranjeros³¹ y tuviesen como punto de referencia el honor virtuoso³².

Autores como Vasileski³³ y Díez Borque³⁴ coinciden en subrayar las limitaciones de los planteamientos desarrollados por María de Zayas. Si bien es cierto que su ideología conservadora, apoyada en una mentalidad aristocrática, no le permitió llegar tan lejos como Sor Juana, no por ello se debe olvidar la rebeldía de una mujer que disculpaba con cierto gracejo la posible mediocridad de su producción novelística, aludiendo a su condición femenina.

IV. CONCLUSIÓN

Por lo dicho anteriormente creo que se puede destacar la absoluta coherencia entre la mentalidad de la época y la visión deformante que la mayoría de los poetas tuvieron de sus respectivas amadas a las que sólo concedieron la igualdad en el plano sentimental, considerando que en el resto de los casos debían quedar subordinadas.

No obstante, pueden resaltarse algunas voces disidentes que denunciaron la contradicción del amor cortés y, sobre todo, la profunda hipocresía de una sociedad que idealizaba, deificaba y a continuación marginaba a un sector bastante importante de la población.

³⁰ MARÍA DE ZAYAS, *op. cit.*, 266.

³¹ *Ibid.*, 349.

³² *Ibid.*, 417.

³³ IRMA VASILESKI, *María de Zayas y Sotomayor: Su época y su obra* (Madrid: Playor, 1973), 35.

³⁴ JOSÉ MARÍA DíEZ BORQUE, «El feminismo de doña María de Zayas» en *La mujer en el teatro y en la novela del siglo XVII*. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.) (Toulouse: Université de Toulouse, Le Mirail, 1979), 82.

Dos antiguas traducciones italianas del *Lazarillo de Tormes* (siglo XVII)¹

María Santini Lacetera
Università degli studi –Bari– Italia

En las conocidas bibliografías de la picaresca de J. L. Laurenti² se menciona entre las traducciones italianas del *Lazarillo de Tormes* una inédita de comienzos del XVII; allí mismo se señala el estudio de E. Mele de 1914³ que la dio a conocer.

La opinión de los dos investigadores no podría ser más dispar: mientras que aquél sugiere la publicación del texto, éste, después de haberlo presentado tan breve como negativamente, concluye su exposición afirmando que «la traduzione è di scarsissimo valore letterario e non merita di esser tratta dall'oblio in cui è sepolta [...] non ha che un solo pregio: quello di essere la prima traduzione italiana, in ordine di tempo, del celebre racconto picaresco»⁴.

Prescindiendo del hecho de que cualquier traducción de un texto tan significativo en ningún caso merecería ser del todo olvidada, aunque fuera tan sólo por su valor documental, un examen detallado de la versión aludida nos permite reconocer en ella cualidades que la rescatan, por lo menos en parte, del severo juicio que acabamos de referir. Es cierto que no se trata de ninguna obra cumbre de su género, pero, considerándola dentro del marco de su propia época y comparándola con las otras dos traducciones italianas del *Lazarillo* del siglo XVII que hasta hoy se conocen⁵, tampoco se puede decir que no nos brinde elementos dignos de interés.

¹ Utilizo parcialmente un estudio mío que ya se ha publicado y que ha tenido muy escasa difusión: «A propósito de una antigua traducción italiana inédita del *Lazarillo de Tormes*», *Annali della Facoltà di Lingue e letterature straniere*, Nuova serie, 2, Bari (1980), 1-16.

² *Ensayo de una bibliografía de la novela picaresca española. Años 1554-1964* (Madrid: CSIC, 1968); *Bibliografía de la literatura picaresca desde los orígenes hasta el presente* (Metuchen, 1973).

³ «Una traduzione inedita del *Lazarillo de Tormes*», *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, XXII, 141-145.

⁴ *Op. cit.*, 145. En realidad sería la segunda, siendo primera la de G. Strozzi, pero no lo podía saber E. Mele cuando escribió su artículo; v.i.n.5.

⁵ La más antigua es de 1608 y la publicó por primera vez G. M. BERTINI en 1964 bajo el título de *Vita di Lazzariglio del Torme dallo spagnolo tradotta dal Sig. Oiluigi Jzzoutesse* (Turín: Bottega d'Eras-

El manuscrito que la contiene es el XII F 10 de la Biblioteca Nacional de Nápoles⁶.

Por lo que concierne al traductor, desafortunadamente no puedo añadir de momento ninguna otra noticia a las poquísimas que él mismo agrega al título de la obra, o sea que nació en Milán y que tradujo el *Lazarillo* estando en Nápoles; todas las posibles fuentes de información a las que he tenido acceso hasta ahora ni siquiera lo nombran.

El original utilizado es seguramente el texto establecido por Velasco en la edición de 1573⁷; nuestro traductor le sigue no sólo en la supresión de los tratados IV y V de las ediciones de 1554⁸, sino también en los titulillos, en la división en dos partes del tratado I, en la unificación de los tratados VI y VII, y en todos los cambios y las omisiones de frases y párrafos por aquél realizados. En unos pocos casos reproduce variantes exclusivas de la edición de Sánchez⁹, lo que podría ser fruto tanto de pura casualidad como también de un cotejo de las dos ediciones; la misma naturaleza de los cambios impide establecer con seguridad cuál de las dos hipótesis es la más certera.

También sería posible que nuestro traductor conociera el texto de Velasco a través de la edición de A. Fachtetto recién impresa en Roma (1600), según supone E. Mele, y que ésta contuviera las variantes de Sánchez; pero no lo puedo afirmar, por no haber podido ver todavía ningún ejemplar de tal edición.

El manuscrito tiene más el aspecto de una primera redacción que de texto definitivo; incluso las correcciones, que a veces siguen en el mismo renglón a las tachaduras, no parecen ser fruto de larga meditación, y las pocas equivocaciones rotundas que atañen a frases enteras se deben, a mi modo de ver, más a mala lectura por descuido que a insuficiente dominio del español¹⁰. En algunos casos cabe sospechar que el error sea sólo aparente, y que el traductor haya cambiado el texto adrede, aunque no se consiga entender con qué fines.

mo, 1964). B. BRANCAFORTE y Ch. LANG BRANCAFORTE, que han podido identificar al traductor escondido bajo el seudónimo de Oiluigi Jzzoutesse, han vuelto a publicarla dándole el título de *La primera traducción italiana del Lazarillo de Tormes por Giulio Strozzi* (Ravenna, 1977).

La otra es la libre versión de Barezzo Barezzi, que se publicó en la misma época en que se hizo, siendo su primera edición de 1622.

⁶ V. para su descripción mi estudio cit. en la n. 1.

⁷ Lo he podido reconstruir gracias al excelente aparato crítico de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, ed. J. CASO GONZÁLEZ, *Boletín de la Real Academia Española* Anejo XVII (Madrid, 1967). Como es consabido, la Inquisición española había incluido el *Lazarillo de Tormes* en el *Catalogus librorum qui prohibentur* (Valladolid, 1559). Sucesivamente, habiéndose elaborado en 1571 un Índice expurgatorio que precisaba los oportunos retoques para que pudieran volver a editarse varias obras que se habían prohibido, J. López de Velasco, Secretario del Consejo de Indias, aprovechó la ocasión para expurgar entre otros textos literarios también el *Lazarillo*, que publicó, después de previo *Imprimatur* y junto con la *Propalladia* de B. de Torres Naharro en un único tomo, bajo el título de *Lazarillo de Tormes castigado*.

⁸ O sea las tres que se conocen como primeras: la de Alcalá de Henares, la de Burgos y la de Amberes. Una descripción detallada de ellas, como también de varias ediciones antiguas y modernas del *Lazarillo* dignas de interés, se encuentra en J. Caso González, *op. cit.*, 14-26.

⁹ «El *Lazarillo castigado* vuelve a reeditarse en 1599: *Lazarillo/de Tormes/Castigado/Agora nuevamente im-presso Y emendado./Con licencia./En Madrid. Por Luis Sachez./Año M.D.XC.IX*. En esta edición el *Lazarillo* ha sufrido un nuevo expurgo, aumentando bastante el número de frases suprimidas». Cito de la mencionada edición de J. Caso González, 19.

¹⁰ E. MELE, en cambio, opina lo contrario; cf. *op. cit.*, 142.

Así, p. e. en el pasaje siguiente:

Creo yo que el pecador alfamar
pagara por todos. Y bien se [le]
empleaba, pues el tiempo que ha-
bía de reposar y descansar de los
trabajos pasados se andaba
alquilando (127)¹²

Io dubito che i creditori havese-
ro pagato il capitano, e con
ragione, perché essendo vecchi
e dovendo riposare, andavano al-
logando letti e robbe (fol. 36r)¹¹

acerca del cual se podría suponer que G. Visconte introduzca arbitrariamente otro sujeto, y cambie el sentido de todo el período por desconocer el término *alfamar*; lo que no es cierto, ya que lo hallo traducido correctamente como *coperta* algunos folios antes.

Entre las libertades que el traductor se toma para con el original castellano, notamos la eliminación del Prólogo. Impide la hipótesis de que por alguna razón no llegara a conocerlo, la frase, luego tachada, que hallamos al principio del primer capítulo: «Perché ha sempre desiderato d'intendere la storia de la mia vita, sappia dunque che» (fol. 1r), evidente traducción libre de: «Y pues vuestra merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona» (62).

La lengua de nuestro traductor es buena muestra de algunas vacilaciones y alternancias de tipo gráfico y morfológico propias de la época. Me limito a señalar entre las primeras la presencia / ausencia de la *h* etimológica, la alternancia de los nexos *ti / zi*, el permanecer de la *u* con valor consonántico, el uso de *j* al lado de *i*, el alternarse de *e/et* como conjunción¹³; y entre las morfológicas el uso alternativo de los artículos *dets*. masc. sing.: *ellil / lo* y masc. plurs. *illi*, de los pronombres reflexivos de primera persona pl. *ci / si*, de las formas *doil/duel/dui* para significar el numeral *dos*¹⁴.

La postura de G. Visconte frente al texto castellano es la de quien se propone verter con fidelidad, sin dejarse esclavizar por la letra. Se adhiere a la elección del *sermo humilis* hecha por el anónimo autor, e intenta realizarla por medio de un italiano de uso habitual, del todo exento de redundancias barrocas, y cuyo fondo toscano se colorea alguna que otra vez por expresivas aportaciones del habla del Sur.

De pura raigambre meridional son términos como *assettare* 'sentarse', *Pertuso* 'agujero', *pertosato* 'hueco' (dicho de una paja); el uso de *cacciare* con el sentido de 'sacar', de *cercare* con el de 'pedir'¹⁵; y el mismo origen tienen el uso del verbo *tenere* en ciertos

¹¹ Transcribo del manuscrito puntuando y acentuando según el uso moderno, resolviendo las poquísimas abreviaturas, unificando los dos signos de *s* y sustituyendo la *u* consonante por *v*. Dejo intactas sus demás peculiaridades.

¹² Cito este pasaje, como también todos los sucesivos, de la edición de J. Caso González, agregando entre corchetes las variantes de Velasco, cuando las hay.

¹³ Acerca de la tipicidad de estos fenómenos en la escritura del siglo XVII cf.: B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana* (Florenca, 1963), 463-466. Es de notar que nuestro traductor alterna con los nexos *ti* e *zi* también *ci*.

¹⁴ Cf. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 vols. (Turín, 1966-69), II, 99-113, 158-161, III, 309-311; v.q. B. Migliorini, *op. cit.*, 469.

¹⁵ Véase para todos ellos, con excepción de *pertosato*, R. ANDREOLI, *Vocabulario napoletano-italiano* (Nápoles, 1887), reimpresión de 1966, s. v.

casos donde el toscano exigiría *avere*¹⁶, el de la preposición *a* delante de complemento directo de persona¹⁷ y el del sufijo de diminutivo *-illo*¹⁸. Lo mismo dígame del verbo *alzarsi* utilizado para significar ‘levantarse de la cama’¹⁹.

No faltan en nuestra traducción unos pocos hispanismos ya asimilados al italiano, como *cappeare*, *creare* (‘criar’), *creato* (‘criado’), *giuppone* (‘jubón’)²⁰, y algunos préstamos, como *atapato*, *copo* (de lana), *desagiunarsi*, *ratone*, *ratonera*.

En la realización de las equivalencias léxicas G. Visconte alterna versiones estrictamente literales y etimológicas con otras en que demuestra mayor habilidad, ya que no sólo evita utilizar en ella palabras del mismo étimo de las correspondientes castellanas, sino que también procura no atenerse a correspondencias fijas, echando mano a varias posibilidades según su interpretación del contexto. Así, p. e. vierte el adj. *malo* referido al ciego en el tratado I, una vez con *furbo* (fol. 8r) y otra con *tristo* (fol. 12r), e interpreta de varios modos el adj. *lacerado*, como puede comprobarse en los pasajes siguientes:

–¿Qué es esto, Lazarillo?

–¡*Lacerado* de mí– dixé yo (76)

–Lazarillo, che cosa è questa?

Risposi allhora: –*Desgratiato Lazzaro!* (fol. 11v)

Mas el *lacerado* mentía falsamente porque en cofradías y mortuorios que rezamos (86)

Ma il *meschinaccio* diceva la bugia perché [...] quando dicevamo le messe de morti (fol. 17r)

[...] mas no quiso mi desdicha, despertando a este *lacerado* de mi amo (91)

[...] ma la mia mala sorte non ha voluto, svegliando questo *meschino* del mio patrone (fol. 20r)

Asimismo transforma el adjetivo *bueno*, que normalmente vierte como *buono* o *bono*, en la forma adverbial *da bene*, cuando acompaña al sustantivo hombre (*buen hombre* = *homo da bene*), y lo traduce como *povero*, refiriéndose al escudero, y como *onorato* aplicándolo a la mujer de Lázaro en un pasaje irónico. Traduce el sustantivo *mozo* referido a Lázaro como *garzone* y *servitore* en los pasajes de tipo narrativo, como *garzone* en la forma vocativa cuando hablan los varios amos y otros personajes de la obra, pero lo suaviza en la voz *figliolo* en boca del escudero. Da prueba, además, de conocer equivalencias léxicas ya generalizadas, como atestigua, p. e., su traducción de [¡Oh] *hideputa* [ruin]! (65) como «o che vigliacco» (fol. 2v)²¹

Esto no quiere decir que en su versión no existan errores. Los hay, aunque no sean muchos, y algún que otro de ellos es debido a parentesco etimológico.

¹⁶ Cf. R. ANDREOLI, *op. cit.* s.v. *tenere*.

¹⁷ Cf. G. ROHLFS, *op. cit.*, 7-8.

¹⁸ Cf. G. ROHLFS, *op. cit.*, 403.

¹⁹ Cf. B. MIGLIORINI, *op. cit.*, 480.

²⁰ Cf. para *cappeare* B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* (Bari, 1917) 234, y G. L. BECCARIA, *Spagnolo e spagnoli in Italia* (Turín, 1968), 184.

²¹ Cf. M. G. MIRANDA, *Osservazioni della lingua castigliana divise in quattro libri* (Venecia, 1622), 299-300: «Et così dicono a tutti quei che vogliono riprender di alcuna cosa, et allhora questa parola *hideputa*, non vuol dir altro qui che *oy*, ammiratiuo, ma quando detta parola si dice in colera e per incargare, allhora è parola molto ingiuriosa [...] percioche vol dire figliuolo di puttana».

Las paráfrasis y ampliaciones, muy difundidas en las traducciones de la época, son en la nuestra muy escasas y de extensión muy limitada, respondiendo en general al intento de aclarar contextos que el traductor considera, y a veces con razón, no del todo transparentes. El ejemplo más significativo me parece el pasaje del tratado I en el cual Lázaro recuerda las circunstancias que llevaron a su madre a enlazar una relación con el moro Zaide, y que transcribo a continuación:

Ella y un hombre moreno, de aquellos que las bestias curaban, *vinieron en conocimiento*. Este algunas veces se venía a nuestra casa y se iba a la mañana. Otras veces, de día, llegaba a la puerta en achaque de comprar huevos y entrábase en casa (64).

[...] di modo che, continuando a servire costoro, lei s'innamorò di un certo negro che stava con quelli, e così fecero le male fini. Costui alcune volte veniva alla nostra casa, e dormeva la notte con mia madre, poi la mattina se ne andava, alcune altre volte, sotto pretesto de comprar ova, se ne veneva alla porta, e con quella scusa entrava in casa (fol. 2r)²².

El autor castellano, que inserta el párrafo en un contexto cuyo enfoque irónico realiza, por lo menos en parte, acudiendo a la utilización paródica del lenguaje bíblico²³, alude discretamente al trato carnal que se había entablado entre los dos, jugando con la posible doble interpretación de *vinieron en conocimiento*. El traductor, aun pudiendo utilizar una forma correspondiente en su propia lengua, cree oportuno especificar más, quizás temiendo que la alusión pueda pasar desapercibida a lectores no suficientemente duchos.

No cabe duda de que el hablar menos velado le resta al texto parte de su atractivo, pero es coherente con cierta manera de entender la función del traducir propia de Gerónimo Visconte, más interesado en la segura transmisión de la temática que en el respeto de los recursos formales.

Sin embargo, no todos los rasgos estilísticos del original quedan oscurecidos; en la medida en que se lo consienten las posibilidades de su propio medio lingüístico, el traductor procura reproducir tanto la ironía como la mayor parte de los recursos que el autor castellano emplea tan abundantemente para realizar la evidencia y la comicidad²⁴, pero lo hace dejándose guiar por un criterio personal de selección. Así p. e. conserva ciertas discordancias temporales y anula otras. Lo mismo dígase de las perífrasis, las metáforas, las

²² Del modismo *fare le male fini* 'portarse de forma condenada por la moral', S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vols. I-XIV letras A-Py (Turín, 1961-1988), trae s.v. *fine* un ejemplo análogo al nuestro, sacado de P. Aretino (Arezzo 1492-1556): «In questo paradisetto veniva la dottora come ti ho detto, e per non dare al corpo da invidiare all'anima, un di fra gli altri ritirati ne la capanna, per lo impaccio che gli dava il sole, non so come fecero le male fini». *Ragionamenti*, 58. Es de notar que E. MELE, *op. cit.*, 142, pone el pasaje en cuestión entre los que él considera mal traducidos, dando al mismo tiempo su propia versión, que es la siguiente: «frequentando le scuderie, *strinse amicizia* con uno di quei mori che rigovernavano le bestie».

²³ O sea: «Y confessó y no negó, y padeció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados», 63-64, dicho del ladrón, padre de Lázaro.

²⁴ Acerca de los recursos estilísticos del *Lazarillo*, además del fundamental estudio de G. SIEBENMANN, *Über Sgrache und Stil im «Lazarillo de Tormes»* (Berná, 1953), del cual no se puede prescindir, son de útil consulta las páginas que dedica a este asunto A. BLECUA en su edición de la novela (Madrid, 1972).

comparaciones y símiles, los anacolutos, las antítesis, las acumulaciones y, si bien con ciertas salvedades, incluso de aquellas figuras que como el isocolon, el zeugma, la paronomasia y el homeoptoton, se relacionan más estrechamente con las peculiaridades de cada idioma.

Entre los recursos utilizados G. Visconte parece tener en particular aprecio el desdoblamiento de los conceptos en parejas de sinónimos y palabras afines, tan típico de la prosa castellana y tan frecuente en el *Lazarillo*; de hecho acude a él aun independientemente de su modelo.

En el ámbito de la ironía nuestro traductor conserva, con rarísimas excepciones, la utilización paródica del lenguaje bíblico y litúrgico y las referencias satíricas a la jerarquía eclesiástica, que juegan un papel no secundario en la contextura de la novela. Esto es tanto más de apreciar si se considera que él escribe en plena Contrarreforma, cuando en Italia no era infrecuente encontrar en las introducciones a obras literarias advertencias para el lector del tipo:

Pregoti poi à scusare le parole Fato, Sorte, Destino, Fortuna, Gloria, Deita, Adorare, Paradiso, Dio e somiglianti parole applicate a persone perverse, e vitiose; perché si dovranno ricevere in semplice senso di poetico scherzo, senza pregiudicio della Cattolica Purità; in traduttione massime di Poeta Gentile (Lalli, Eneide travestita, 1634)²⁵.

Otro indudable mérito de la versión de Visconte es, según mi modesta opinión, el hecho de que, a pesar de cierto desaliño formal, es en realidad la única entre las tres nombradas, que salvaguarde en cierta medida la escueta sencillez del texto castellano y el decoro de sus personajes.

Aunque una traducción no puede no ser signo de su tiempo, es cierto que cada traductor tiene la facultad de elegir entre las posibilidades que el gusto de su época le ofrece, las que mejor se adecúan a expresar lo esencial de la obra que va a traducir. Concuero plenamente con H. E. Nossak cuando afirma:

Confesso francamente che, come lettore, accetto piuttosto degli errori di traduzione di poco conto –dei quali forse neppure mi accorgo– che una alterazione dell’atmosfera globale del libro, della quale mi accorgo di certo, perché in questo caso l’opera mi riesce noiosa e non convincente²⁶.

No quiero pasar en silencio uno de los aspectos más débiles de la labor de G. Visconte, que es su versión de los modismos y dichos que con tan fino arte se entretajan en la prosa del *Lazarillo* y que por cierto no es fácil traducir. Él elige dos posibilidades: verterlos a la letra, o extraer del caudal italiano los que supone se les podrían corresponder. Debo decir que el resultado, tanto en uno como en otro caso, raramente es positivo.

A pesar de sus límites, la traducción de G. Visconte, por ser un signo manifiesto de aprecio hacia una obra que se presentaba en su época como «Ya casi olvidada y de tiem-

²⁵ Cf. B. MIGLIORINI, *op. cit.*, 430, n. 2.

²⁶ *Übersetzen: Vorträge und Beiträge vom internationalen Kongress literarischer Übersetzung in Hamburg 1965* (Frankfurt am Mein, 1965), 11, cit. por M. REINTHALES, «Le insidie della traduzione» en AA. VV., *La traduzione. Saggi e studi* (Trieste, 1973), 371.

po carcomida»²⁷, por representar una manera original de enfrentarse con el texto castellano, como también por su interés lingüístico, me parece muy digna de figurar en la historia de la difusión del *Lazarillo* fuera de España. No creo por lo tanto que sea inoportuno sacarla por fin de su larga sepultura. Estoy de hecho preparando su edición, que saldrá, según espero, a corto plazo.

También tengo planeado editar otra traducción antigua manuscrita y hasta ahora desconocida del *Lazarillo de Tormes* que se encuentra en la Biblioteca Provincial de Como. Tuvo la generosa amabilidad de darme noticia de ella y de ponerla a mi disposición con carta fechada 24. 10. 1984 el Profesor Benito Brancaforte, al cual quiero dar las gracias públicamente.

No la tengo todavía suficientemente estudiada como para describirla aquí de forma cabal; estoy preparando un artículo que la dará a conocer.

²⁷ Así se lee en la dedicatoria de la edición de Milán de 1587 cit. por J. CASO GONZÁLEZ, *op. cit.*, 20.

La literatura de fascinación española en el siglo XVI

Jacobo Sanz Hermida
Universidad de Salamanca

Recoge ya en el seno
el campo su hermosura; el cielo aoja
con luz triste el ameno
verdor, y hoja a hoja
las cimas de los árboles despoja.

(Fray Luis de León, *Al licenciado Juan de Grial*)¹

Con esta estrofa, fray Luis de León inicia el poema que dedica al humanista Juan de Grial. En estos versos la palabra «aoja», al igual que encontramos en otros textos literarios, es sinónimo de secar, y en último extremo: muerte. Es ésta, en todo caso, una forma poética de indicar las graves consecuencias a las que está sometido todo aquel que sufra dicha enfermedad. Enfermedad, decimos, porque ciertamente a lo largo de este breve artículo pretendemos mostrar, a través de varios tratados médicos, la gran importancia que tuvo la fascinación no sólo como una mal surgido de un confabulación diabólica, sino lo que es más interesante, el resultado de un contagio transmitido por un cuerpo enfermo. Tratados particulares sobre el mal de ojo, fascinación o aojamiento, como preferamos llamar a esta dolencia, que circulan durante todo el siglo XVI y, evidentemente, aunque con menor vitalidad, en la centuria posterior, y sobre los que se asienta una perfecta descripción clínica en la que se observan las causas, diagnóstico, preservación y curación del mal que estudiamos.

Como sabemos el aojamiento es una de las supersticiones más arraigadas en toda la cultura mediterránea. Superstición que ha sido objeto de infinitos estudios, en su mayoría de carácter antropológico, folclórico o arqueológico, sobre los que en este momento no

¹ FRAY LUIS DE LEÓN, *Poesías*, ed. P. ÁNGEL CUSTODIO VEGA (Barcelona: Planeta, 1980), 38.

vamos a parar². Sin embargo, hasta ahora no existe un estudio global que sintetice el alcance último de la fascinación dentro de la cultura española del siglo XVI³.

El aojamiento, según lo concebían la mayoría de los tratadistas de la época que estudiamos, podía ser considerado de dos formas diferentes: el aojamiento natural o físico y el aojamiento diabólico. Cada uno de ellos posee una literatura, o mejor dicho, un campo doctrinal específico encargado de su descripción y difusión. Campos que no se constituyen a partir de compartimentos estancos, sino que existe una gran permeabilidad entre ellos, llegando incluso a casos límites, extremos, como más adelante veremos. Esta permeabilidad dificulta en muchos casos la clasificación de algunos textos, sobre los que la crítica no ha podido llegar a un acuerdo.

En una somera y simplista distinción, el aojamiento natural es aquel que se considera resultado de una enfermedad, de un desorden del temperamento correcto, frente al aojamiento diabólico que es el resultado del trato con fuerzas demoniacas. El primero, por lo tanto, puede ser diagnóstico y curado a través de la medicina; el segundo tan sólo a través de los medios que la religión pueda ofrecer. Pese a la gran diferencia que hay entre uno y otro, existe un vínculo entre ellos que, si no los une, al menos los relaciona lo suficientemente como para poder plantear una base común a ambos, a partir de la cual constituye cada uno su propio radio de acción. Base que parte de un fundamento muy concreto: el desarraigar y reprovar unas creencias que tan asidas estaban a la sociedad que llegaban a ser un serio peligro, al desconocerse el alcance real de aquello que sin descripción precisa era llamado «fascinación»; y lo que es peor, un mal al que se relacionaba inexorablemente con la brujería⁴. Se debía luchar, por tanto, contra la ignorancia y para ello se utilizaron los medios más eficaces como son la razón científica, a través de la medicina, y el dogma religioso, a través de la numerosa literatura antisupersticiosa que tan abundantemente se divulgó a lo largo del siglo XVI y XVII.

Aunque poseían una raíz común, formalmente uno y otro actuaban de modo diferente. Los tratados médicos, que centran nuestro trabajo, estaban dedicados no sólo a los profesionales de la medicina, sino también a la minoritaria clase alta, culta, que tenía la posibilidad de leer en latín, y buscaba confirmar a través de la ciencia la existencia de una enfermedad de compleja descripción aunque de posible cura. Por el contrario, la literatura antisupersticiosa se escribía siempre en castellano y sus destinatarios eran no sólo los encargados de velar por la pureza de la religión y las costumbres, sino también aquellas personas que podían verse influenciadas por estas creencias populares, que, en todo caso, eran negadas y recriminadas. La diferencia por lo tanto es muy notable, y sobre todo desde el punto de vista libresco. Así mientras en este siglo apenas conservamos cuatro trata-

² Entre la abundantísima bibliografía que sobre el tema podemos encontrar, cabe mencionar la obra de RAFAEL SALILLAS, *La fascinación en España*, Madrid (1905). También el interesante trabajo de ISMAEL DEL PAN, *Aspectos etnográfico-geográficos de Portugal (folclore hispano-portugués)* (Madrid: Actas y Memorias de la Sociedad española de antropología, etnografía y prehistoria, XVIII, 1943), y en concreto las páginas 157-212.

³ El único estudio genérico que conocemos sobre el tema es el libro de FREDERICK T. ELWORTHY, *The evil eye* (Londres: Collier books, 1970).

⁴ Ciertamente creemos que el aojamiento fue una palabra que jugó un papel similar a la palabra «cáncer» u «ovni» que hoy día se suele usar muy frecuentemente cuando no se conoce alguna enfermedad u objeto con precisión, respectivamente.

dos médicos contra el mal de ojo, además de gran rareza y difícil localización; por el contrario, y en ese mismo espacio cronológico, superan la docena los dedicados a literatura antipersticiosa, con numerosas reimpresiones comunes en gran parte de nuestras bibliotecas y archivos⁵.

Como indicábamos al inicio de este trabajo nos interesa sobre todo el estudio de los tratados médicos sobre el mal de ojo, ya que éstos nos muestran una parte poco conocida, por no decir casi desconocida, de este mal⁶. Realmente lo que ha permanecido tras el paso del tiempo ha sido el carácter diabólico, demoniaco del aojamiento, aunque ciertamente también se conservan, como es lógico en este tipo de creencias, restos fosilizados de esa medicina popular que ambulaba a la par de los tratados médicos y sobre la que también convergían gran parte de las diatribas de la literatura antipersticiosa. Contrariamente han desaparecido totalmente los indicios de la existencia de una medicina académica contra el mal de ojo. Es así que, por ejemplo, nadie hoy día va al médico a que le curen un aojamiento, sino, en todo caso, al curandero.

Los cuatro tratados médicos de aojamiento que hemos recogido y sobre los que en breve esperamos publicar una edición⁷, tras casi cinco siglos de callada existencia, están escritos todos ellos en latín por médicos, españoles y portugueses, afamados en la Corte y ámbito universitario; con un radio de actuación común y concreto: la Península Ibérica. Dos son los médicos españoles que escriben sobre el mal de ojo: Diego Álvarez Chanca y Antonio Cartagena. Por su parte, Thomas Rodríguez da Veiga y Gaspar de Ribero, serán los representantes de la medicina lusa sobre el tema.

El sevillano Diego Álvarez Chanca acompañó en el segundo viaje a Colón como médico y botánico de la expedición. Fue médico en la Corte de los Reyes Católicos a quienes dedica su tratado, del que desconocemos a ciencia cierta la fecha de su publicación aunque se cree, según opina Vindel⁸, que podría localizarse entre 1499 y 1504⁹. Por su parte nos es más conocida la obra de Antonio de Cartagena, médico y catedrático de Alcalá de Henarés, cuyo tratado fue publicado en 1529 conjuntamente con un texto dedicado a la peste.

Thomas Rodríguez da Veiga, fue profesor de la Universidad de Coimbra, tras haber cursado sus estudios de medicina en la Universidad de Salamanca. Su obra es muy amplia y su tratado sobre la fascinación se encuentra recogido en un manuscrito latino de la Biblioteca Nacional de París, escrito en 1561. Por último el tratado de Gaspar de Ribero se haya incluido dentro de un incunable, que bajo el título «Varios de medicina» recoge ocho tratados diversos sobre temas médicos. Este impreso puede fecharse entre 1525 y 1535 aproximadamente.

⁵ Una de las obras más conocidas es la *Reprovação de las supersticiones y hechizerías* de PEDRO CIRUELO, obra que se publicó por primera vez en 1538, y que fue reeditada diez veces en apenas un siglo.

⁶ De hecho no existe edición moderna alguna de los tratados que hemos estudiado.

⁷ La edición recogerá asimismo el tratado que el Tostado dedica a este tema y será publicada por la Diputación Provincial de Salamanca.

⁸ FRANCISCO VINDEL, *El Arte tipográfico en España durante el siglo XV* (Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1949), XLIX.

⁹ Véase el estudio monográfico sobre Álvarez Chanca, de Paniagua. JOSÉ ANTONIO PANIAGUA, *El doctor Chanca y su obra* (Madrid: Cultura Hispánica, 1977). Asimismo son de apreciar las consideraciones que Sánchez Granjel hace en su historia médica. L. SÁNCHEZ GRANJEL, *La medicina española renacentista* (Salamanca: Universidad, 1980), 18-19.

Por lo tanto, nos encontramos con cuatro autores que publican en un espacio cronológico que iría de 1499 a 1561, es decir, algo menos de un siglo, sendos tratados sobre la fascinación. Curiosamente los dos autores españoles, y sobre todo Álvarez Chanca, han sido objeto de estudio, aunque no se posea edición alguna de su obra¹⁰. Por el contrario, los médicos portugueses son desconocidos incluso por los historiadores de la medicina, quienes no han sido todavía capaces de insertarlos dentro del corpus médico sobre el aojamiento peninsular¹¹.

Ciertamente estos cuatro tratados parten de una tradición no muy lejana también dedicada a la descripción de la fascinación a través de tratados, si no médicos sí pseudomédicos. El origen del mal de ojo no está bien definido, aunque a través de los hallazgos arqueológicos podemos remontarlo muy anteriormente a nuestra era. Tanto en los textos latinos y griegos, como en los bíblicos se encuentran frecuentes alusiones al aojamiento; aunque ciertamente habrá que esperar al primer tercio del siglo XIV, a la obra de Engelberto de Admont, para contar con un tratado médico sobre esta enfermedad¹². Posteriormente y ya dentro del ámbito español conservamos dos tratados sobre el mal de ojo escritos en el siglo XV en castellano. Uno de ellos ampliamente conocido, como es el de Enrique de Villena, escrito en 1425 y dedicado a Juan Fernández de Valera¹³. El otro hasta hoy ignorado por la crítica, es el que Alfonso de Madrigal, el Tostado, incluyó en sus *Paradojas* escritas antes de 1437, de mayor interés que el de Enrique de Villena, que también se incluirá en esa compilación sobre la fascinación que estamos realizando. Dicho tratado es muy semejante en su composición a los publicados en el XVI, que parten de la teoría clásica de los espíritus malignos y de su expulsión.

Pero ciertamente ¿qué entendían por fascinación, o cómo eran capaces de establecer un cuadro clínico de una enfermedad que parece más unida a la mente que al propio cuerpo? Podemos afirmar, sin lugar a dudas, que existe una homogeneidad tanto entre los médi-

¹⁰ Paniagua, pese a analizar profundamente la obra de Chanca, no llegó a editarla. J. ANTONIO PANIAGUA, *op. cit.* A su vez, ANNA MARIA GALLINA, partiendo de la obra de Paniagua, en su edición sobre el *Tratado de aojamiento* de Enrique de Villena, establece una comparación entre la obra de Villena y la de Chanca. Pese a que demuestra el conocimiento de la existencia de la obra de Cartagena, se limita a mencionarla sin realizar ningún análisis. ENRIQUE DE VILLENA, *Tratado de aojamiento*, ed. ANNA MARIA GALLINA (Roma: Adriatica Editrice, 1978).

¹¹ Es realmente curioso que a excepción del estudio ya citado de Paniagua ningún historiador de la medicina se haya preocupado por analizar profundamente estos tratados, limitándose a un estudio de las obras antisupersticiosas y folclóricas sobre el tema. Incluso los últimos estudios aparecidos sintetizan una vez más las teorías que Sánchez Granjel defendía en su trabajo ya clásico. L. SÁNCHEZ GRANJEL, «Aspectos de la literatura antisupersticiosa española de los siglos XVI y XVII», en *Humanismo y Medicina*, Salamanca (1968), 113-173.

¹² El *Tractatus de fascinatione* atribuido a Engelberto ha sido estudiado por Thorndicke, aunque todavía no se posee una edición crítica moderna de los cinco manuscritos que se conservan, trabajo que esperamos poder llevar a cabo en estos años. En todo caso véase LYNN THORNDICKE, *A history of Magic and Experimental Science* (New York: Columbia University Press, 1947). Y en concreto el volumen III, 433-437.

¹³ Existen numerosas ediciones modernas de dicho tratado, como la de Anna Maria Gallina, anteriormente citada, aunque en breve esperamos que aparezca la edición crítica que ha prometido Derek C. Carr. Villena hace un recorrido histórico de las diferentes autoridades que han hablado de la enfermedad, dando numerosos ejemplos de la misma, y recopila diversos remedios tanto preservativos como curativos.

cos como en el vulgo, en la descripción de los síntomas del aojamiento. Así por ejemplo, Álvarez Chanca establece los siguientes indicios comunes a todos los aojados: Mal color, decaimiento, cansancio, inquietud, angustia, anorexia, sudoriparación brusca, sofocos, etc.¹⁴ De tal forma que el aojado se iba poco a poco «secando», hasta que terminaba muriendo. Estos síntomas coinciden con los que Rafael Salillas presenta en su libro dedicado al estudio de la fascinación en España desde el punto de vista de la tradición popular¹⁵. Precisamente esta sequedad que consume poco a poco el cuerpo del aojado, es la nota dominante en todas las descripciones de los afectados por este mal, como veíamos en el poema de fray Luis de León, hasta tal punto que Quevedo se sirve burlescamente de ello para mostrar el hambre ávida de Pablo:

Llegué con esto a la esquina de la calle de San Luis, adonde vivía un pastelero; asomábase uno de a ocho tostado, y con el resuello del horno tropezóme en las narices, al instante me quedé como perro perdiguero: puesto en él los ojos, le miré con tanto ahínco, que se secó el pastel como un aojado¹⁶.

Pese a tener un concepto similar de la sintomatología de la enfermedad, los autores de estos tratados plantean su obra de forma muy diversa, hasta el punto de que, sin llegar a negar una base común a todos ellos, bien podríamos decir que cada uno es diferente del resto tanto en su exposición como en el planteamiento de algunos de los criterios que consideraban oportunos para la explicación de la formación del mal. Si bien todos ellos parten del escolasticismo académico como sistema probatorio a partir del debate de autoridades médicas y filosóficas, más anclados en unos moldes medievales de sistemática rigidez que en una dialéctica humanística abierta a un conocimiento de la realidad humana. Hay, evidentemente, una serie de concomitancias necesarias *a priori* para poder comprender la fascinación. Una de ellas, y tal vez la más importante, es la forma de la producción de la visión. Ésta, se decía, se formaba de dos maneras atendiendo a la teoría galénica de los espíritus, o bien enviando espíritus fuera de los ojos que recogerían la imagen del objeto y regresarían al punto de partida; o bien el objeto enviaría su imagen dentro del ojo. Se discutía, por tanto, si la visión era acción o pasión, y ciertamente era necesario para explicar el aojamiento partir de una visión como pasión, aunque ciertamente la operación viva es espiritual. Este problema de la formación de la visión aparece ambiguamente en la obra de Cartagena, quien por un lado afirma que la visión es acción y por el otro se contradice negando su afirmación¹⁷.

¹⁴ ALVAREZ CHANCA, *Tractatus de fascinatione*, fol. 22.

¹⁵ RAFAEL SALILLAS, *op. cit.*, 46.

¹⁶ FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS, *Vida del Buscón*, Madrid (1954), 135. J. CARO BAROJA hizo una interesante recopilación de algunos textos literarios en los que se menciona el aojamiento en cualquiera de sus vertientes en su clásica obra *Algunos mitos españoles y otros ensayos* (Madrid: Editora Nacional, 1944), 264-276.

¹⁷ El propio Cartagena indica al inicio de su obra: «Y como en el *Libro de los ojos* he dado luz un tratado en el que contra la opinión común según el pensamiento de Galeno he probado que la visión se produce enviando afuera...». Obra ésta que desconocemos y sobre la que señala contradictoriamente más adelante: «Con el favor de la divinidad explicaré en el *Libro de los ojos*...». ANTONIO DE CARTAGENA, *Tractatus de fascinatione* (1529), fol. 1.

Otra concomitancia curiosa es que casi todos afirman que escriben un tratado sobre el aojamiento porque es una enfermedad de la que los médicos se han ocupado poco o nada. Así comienza Chanca diciendo:

Preguntado muchas veces sobre el ajojo, callé, enseñado por Sócrates que dice: «Podrás decir muy bien entonces, si nada dijeres a no ser lo que sepas bien»¹⁸. Como no tenía muy buena constancia de una ciencia de este modo, puesto que ninguno de los antiguos había hecho mención de ésta, y si la ha hecho, ha sido sin embargo muy menguadamente y no sin gran ambigüedad¹⁹...

Cartagena, tal vez siguiendo a Chanca, señala:

Como en este libro he tratado de la peste me ha parecido consecuente tratar de todas las cosas que parecen pertenecer a la peste y, como el aojamiento es cosa de la que muy raras veces hablan doctores, físicos y médicos²⁰...

No en vano Cartagena incluye su tratado dentro de una obra dedicada a la peste, porque realmente todos los médicos que escribieron sobre el aojamiento relacionaban éste con enfermedades semejantes a la peste, epilepsia, fiebres, etc. Es decir, la sintomatología que describe el aojamiento es tan amplia y ambigua que da cabida a cualquier tipo de dolencia de difícil determinación, aunque eso sí, siempre contagiosa²¹.

Con todo, el tratado más completo tanto estructural como dialecticamente es el de Álvarez Chanca, quien demuestra una mayor madurez intelectual. Está dividido en dos partes, al igual que el de Cartagena. Una primera teórica, en donde se diserta con mayor o menor profundidad, según el autor, sobre el aojamiento; y una segunda parte, práctica en donde se expone los medios preservativos y la curación del mal.

La fascinación surge, al igual que cualquier mal, por un desequilibrio del temperamento correcto, por el predominio de una cualidad que causa la discrasia, y con ella la enfermedad. Las causas pueden ser de dos tipos, o bien celestes, o bien ínfimas. Los astros pueden influir positiva o negativamente sobre los temperamentos humanos. Así Cartagena, que es quien más favorablemente aprueba la influencia astral como causa inmediata del aojamiento, reduce la actuación del aojador a una época y tiempo concreto, en el que los astros influyen negativamente no sólo a él sino también a los receptores del aojamien-

¹⁸ Esta misma cita sirve también de inicio a la obra de BERNARDO DE GORDONIO, el Lilio de la medicina. Se trataría por lo tanto de un topos común a algunos tratados médicos. BERNARDO DE GORDONIO, *Lilio de la Medicina*, ed. John Cull y Brian Dutton (1991).

¹⁹ ÁLVAREZ CHANCA, *op. cit.*, fol. 1.

²⁰ ANTONIO DE CARTAGENA, *op. cit.*, fol. 1.

²¹ Aunque ciertamente los tratados de mal de ojo constituyen un corpus muy específico, es fácilmente comprobable cómo en la gran mayoría de los tratados médicos, ya sea los que se dedican exclusivamente a la peste o enfermedades venenosas, ya sea los que dedican un apartado a cualquiera de ellas, aparecen referencias al mal de ojo. Así, por ejemplo, Gordonio al hablar de la moderadura de serpiente habla del aojamiento; y como él otros muchos médicos que hacen referencia a esta dolencia aunque no construyen tratados exclusivos sobre la misma. En este momento estamos estudiando las causas que pudieron influir en la disociación del aojamiento de estos tratados de peste y enfermedades venenosas, y la creación de un espacio doctrinal independiente en el que la fascinación sería el objeto concreto de los tratados que estudiamos.

to. Por su parte la causa ínfima puede dividirse en dos: natural o accidental. La natural es la que soporta normalmente una persona, que por su condición y complejión está sometida irreversiblemente a estar enferma. Por el contrario la accidental es aquella que, como indica su nombre, posee una acción muy concreta dentro de un espacio temporal corto. Ambas se curan, aunque ciertamente es más compleja la natural que la accidental.

Hay un hecho que preocupa sobremanera a los médicos en el aojamiento como enfermedad en sí, especialmente a Chanca: si es posible que un cuerpo pueda vivir con veneno o con una complejión venenosa, y, en caso afirmativo, si este veneno permite mantener sano al que lo porta. Se afirma que cualquier persona puede vivir con veneno sin afección alguna, siempre y cuando éste no se mueva. Tal es el caso de la mujer menstruosa, que lleva sangre maligna en su cuerpo sin sufrir por ello mal alguno. Así, la mujer que sufre esta dolencia, elimina los espíritus venenosos, vaporosos y transitables, por la vía natural, y cuando ésta no es posible, los espíritus se escapan por los ojos en la acción de ver, inficionando el aire y afectando a cualquier ser que se encuentra dentro de su campo de acción. Con ello la menstruosa, es una aojadora accidental. El problema mayor es cuando la menopausia afecta a la mujer, entonces se elimina la forma natural de expulsión de los espíritus malignos, y se convierte en una aojadora natural. Es ésta una explicación racional mediante la cual mujeres mayores son aojadoras en potencia, sin que por ello podamos insertarlas dentro del grupo de las famosas "vetulas" que tan comunes y vulgares se han hecho a lo largo de la historia²². De hecho, la mayoría de las personas que el vulgo achacaba de aojadoras han sido mujeres, de aspecto un tanto tetrífico y con presumible relación diabólica, y los pocos hombres que han sido calificados de tales, siempre poseían alguna tara física, ya sea real o imaginada²³. Creencia que era negada de esta forma por la ciencia médica, al demostrar que la mujer, dada su complejión (más fácilmente corruptible por su propia alimentación, por el menstruado, etc.) forma fácilmente sangre melancólica, que asciende por la cabeza y tras su ebullición, sale por los ojos. Con ello, los aojadores quedaban definidos casi siempre dentro del mundo mujeril, aunque se daban casos de jóvenes y adultos, personas mal dispuestas, como los melancólicos o coléricos que podían también sufrir esta dolencia.

Por el contrario hay dos grupos humanos que nunca pueden ser aojadores: los ciegos y los niños. Los ciegos no sólo porque careciesen de la vista, ya que aunque los médicos determinaban el aojamiento como una enfermedad que se transmite por los ojos, no así el vulgo, que pensaba que también la boca y las fosas nasales eran una vía de libre discurrir del mal de ojo²⁴, sino además porque carecían de una imaginación fuerte capaz de ejercer la fuerza necesaria para aojar²⁵. Y los niños, porque son los seres más cercanos al origen

²² Interesantes son las consideraciones sobre las «vetulas», o si se prefiere brujas, que hace PEDRO M. CÁTEDRA, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)* (Salamanca: Universidad, 1989) 83-112.

²³ Tal es el caso de los pelirrojos, a quienes desde muy antiguo se les ha acusado de personas de poco fiar, como de hecho se recoge en la mayoría de los tratados de fisiognomía. Y muy relacionados con éstos han sido las menstruosas y los de complejión melancólica.

²⁴ De hecho Pedro Ciruelo era de esta vulgar opinión. PEDRO CIRUELO, *Reprovación de las supersticiones y hechizerías*, ed. ALVA V. EBERSOLE (Valencia: Albatros, 1978), 94-96.

²⁵ La imaginación era muy importante para el aojador hasta tal punto que Antonio de Cartagena la menciona como una de las causas que más directamente influyen en el aojamiento. ANTONIO DE CARTAGENA, *op. cit.*, fol. 34.

natural, es decir a la humedad; ya que como se creía la humedad embotaba y enervaba el veneno.

También se definían perfectamente las personas susceptibles de aojamiento. Personas que por su disponibilidad captaban los espíritus malignos que expulsaba el aojador y los absorbían. Casi siempre, dada su delicadeza, los casos declarados eran los de los niños, quienes al carecer de defensas, estaban más expuestos a la enfermedad. Este punto aclaraba uno de los motivos que el pueblo aducía como causa del aojamiento. Se pensaba, y de hecho aún hoy día se piensa, que la envidia era la base donde se sustenta el aojamiento. Así las viejas por venganza y envidia aojaban a los niños, casi siempre de gran hermosura. Envidia, que Gaspar de Ribero niega, ya que ésta se produce por la tristeza, y ésta es incapaz de producir el calor suficiente como para expulsar afuera los espíritus malignos.

Interesaba asimismo declarar la involuntariedad de actuación del aojador sobre el aojado. La fascinación es una enfermedad contagiosa que como tal no puede ser controlada. Así, sobre todo teniendo en cuenta la influencia astral, el aojador sólo tiene la capacidad de aotar cuando los astros son propicios para tal acción. Por lo tanto no existe una hora concreta, aunque sí se afirma que posee una mayor facilidad de expansión en las estaciones veraniegas, porque el calor es adminísculo para todos las virtudes celestes y terrenales, y porque además el calor vitaliza todo lo venenoso.

En definitiva, la fascinación en el siglo XVI puede ser enfocada a través de dos miras distintas, una médica y otra religiosa. Ambas surgen en una época en que estas creencias estaban bien arraigadas en la cultura popular, y sobre todo, ambas tratan de salvaguardar su propia imagen. Por un lado, la ciencia médica necesita reafirmar su eficacia dentro de una clase alta, aristocrática, que comienza a vulgarizarse y seguir las recomendaciones de ensalmadores, desaojadoras, etc. Por su parte, la Iglesia, a través de sus teóricos, se ve obligada a recriminar estas supersticiosas por medio de la negación absoluta en nombre del propio dogma.

Así se explica que las dos únicas obras escritas en castellano, en el fondo participan de ambas miras. Enrique de Villena, aunque no se preocupa en definir la enfermedad, sí da remedios médicos que intentan curarla y, pese a las autoridades utilizadas, busca una ortodoxia doctrinal. Por su parte, el Tostado intenta dejar patente que su afirmación de la existencia del aojamiento como enfermedad no va en contra de la ley de Dios, y de hecho desaprueba lo mismo que la Iglesia condena, el abuso que el pueblo hace de las bendecideras y encantaderas. Pero ciertamente lo más curioso es que no dude en finalizar su tratado diciendo:

E aunque las cosas susodichas sean verdaderas, son discordantes de la fee cathólica, enpero algún tanto nos es agravio confessar puramente que se pueda fazer algún aojamiento. E esto no porque las verdades devan ser ascondidas, ca las verdades dessean seer en público puestas, enpero porque los simples non sabientes distinguir entre las verdades et falsedades, quando oyessen dezir que alguna cosa podie seer aojada, tomarían alguna manera inconveniente et bolverse ýan a muchas supersticiones e errores peligrosos. Por lo qual delante las ignorantes personas algunas verdades son mejores de encobrir que declararlas²⁶.

²⁶ ALFONSO DE MADRIGAL, *Breviloquio de Amor y Amicitia*, BUS, Ms. 2178, fol. 154r.

Esta ideología de encubrir mejor que declarar se manifiesta de nuevo en la segunda mitad del siglo, durante el reinado de Felipe II. Así, a partir de 1550 ya no encontramos ningún tratado español sobre el aojamiento, ya que la medicina española, según indica Granjel²⁷, de una época europea, humanística, caracterizada por un abandono de las doctrinas médicas clásicas, y de las inexactas traducciones medievales, pasa a un nuevo dogmatismo contrarreformista que será germen de lo que podemos llamar la «decadencia científica». Por el contrario, en esta época se intensifica la literatura antisupersticiosa con un importante contingente de obras. Tan sólo quedará un resquicio en el siglo XVII de estos tratados médicos sobre aojamiento, en el opúsculo que sobre esta enfermedad Lázaro Gutiérrez publica en 1643²⁸.

²⁷ SÁNCHEZ GRANJEL, *op. cit.*, 12-14.

²⁸ LÁZARO GUTIÉRREZ, *Tractatus de fascinatione, libri tres* (1643). No hemos podido consultar esta obra al no haber localizado todavía ejemplar alguno.

Folch Cardona y el teatro valenciano del siglo XVII: influencias e innovaciones

Pilar Sarrió Rubio
Universidad de Valencia

Cuando F. Cardona abandona la ciudad de Valencia –hacia 1660 aproximadamente– deja tras de sí una posición privilegiada lograda por varios títulos nobiliarios, unos heredados de sus padres: marqués de Castelnuovo, barón de Paranchet y Prades, en el reino de Valencia y el de marqués de Pons procedente de Cataluña, y otro, de barón de Masalavés aportado al matrimonio por su esposa D^a M^a Teresa de Milán¹. Va a Madrid en busca del ambiente cortésano y festivo que Valencia iba perdiendo desde hacía ya algún tiempo.

F. Cardona había nacido en 1623. En esos años de comienzos de siglo, en la ciudad de Valencia, se realizaban fiestas y diversos tipos de espectáculos promovidos por la nobleza que pretendía reflejar, en la sociedad valenciana, el modo de vida cortesano². Fiesta-teatro es el binomio constante en las celebraciones de aquellos años. La ciudad contaba, además, con un magnífico local, la Olivera³, llamado también «casa de comedias», acondicionado con todo lo necesario para poner en escena una gran comedia. El público⁴ que asistía a la Olivera podía ocasionar, con sus gustos y preferencias, el éxito o el fracaso de una obra; en cambio, el que acudía a las representaciones públicas, convocadas por un motivo extraordinario y realizadas en una de las plazas de la ciudad⁵, lo hacía siempre con agrado pues, además de la realiza-

¹ Este escritor forma parte de un capítulo de mi tesis doctoral: *Los postnocturnos y la teatralidad valenciana: catálogo y calendario. El caso de Antonio Folch Cardona* (Universidad de Valencia: Facultad de Filología Española, Departamento de Literatura Española, septiembre 1989).

² Sobre las fiestas valencianas véase: PILAR PEDRAZA, «Las fiestas de la nobleza valenciana en el siglo XVII: un ejemplo característico (1662)» en *Estudis*, n. 6 (Valencia, 1977), 101-21. «Aspectos cómicos de una fiesta valenciana del siglo XVII» en *Estudios dedicados a Juan Peset Alexandre* (Universidad de Valencia, 1982), 205-35. SALVADOR CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino* (Valencia, 1925).

³ Sobre la Olivera: A. ZABALA, «Sobre la primitiva casa de la Olivera (dos documentos para la Historia del teatro de Valencia)» en *Homenaje a Juan Reglá Campistol*, T. I (Valencia, 1975), 427-36. LUIS LAMARCA, *El teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días* (Valencia, 1840).

⁴ JEAN MOUYEN, «El corral de la Olivera de Valencia en 1678 y 1682: tentativa de definición sociológica de su público» en *II Colloque sur les Pays de la Couronne d'Aragón* (Université de Pau, 1981).

⁵ Las representaciones teatrales, en Valencia, se realizaban en diversos lugares según el tipo de espectáculo que se trataba: en una plaza si la representación era pública; en las casas de los nobles si la con-

ción de una comedia, se efectuaba otro tipo de espectáculos, como torneos, desfiles procesionales, etc...⁶, y acababan por la noche, con un castillo de fuegos artificiales.

No obstante, la Olivera y todo lo relacionado con su entorno es lo que da una configuración especial al ámbito teatral valenciano. Su organización y administración dependía del Hospital General de Valencia, entidad de gran importancia de la que formaban parte personas de las altas esferas sociales o pertenecientes a la nobleza valenciana⁷. El Hospital recibía parte de las ganancias producidas por las representaciones teatrales y era también, a través de su clavario, el que se encargaba de contratar a las compañías para que vinieran a representar a Valencia⁸. Durante las primeras décadas, llegaron con gran asiduidad y, poco a poco, fueron espaciando su presencia en la ciudad. Las condiciones determinadas para venir a actuar a la Olivera oscilaron a lo largo del siglo pues, al principio, cuando la ciudad les ofrecía una buena ocasión para obtener fama y dinero, las ventajitas se inclinaban a favor del clavario⁹; en cambio, durante los últimos años, el «autor de comedias» o jefe de la compañía era el que imponía sus condiciones. Sin embargo, había una tenaz insistencia en mantener a la compañía que llegaba a Valencia, durante el mayor tiempo posible, impidiendo que abandonara la ciudad y ofreciéndole ventajosas ofertas. Los actores veían en Valencia una ciudad en la que podían residir, no sólo cuando iban a representar a la Olivera, sino también cuando abandonaban la profesión de actor¹⁰; allí se instalaban y abrían una posada o alguna tienda¹¹. Algunas veces se le pedía a un actor ya retirado que volviera a actuar en la Olivera. Hubo también actores-poetas que escribieron comedias emulando a los escritores cuyas obras representaban en los teatros, pero únicamente estrenaban sus propias obras aquellos que, contando de antemano con fama y presti-

vocaba uno de ellos y asistía únicamente un determinado número de invitados, y en la Olivera si las representaciones eran ordinarias, *Los postnocturnos...*, *op. cit.*, 22-23.

⁶ Las representaciones públicas podían ser: religiosas y civiles o profanas. Las primeras se realizaban por la celebración de una fiesta religiosa, a San Vicente, a la Inmaculada, etc...; comenzaban por las mañanas con actos de culto, por la tarde seguían con desfiles procesionales, representación de una comedia que, a veces, aludía a la vida del santo de la festividad, y por las noches, acababan con luminarias. Las civiles se realizaban por un motivo extraordinario, como la llegada de algún personaje importante a la ciudad (el rey, un príncipe), o una conmemoración (la conquista de la ciudad) o algún acontecimiento real (el nacimiento de un príncipe). A lo largo del siglo XVII, las fiestas civiles fueron disminuyendo; sin embargo, las religiosas siguieron celebrándose aunque fueron perdiendo su carácter religioso y llegaron a convertirse en verdaderas celebraciones profanas por su complejidad y por los festejos que se sumaban al motivo religioso que las ocasionaba: torneos, cañas, máscaras, etc., *Los postnocturnos...*, *op. cit.*, 10-23.

⁷ Sobre el Hospital General de Valencia, su historia y administración puede consultarse: el *Becerro*, libro donde se halla la organización interna del Hospital General.

⁸ Todo lo referente a la organización y administración de la Olivera llevada a cabo por el Hospital General de Valencia se encuentra en los Libros de Contabilidad, *Llibre Major*, *Contrallibre Major* y *Albarans*, actualmente en el Archivo de la Diputación de Valencia. Son los que hemos utilizado para realizar la parte documental y de investigación de la tesis doctoral de la nota 1.

⁹ Todos los asuntos oficiales realizados entre el clavario y el «autor de comedias» se efectuaban ante notario. Los acuerdos firmados se encuentran en las actas notariales existentes en el Archivo de la Diputación de Valencia (Albarans y Baldufaris), en el archivo del Colegio del Corpus Christi y en el Archivo del Reino. Véase también *Los postnocturnos...*, *op. cit.*, 310-426.

¹⁰ Se está realizando, en el Departamento de literatura Española de la Facultad de Filología de Valencia, un trabajo de investigación a cargo de Amelia García-Valdecasas y de Pilar Sarrió, bajo la dirección del profesor Juan Oleza y subvencionado por el IVEI y el Ministerio de Cultura, en el que se hace constar todos los datos biográficos de los actores españoles del siglo XVII publicados hasta el momento.

¹¹ Margarita Pavía, por ejemplo, regentó una posada en Valencia cuando se retiró del teatro, según podemos ver en la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY (Londres: Támesis, 1985), 478.

gio reconocidos, se arriesgaban, como escritores, esperando obtener el éxito que ya habían logrado como actores. Tal es el caso de Pablo Palop y Antonio Fajardo, entre otros¹².

Pero volvamos a F. Cardona y a los escritores valencianos que vivieron durante el siglo XVII¹³. Pertenecen a la nobleza, o forman parte del clero, o ejercen alguna actividad que les vincula a los estamentos citados. No son profesionales del teatro; el escribir comedias supone un punto de conexión con la sociedad a la que pertenecen o es un aliciente más para sus diferentes ocupaciones; citamos a Ceferino Clavero, a Lorenzo Matheu y a Carlos Gazulla, Agente Fiscal de la Real Hacienda, Juez de Corte y Justicia Mayor, respectivamente. Por eso, su producción dramática es escasa y únicamente algunos de ellos se preocupan de estrenar sus obras; otros, en cambio, deciden ir a Madrid en busca del ambiente fastuoso de la Corte y de un éxito teatral que pocas veces alcanzan, y dejan, en Valencia, una posición privilegiada que difícilmente vivirán allí, como hicieron Alejandro Arboreda y Vidal Salvador, por ejemplo¹⁴.

F. Cardona recibió el afecto y el reconocimiento de los monarcas: fue gentil-hombre de cámara de Juan José de Austria y, más tarde, obtuvo el cargo de Mayordomo del rey Carlos II, al que sirvió con fidelidad y discreción, especialmente como miembro del Consejo de Aragón¹⁵. Su afición al teatro le llevó a escribir algunas comedias para ser representadas en la Corte. De toda su producción dramática tenemos constancia de las siguientes obras: *El más heroico silencio*, *Del mal lo menos*, *Lo mejor es lo mejor*, *Obrar contra su intención*, *Vencer al fuego es vencer*, *Dido y Eneas*, *Más es servir que reinar* y *No siempre mienten señales*. Una vez analizadas estas comedias¹⁶ observamos una serie de elementos propios del teatro barroco, como algunos aspectos escenográficos, por ejemplo, empezar la comedia con una escena violenta; tal es el caso de *Obrar contra su intención* que da comienzo con una tempestad y un incendio que se suceden simultáneamente, y el introducir canciones añadiendo un baile de máscaras que tanto agradaba al público, como en *Del mal lo menos*. F. Cardona también utiliza, en sus comedias, figuras retóricas, lógicas, patéticas y tropos, especialmente metáforas; todo ello para enriquecer el texto y aumentar la fuerza poética de las situaciones¹⁷.

Pero no olvidemos que F. Cardona escribió sus obras en Madrid y que su producción como dramaturgo corre paralela a la del autor más importante de esos años: Calderón.

¹² Sería interesante, en un trabajo futuro, efectuar un estudio de todos los actores-poetas del siglo XVII, una vez esté finalizado el trabajo sobre los actores.

¹³ No hacemos referencia a los dramaturgos de la llamada escuela valenciana, como Carlos Boil, Guillén de Castro, etc., ya que han sido estudiados en otros trabajos.

¹⁴ Sobre A. Arboreda véase PASCUAL MÁS I USÓ, *La práctica escénica del barroco tardío en Valencia. Alejandro Arboreda*. Tesis de licenciatura (Valencia: Fac. de Filología, 1986). Y sobre Vidal Salvador, E. BETORET PARÍS, *Introducción a Manuel Vidal Salvador. Análisis de la comedia: «El sol robado a un ciego y el panal en el león»* (Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, 1975); E. RODRÍGUEZ CUADROS, «Pertinencia, pertenencia y ambigüedad del texto teatral: *La destrucción de Sagunto* de Vidal Salvador» en *Cuadernos de Filología: Literaturas. Análisis* III, 1 y 2 (Valencia, 1981), 321-37; F. J. VELLÓN LAHOZ, *El lenguaje dramático en la última generación de los dramaturgos barrocos valencianos; Manuel Vidal Salvador*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filología, Valencia, 1987.

¹⁵ J. SIMÓN DÍAZ, *Censo de escritores al servicio de los Austrias y otros estudios biográficos* (Madrid: CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1983), 7-32.

¹⁶ Las comedias analizadas son: *El más heroico silencio*, *Obrar contra su intención*, *Del mal lo menos* y *Lo mejor es lo mejor*, que forman el capítulo IV de la tesis *Los postnocturnos...*, *op. cit.*

¹⁷ No podemos expresar todos los elementos característicos de las obras de F. Cardona estudiados en las obras citadas debido al límite de espacio con el que contamos; por tanto hemos hecho esta pequeña selección.

Los escritores de esa época giran en torno a su figura y a su obra formando su ciclo¹⁸. F. Cardona perteneció a este ciclo y fue un escritor con notables influencias calderonianas: entre ellas podemos destacar, dentro del papel determinante del verso¹⁹, algunos componentes lingüísticos como las correlaciones, bimembres, trimembres, etc..., según el número de personajes que intervengan, y la segmentación de los versos en diferentes réplicas, incluso sin pertenecer al mismo diálogo²⁰, sino que se producen de forma aislada para expresar, unas veces, la incertidumbre o la contradicción de los personajes y otras, su actitud de ofensa o de desconfianza²¹. La segmentación del verso se debe también a la inclusión de la música en estas comedias²².

¹⁸ J. L. SIRERA, *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Calderón* (Madrid: Playor, 1982), 19.

¹⁹ Como dice J. L. SIRERA: «Es el verso el elemento estructurante del lenguaje literario de todos los dramaturgos del Siglo de Oro» (*El teatro en el siglo XVII, op. cit.*, 42).

²⁰ En la comedia *El más heroico silencio*, hablan el rey y el príncipe, sin formar diálogo, pensando ambos en la princesa y en lo que sienten: el rey, dicha porque se va a casar con ella; y el príncipe desdicha porque está enamorado de ella:

Rey: Vasallos
 Príncipe: Afectos míos
 R: con aplausos
 P: con solloços
 R: Regocijad
 P: Llorad tristes
 R: El contento
 P: Los ahogos
 R: De lograr ya vuestra reina (4)

²¹ Blanca y Carlos se sienten enojados por el conflicto que se ha producido con un papel que el criado Sancho ha entregado confundiendo sus destinatarios. Blanca y Carlos se replican con las mismas palabras demostrando su desconfianza en las palabras del otro:

Blanca: En fin de Estela llamado
 has venido ¿qué veneno
 en mi pecho este papel
 introduce? más yo tengo
 la culpa, pues mi inquietud
 fabrico con mi sosiego.
 Carlos: Qué papel, Blanca, que dices?
 Blanca: Este ingrato, más no quiero
 para repetir mi ofensa
 ser yo misma el instrumento.
 (Rómpele) (24)

Más adelante se repite la misma situación pero a la inversa:

Blanca: Qué estás diciendo?
 Carlos, si también pretendes
 quitarme el seso, el rodeo
 excusa, y háblame claro:
 muestra el papel.
 Carlos: No, no quiero
 para repetir mi ofensa
 ser yo mismo el instrumento
 y así ceniza he de hacerle
 (Rómpele) (25)

Forman parte de la comedia *Del mal lo menos*.

²² La segmentación del verso debido a la inclusión de la música lo vemos en la comedia *Obrar contra su intención*, en donde Amintas, el galán, y Tomiris, la dama, dialogan a la par con la música de las ninfas:

Calderón presentaba en su teatro unos personajes nobles transgrediendo y burlándose de unas normas que defendían en el marco real de su sociedad. F. Cardona también infringe las normas y utiliza, por ejemplo, la jerarquización y el orden social como elementos dramáticos manejándolos a su antojo pero que, irremediabilmente, tiene que restituir a sus cánones al acabar la comedias. Así, en *Del mal lo menos* el galán, un conde, y su criado entran al jardín de la casa de la dama saltando la tapia como vulgares ladrones y varios personajes nobles se esconden por las habitaciones, formando un juego escénico muy del agrado de los espectadores por los equívocos que producía el continuo cambio al pasar de una habitación a otra. En *Obrar contra su intención*, los criados se encuentran en la habitación del rey tratando sus asuntos. Pero estas licencias chocan con las normas conocidas tanto por el escritor como por el público. Sin embargo una relación se establece entre el autor y los espectadores: por parte del primero, al saltarse las normas en su comedia, intencionadamente, y por parte de los segundos, por dos razones: una, porque desean cambiar la realidad existente y de la que se evaden por el teatro y otra, por miedo²³, miedo a la tiranía del poderoso y miedo a la rigidez de costumbres, y en las obras *Lo mejor es lo mejor* y *Obrar contra su intención* vemos a un rey expulsado del trono por tirano y a otros dos reyes que destacan por su generosidad cediendo la dama al galán, y a otro rey condenado a muerte y condicionado, para salvarse, a ofrecer culto a una diosa²⁴.

Amintas:	Mas ¿qué es lo que escucho cielos?
Tomiris:	que sonora suspensión se oye en el aire.
Ericina:	En el templo la armonía es que se oyó
Tomiris:	Diana mi razón defiende
Amintas:	El cielo oyó mi clamor pues que le asiste...
Canta Ninfa 1ª:	Yo
Tomiris:	Pues A ampararla viene
Ninfa 2ª:	Yo
Ninfa 1ª:	Yo defendiendo
Ninfa 2ª:	Yo condeno
Ninfa 1ª:	al clamor (22)

²³ VALBUENA BRIONES menciona los dos miedos del hombre del siglo XVII en *P. Calderón de la Barca, Obras completas*, ed. de..., T. II (Madrid: Aguilar, 1956), 1202.

²⁴ El carácter sacro de la figura del rey ha cambiado igual que el público al que se dirigían las comedias, que se muestra diferente al de la época de Lope: ALFREDO HERMENEGILDO, «La imagen del Rey y el teatro de la España clásica» en *Segismundo*, n. 23-24, 81. Y vemos, también, en la comedia *El más heroico silencio* a un padre, el rey, que cede su prometida a su hijo porque desea ser conocido más por su acción generosa que por su tiranía, haciendo valer su autoridad de rey (60).

En la comedia *Lo mejor es lo mejor* tenemos a un rey que ha sido vencido en la batalla y que, además, es generoso permitiendo que su enamorada se vaya a Roma con su galán y libértándolos a todos:

... y porque a Roma
volvais contentos, a Claudia
dé Publicola la mano,
y Mucio se la dé a Marcia
que si en la lid me vencisteis
de Marte, yo en la batalla
de amor me vengo, conque
no quedo a deberos nada (55)

Esta es otra característica calderoniana presente también en las comedias de F. Cardona: ningún rey es tirano ni injusto, ni hay ninguna manifestación política en estas obras. Sin embargo, todavía vemos la influencia de las relaciones del rey con sus súbditos basadas en la admiración y el temor²⁵ reflejada en la comedia *El más heroico silencio*: el padre de la segunda dama pondrá, por temor al rey, todo su empeño en que su hija se case con el caballero que ha determinado el propio monarca, porque piensa que su honor está en peligro al fundamentarse en la voluntad del rey²⁶. Frente a esta actitud de sometimiento de un noble a la voluntad del rey²⁷, F. Cardona nos presenta al criado que se considera mozo, galán y discreto y, por tanto, más apto para casarse con la joven dama que el propio monarca al que llama «viejo» y aún se muestra más osado al añadir que el rey «sobra en el lecho siempre,/ faltado siempre en el lecho». Vemos pues a los criados en situaciones anómalas, y si Calderón presenta así a los criados es porque son los únicos personajes capaces de cometer tales bajezas, atribuyéndose cualidades propias de los nobles. F. Cardona satiriza su actuación y la ridiculiza, como ocurre también, con los criados de *Obrar contra su intención*, que los presenta tratando de luchar con las espadas en la mano defendiendo su honor pero, en el momento de golpearse, lo hacen a cintarazos.

También incluye otros recursos característicos de las comedias del siglo XVII, como la caída del caballo, la incertidumbre del destino, los cuatro elementos y otros menos usuales como la música y el orientalismo pero dando a todos ellos una visión particular; por ejemplo, a la caída del caballo le da un valor secundario y es narrada en vez de representarla y simbolizar la caída moral del personaje en cuestión. En cuanto al destino ofrece una visión menos alarmante y dentro de un marco trascendente cuya problemática estriba en el conflicto entre libertad y destino: F. Cardona se somete al concepto contrarreformista y hace triunfar la primera por la importancia de los actos del hombre y, por tanto, por su cooperación con la providencia. Tampoco podían faltar los cuatro elementos para describir la armonía y el orden: la atracción sensual que despierta en el hombre su vanidad y orgullo, produciendo el desorden, la presenta F. Cardona en la figura de una mujer: «conspiran cuatro elementos / contra mí...»), dirá el galán, y tendrá que mantener

²⁵ MARC VITSE opina que «el horror está ligado a la forma específica de la pérdida del honor en una sociedad fundamentada en el rey» en «Del horror al honor? Tres evidencias y tres reflexiones», *Criticón*, n. 23, Actas del IV Coloquio del GESTE (Toulouse, 1983), 241-250.

²⁶ Así actúa Erasistrato, padre de Irene, para que su hija se case con Polidoro, si bien Irene no lo desea por estar enamorada del príncipe:

Era: Antes de que aquí haya ausencia
se ha de casar con mi hija;
qué importa que en mis intentos
su fin los astros pronuncieis?
ni que ahora anunciéis
infelices casamientos?
casarlos mi honor intenta;
así me la restituyen
las estrellas no influyen
mayor daño que una afrenta
Polidoro ya sabeis
mi nobleza... (48)

²⁷ Este aspecto puede ser considerado como la influencia ideológica que el teatro ejercía sobre los espectadores: presentar una nobleza sumisa a los deseos del rey cuando la realidad era diferente. J. L. SERRERA, *El teatro en el siglo XVII...*, op. cit., 87.

una lucha por defender a su enamorada o a su patria; elegirá esta última pero la armonía y el orden se restablecerán y el galán obtendrá el amor de la dama.

Otra característica peculiar del teatro de F. Cardona se observa en la comedia *Lo mejor es lo mejor*, en la figura de Claudia, la dama. Ésta se enfrenta al galán como rival, no sólo vistiendo como hombre²⁸, en este caso concreto de soldado y luchando en el campo enemigo, sino también realizando misiones que siempre han sido desempeñadas por hombres²⁹: estas actitudes varoniles³⁰ no las adopta la dama para conquistar el amor del galán, sino para demostrar que su valentía, decisión y capacidad son tan grandes y valiosas como las del hombre:

¿No hay mujer que sustentó
dos mundos sobre sus hombros?
¿No ha habido hermosura airada
yendo a vengar sus enojos
que se olvidó de sus ojos
y se acordó de su espada?
¿No hubo quien a la más dura
más errada obstinación
convenció con su razón
pudiendo con su hermosura?
¿No hay quien con tan primor
ciencias, arte adelante,
que da el más discreto amante,
primero envidia que amor?
¿No hay hombres también que en suma
usan con vergüenza osada,
discreción con la espada,
y ignorancia con la pluma?

²⁸ «Existe en la literatura española, especialmente en el teatro del siglo XVII, una multitud de mujeres atrevidas que, bien por un motivo o por otro, adoptan el indumento varonil y se lanzan a una aventura arriesgada en busca de su felicidad», así nos dice C. BRAVO VILLASANTE en *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)* (Madrid: S. G. Española de Librería S. A., 1976), 13. A lo largo de este libro, la autora nos ofrece un estudio sobre el tema de la mujer vestida de hombre, su origen y el auge experimentado en el siglo XVII. A él remitimos para el conocimiento de todas las causas y formas en que los dramaturgos del siglo XVII nos presentan este recurso teatral.

²⁹ Como cita C. BRAVO en *La mujer vestida de hombre... op. cit.*, 64, son varios los casos en que la mujer disfrazada de varón ocupa cargos varoniles: recordemos la comedia de Lope de Vega *El alcalde Mayor* que presenta una disfrazada por amor que recibe del Corregidor de Toledo el nombramiento de Alcalde Mayor y hasta la quiere casar con su hermana. A partir de esta obra surgen otras cuyo objetivo es presentar en la escena una mujer desempeñando un cargo varonil: *El amor médico* de Tirso; *La dama capitán* de Figueroa; *La dama corregidor* de S. Rodríguez de Villaviciosa; *La dama comendador* de P. Llanini y *La dama presidente* de Ramírez de Arellana. La dama de la comedia *Lo mejor es lo mejor* de F. Cardona presenta la originalidad de que Claudia ha recibido su cargo de embajadora sabiendo que es una mujer y no se muestra con rasgos esperpénticos ni aberrantes como ocurría en las damas de las comedias que escriben los dramaturgos del siglo XVII de la escuela de Calderón.

³⁰ Sobre las actitudes varoniles de la dama véase MERLVEENA MCKENDRICK, «The Bandolera of Golden Age Drama: A symbol of feminist Revolt», *BHS*, 46 (1969), 1-20. También en J. E. VAREY, *Critical Studies*, 169-207; «The «mujer esquiva»: A measure of the Feminist Sympathies of Seventeenth Century Spanish Dramatist», *HR*, 40 (1972), 162-97; *The mujer varonil in the Drama of Golden Age. A social and Literary Study of a Dramatic Type*. Tesis doctoral (Cambridge, 1967); *Woman and Society in the Spanish Drama of Golden Age. A Study of the mujer varonil* (Cambridge-Londres-New York: U. P. 1974).

dice la dama al galán y a sus acompañantes cuando se presenta ante ellos como embajadora; o tal vez sea un recurso teatral utilizado por el autor para divertir a su público con la imitación del comportamiento masculino³¹, ya que devolverá a la mujer el papel que debe desempeñar de acuerdo a las normas establecidas, y será por medio de las cualidades o actitudes propias de una dama, la belleza y el llanto, por las que el galán se sentirá enamorado de ella y arrepentido de sus acciones³². F. Cardona escribió sus comedias para ser representadas en la Corte, para distracción de los monarcas y cortesanos y, por tanto, no podía tratar en profundidad temas relacionados con asuntos de gobierno o referentes a la personalidad del rey. Por eso, los finales de sus comedias obedecen a necesidades ideológicas en lugar de seguir las reglas formales o las consideraciones teóricas.

Nos encontramos pues, ante un teatro que se ha caracterizado por una carencia de originalidad debido a la refundición de temas y argumentos³³, sin obras de gran importancia³⁴ y con la falta de un escritor de talla que hubiera llenado el vacío dejado por Guillen de Castro. Pero conforme vamos estudiando las obras de estos escritores valencianos observamos que las repeticiones pueden deberse a todo aquello que ha gustado ¿por qué no utilizarlo de nuevo?³⁵ Además, la clase dominante, la nobleza, trataba de imponer sus normas y es, por medio de los temas, donde se coloca la carga ideológica tendente a influir en el público que las presencia; así pues, el orden social se determina entonces, no por lo que podía ser, sino por lo que debe ser. Los personajes de las comedias, dama, galán, criados, etc. ofrecían combinaciones limitadas y tenían que desenvolverse en un número de acciones también limitadas³⁶.

No obstante la crisis que se da en distintas sociedades en el siglo XVII hace que se produzca un cambio de ideas de forma compleja y que se manifieste también en el teatro: de la sátira ideológica y social aparece la comedia de «figurón» y como ataque a las creencias religiosas, la comedia de magia.

³¹ RENÉ ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid: Castalia, 1976), 140.

³² Las mujeres han de ser sumisas al varón y las cualidades que se le atribuyen son las típicamente femeninas: la belleza y admiración que despiertan en los hombres. Recordemos la obra de Calderón: *Mujer llora y vencerás*, es decir, «compórtate como lo que eres (un ser débil e inferior) que sólo así obtendrás lo que deseas», J. L. SIRERA, *El teatro en el siglo VXVII... op. cit.*, 84.

³³ Por ejemplo, en *El más heroico silencio*, caso ejemplar precedente de L. Fernández de Moratín, tiene el mismo tema que la comedia de Moreto, *A buen padre mejor hijo*, la de José de Cañizares, *Por agrisolar su honor, competidor padre y hijo*, y la de Francisco de Leyva, *No hay contra un padre razón*, en las que se manifiesta la rivalidad padre e hijo. En *Obrar contra su intención* tenemos la ocultación de la identidad como en *El tejador de Segovia* de Ruiz de Alarcón y la obra de Calderón, *Amor, honor y poder* recuerda la duda que presenta F. Cardona de si pueden ser compatibles las tres cosas; como todo ha de volver a su orden, queda demostrado que sí, pero por medio de la justicia poética, en lugar de presentar una solución lógica. Véase también E. OOSTENDORP, «La relación entre padre e hijo en algunas comedias de Calderón», en *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles* (Actas del I Simposium Internacional del Departamento de Español de Groningen, 1980), 9-24.

³⁴ Conforme se van agotando los recursos teatrales el autor dramático tiene que recurrir a su imaginación y presentar estos elementos modificados o enriquecidos o, como dice C. Bravo en *La mujer vestida de hombre... op. cit.*, 92, «incluir extravagancias para suplir la falta de creatividad»; hacemos mención de lo citado anteriormente: en la comedia *Obrar contra su intención* los criados se encuentran en la habitación del rey tratando de sus cosas.

³⁵ J. CARO BAROJA, *Teatro popular y magia* (Madrid: Ed. de la Revista de Occidente, 1974), 17.

³⁶ *Ibíd.*

Los escritores valencianos se adaptan a estos cambios³⁷ e incluyen otros elementos nuevos en sus comedias, como por ejemplo, determinadas costumbres valencianas, presentando, en un escenario múltiple, una plaza con los personajes que viven en las casas que la forman y reflejando así, el modo de vida de los valencianos de la época³⁸: algunas de estas innovaciones seguían repitiéndose durante las primeras décadas del siglo XVIII, se marcarán unas diferencias; otros aspectos se rechazarán; los cambios continuarán produciéndose hasta configurarse un nuevo teatro que, como siempre, tenderá, no sólo a deleitar con la vista y el oído, sino también a divertir al espectador³⁹.

³⁷ Según dice CARO BAROJA en *Teatro popular... op. cit.*, 15: «Sería necesario trazar, con buen dibujo, una serie de biografías de hombres representativos nacidos en 1600, 1625, 1650 y 1765 para darnos cuenta de esta pluralidad de arranques y para ver, también mejor que ahora lo vemos, cómo los cambios no son homogéneos y acordes en todo...». En la tesis doctoral (n. 1), en el capítulo II, 43-95, tenemos las biografías de todos los escritores valencianos de comedias de todo el siglo XVII; hemos pensado seleccionar a dos de ellos pertenecientes a cada uno de los años arriba indicados y realizar el análisis de algunas de sus comedias manuscritas que hemos encontrado en la Biblioteca Nacional para determinar esos cambios y destacar sus características peculiares.

³⁸ Hemos realizado un estudio de algunas comedias de José Vallés: *La Margarita*, *Propio es de hombres sin honor*, *El más temido andaluz*, *La charpa más vengativa* y *guapo Baltasaret* y *Oran por Felipe V* en las que se presentan determinados arquetipos humanos; el hablador, el jugador etc. Las comedias *La charpa más vengativa* y *guapo Baltasaret* de José Vallés y *Obrar contra su intención* de F. Cardona, seguirán representándose al finales del siglo XVIII.

³⁹ RENÉ ANDIOC, *Teatro y sociedad...*, *op. cit.*, 35.

Romancero y comedia lopesca: formación de una consciencia histórica en la España áurea

M. Swislocki
Dartmouth College

Entre los siglos quince y diecisiete, para gran número de españoles –partícipes de una cultura auditiva¹– el Romancero, aun más que la historiografía en prosa, sirvió de agente de estructuración de una consciencia histórica, esto es, de un consciente existir como entidad colectiva dentro de un marco temporal-histórico. A través de los romances la gran historia de «España» desde la Edad Media hasta el siglo diecisiete le llegaba no sólo al lector de crónicas y relaciones históricas sino también al llamado «vulgo» iletrado. Para los que aprendían a leer usando los romances en pliego suelto como cartilla, el Romancero cumplía la doble función de «cartilla histórica».

Menéndez Pidal sostuvo siempre, a lo largo de su carrera, que el Romancero había heredado y continuado las dos funciones de los antiguos cantares de gesta, o sea la poética y la historiográfica. La función de ambos géneros era, además de entretener a un determinado público, diseminar información, informar a la comunidad sobre sucesos de interés: «pertencientes sea al pasado remoto, sea al pasado inmediato o al tiempo actual»².

Así como la épica medieval había informado a la *Crónica General* y a sus sucesores, a partir del siglo quince el Romancero nutría las crónicas particulares y generales. Historiadores como el Canciller de Ayala, Garibay, Mariana y Argote de Molina afirmaban la historicidad de los romances, autorizando sus narrativas con citas del Romancero. González de Oviedo, por ejemplo, en su *Historia general de las Indias* escribe que:

entre los que no leen, por los cantares saben que:

estava el rey don Alonso en la noble ciudad de Sevilla,
y le vino al coraçón de ir a cercar al Algezira.

Assi lo dize un romance, y en la verdad assi fué ello, que desde Sevilla partió el rey don Alonso onzeno quando la ganó a veinte y ocho de março de mill y trezientos y quarenta y quatro años; assi que ha ciento y ochenta y nueve años quetura este cantar³.

¹ V. GODZICH y N. SPADACCINI, *Literature Among Discourses* (1986), 47.

² *Romancero Hispánico* (1953), I, 304.

³ *Romancero hispánico*, II, 101-02. Al hacer la comparación entre los romances y los areitos de los indios del Nuevo Mundo, Oviedo observa que las dos formas poéticas tiene raíces en el acontecer históri-

Antonio de Herrera, contemporáneo de Lope de Vega, refiriéndose a los romances en su *Discurso sobre las historias e historiadores españoles*, asegura que aquellos eran la fuente principal de información sobre hechos heroicos para los que no sabían leer:

En todas las naciones hubo el uso de la poesía y el cantar las cosas luego que sucedían, y en la española, por la mucha ocupación y continuación de la guerra, se acostumbró mucho, *para que por medio de los cantos que llaman romances, supiese el vulgo (que comúnmente no usa de la historia) los hechos famosos en la guerra*, y la gente se inclinase a las armas..., y para que el pueblo de mayor gana acudiese a los gastos de la guerra, que fue una maravillosa razón de estado; y por esto quedaron los romances y cantares más en la memoria, y *por ser verdaderos*, al contrario de otras naciones⁴.

Lope de Vega, en varias de sus comedias, representa los romances tal como los describe Herrera: como la expresión espontánea y auténtica de la realidad histórica. Al igual que los historiadores de los siglos quince y dieciséis, autoriza sus versiones de la historia española con citas sacadas de romances. Tal vez Lope, defensor del romance como «poesía natural» en el prólogo a sus *Rimas humanas*, compartiera sus ideas sobre los orígenes de los romances. Sea éste el caso o no, al dramatizar la génesis de un romance en una comedia, Lope contribuye a la mitificación del romance como la plasmación poética espontánea y objetiva de la verdad histórica. Y esta mitificación potencializa la aceptación de la ideología política y social que informa la representación de los acontecimientos históricos en la Comedia. Si se acepta que los romances son espontáneos, naturales y verídicos, debe aceptarse también que la visión histórica que contienen es igualmente verídica, sea la forma en que se exprese esa verdad la de un romance histórico nuevo o la de una obra teatral concebida en relación con el Romancero.

La importancia del Romancero para la Comedia no estriba, como se ha sugerido, en el uso de romances como fuentes o materia prima, ni en su inserción, en forma de citas o alusiones, en un determinado número de comedias, sino en su potencial para influir en la formación de una nueva consciencia histórica estrechamente ligada a la ideología expresada en la Comedia, en este caso la comedia lopesca. Lo que hace del Romancero el medio ideal para esto es precisamente el hecho de que sirvió, desde los siglos quince al diecisiete, de fuente principal de información histórica para un sector amplio de la población española. Lope, en efecto, perpetúa y transmite, por medio de la representación dramática, un mito previamente preparado: el del romance como el conducto «natural» de la verdad histórica⁵.

co: «por otro romance se sabe que el rey don Sancho de León, primero de tal nombre, embió a llamar al conde Hernán Gonçalez, su vassallo, para que fuesse a las cortes de Leon. Este rey don Sancho... murio año de Christo de nuevecientos y treinta y seis años, por manera que ha mas de quinientos y noventa y siete años que dura este otro areyto o cantar en España», D. CATALÁN, *Romancero tradicional*, II, 24.

⁴ *Ibid.*, 303 (subrayado añadido).

⁵ Es, por lo consiguiente, tanto el «transmisor» como el «productor» de mitos, en el sentido bathiano: *Mithologies* (NY, 1972), 128.

HISTORIA Y POESÍA EN EL ROMANCERO Y EN LA COMEDIA LOPESCA: COETANEIDAD, ESPONTANEIDAD, Y (EL MITO DE LA) OBJETIVIDAD

Uno de los asuntos más vigorosamente debatidos por los investigadores de romances, sobre todo de romances épicos y noticiosos, es el de la relación entre un suceso histórico y el poema o poemas en que se canta. Se trata de si un romance se puede fechar a partir del suceso poetizado –basándose el investigador en el doble supuesto de que la función del romance fuera primordialmente informativa y que éste fuera compuesto en seguida o poco después de que ocurrieran los hechos narrados– o si el romance es principalmente una obra poética (artística), compuesta en algún momento posterior y hasta, posiblemente, basada en alguna crónica⁶.

El principal (aunque no el único) exponente de la teoría de la coetaneidad⁷ ha sido Menéndez Pidal. La noción de la coetaneidad le sirve de base para afirmar la historicidad y el realismo característicos de la épica española y del *Romancero*, historicidad y realismo que (según Don Ramón) distinguen la tradición española de otras tradiciones épicas y baladísticas europeas⁸. Dicho autor resume sus ideas sobre la coetaneidad en las primeras páginas de su *Romancero hispánico*:

Por su parte, los historiadores españoles de los siglos XV al XVII..., cuando aprovechan los romances legendarios o noticiosos como fuente histórica fidedigna, es porque los creen producto natural de la impresión que los sucesos pasados produjeron a los contemporáneos. La coetaneidad, esto es, la inmediatez de la poetización espontánea, es afirmada expresamente por varios de esos historiadores⁹.

El contexto de esta cita es una discusión del *Romancero* como poesía natural en el debate sobre la superioridad del arte vs. la naturaleza. Así, la espontaneidad y veracidad de los romances se relacionan a su calidad de poesía «natural» entre cuyos cultivadores Menéndez Pidal coloca a Lope (en contraste con el «cultismo» de Góngora y sus imitadores).

Si el *Romancero* se considera herencia y prolongación de la épica, la Comedia se cuenta como herencia y prolongación del *Romancero*, y no solamente por Menéndez Pidal. Al igual que los poetas del *Romancero*, Lope, en palabras de Américo Castro, «globaba poéticamente sucesos actuales y próximos»¹⁰. En efecto, obras como *La tragedia*

⁶ DI STEFANO (*El Romancero* [1985], 57-59) trata esta controversia brevemente en referencia a los estudios de Ch. V. AUBRUN, *Recherche sur la genèse, la nature et la date des vieux romances espagnols* (1950) y L. SECO DE LUCENA PAREDES, *Investigaciones sobre el Romancero* (1958). Di Stefano llega a la conclusión de que «la teoría de la contemporaneidad no ha sido rebatida de manera satisfactoria en el terreno de la documentación» y hace mención especial de «los casos atestiguados, por lo menos a partir de la mitad del siglo XV, de romances noticieros escritos por encargo de reyes y nobles para celebrar empresas personales». Véase también A. DÍAZ QUIÑONES, «Literatura y casta triunfante: el Romancero fronterizo», *Sin Nombre* 3 (1973), 8-25.

⁷ También, «contemporaneidad» (cf. DI STEFANO, *op. cit.*).

⁸ «España se distingue de los otros pueblos románicos por ser el país en que la misión políticosa-cial de toda epopeya, el noticiar los sucesos actuales y rememorar los remotos, se desarrolla con más persistencia», *Romancero hispánico*, I, 301.

⁹ *Ibíd.*, 12.

¹⁰ *La realidad histórica de España* (ed. renovada, 1962), 87.

del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos y *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, son comedias de circunstancias compuestas y representadas poco después de que ocurrieran los sucesos que se dramatizan en ellas: el bautizo del príncipe marroquí Muley Jeque en 1593 y la victoria de Longo en 1604. Dos ejemplos lopescos de lo que G. Gómez de la Serna ha llamado «periodismo poético»¹¹ especialmente notables por el poco tiempo que transcurre entre la llegada de las noticias a Madrid y su estreno teatral, son *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *El Brasil restituido*. Ménendez y Pelayo ofrece las siguientes cronologías: el 29 de agosto de 1622, las tropas españolas bajo el mando de D. Gonzalo Fernández de Córdoba, hijo del duque de Sessa y nieto del Gran Capitán, derrotaron a los protestantes en Fleurus, condado de Nemurs, en Flandes. El 19 de setiembre llegó la noticia a Madrid. El 8 de octubre Lope firmó el autógrafa de *La nueva victoria...*, una versión detallada de la batalla basada en varias relaciones y en los informes de don Gonzalo. Dos años después, el día 22 de noviembre de 1624, salió de Lisboa una flotilla portuguesa en respuesta a la invasión holandesa del Brasil. Se juntó en febrero con la armada castellana que se encontraba en Cabo Verde. Llegaron a Bahía el 29 de marzo, y el 1 de mayo se entregó la ciudad. *El Brasil restituido*, fechado el 23 de octubre de 1625, fue escrita al celebrar Madrid las noticias de la victoria¹².

En tanto que periodismo poético, el teatro de Lope participa de la función informativa del Romancero y asume su misión de moldear la consciencia histórica del público, sobre todo, del público no-lector. Pero al mismo tiempo, y dentro de la obra teatral, Lope refuerza la noción del Romancero como una forma de reportaje poético que es tanto espontáneo como objetivo. Así la Comedia pone en acción las tres características claves del Romancero notadas por Antonio de Herrera: su espontaneidad (como una forma «natural» de poesía, contemporánea a los sucesos relatados), su veracidad (objetividad), y sus funciones informativa y propagandística («que fue una maravillosa razón de estado»). He aquí algunos ejemplos.

Al observar Inarda, en *Con su pan se lo coma*, que «Estos romances, señora / nacen al sembrar los trigos» (*NRAE*, IV, 306a), ella da expresión a un concepto de creación romancística ya dramatizado por Lope hacía varios años en *Peribáñez* y *el Comendador de Ocaña*. En esta obra, la canción que uno de los personajes llama «el romance de la mujer de muesamo» —en la que Casilda rechaza el amor del Comendador— se engendra a raíz del suceso. A la mañana siguiente, Peribáñez, volviendo de Toledo, la oye cantar a un segador que trabaja en las eras, y concluye: «...lo que éste ha cantado / las mismas verdades son / que en mi ausencia habrán pasado». El hecho de que Peribáñez no duda de la inherente verdad del canto popular es lo que hace posible el desenlace de la obra: disipada cualquier sospecha que el labrador honrado pudiera tener de la fidelidad de Casilda, toma su decisión de vengar su honor matando a Don Fadrique¹³. Esta imagen del romance, sin embargo, no sirve meramente para facilitar el desenvolvimiento de la trama; se liga a ciertas nociones de clase y casta y lleva así una sobrecarga ideológica. En *Peribáñez*, las nociones de la espontaneidad y veracidad del romance popular están al servicio de un de-

¹¹ «Lope y el nivel histórico», *Arriba*, domingo 8 de abril de 1962, 19.

¹² *RAE* XIII, xxiii-xix y xxxiii-iv.

¹³ N. SALOMÓN, *Recherches sur le thème paysan...* (1965), 556: «Peribáñez ne doute pas que cette ballade qui vole déjà de bouche en bouche narre les événements tels qu'ils se sont passés en son absence».

senlace en que un cristiano viejo, labrador rico, defiende su honor matando a un representante de la nobleza militar quien no sólo es responsable del desorden social (por su conducta) sino que también es –o parece ser– de linaje sospechoso¹⁴. A la luz de las observaciones de Américo Castro sobre la «castellanización» del pasado en el Romancero (equiparando «castellano» con «cristiano viejo»), las implicaciones de la teoría romancística de Lope son evidentes: los romances, expresión espontánea de la voz del pueblo (i.e., de la casta de los cristianos viejos), son portadores de la «verdad», de ahí se autoriza como «verdadera» la versión de la historia de España contenida en ellos.

Luego, podría afirmarse que la versión de la historia ofrecida en un drama histórico de Lope –un teatro cuya forma y estructura revelan una relación íntima con el Romancero (como intento demostrar en otro lugar)– es «verdadera».

La teoría de la coetaneidad se representa también a través de encuentros de los protagonistas del teatro lopesco con la tradición oral en que se cantan sus dilemas. El ejemplo clásico es el de don Alonso, quien, a medio camino entre Medina y Toledo, escucha las coplas en que se canta su muerte. Una escena parecida ocurre en *El duque de Viseo*. Y en *Los Tellos de Meneses. I*, Doña Elvira, refugiada en los montes de León, oye cantar a un villano el siguiente romance:

Villano:	(canta dentro) Triste está la infanta Elvira; días ha que no se alegra; que la casa el rey, su padre, con el moro de Valencia.
Elvira:	Aquí llegan mis desdichas; pero si la causa llega, tan triste como atrevida ¿qué mucho que lleguen ellas? <i>RAE 7, 200</i>

En un momento clave de *Las Almenas de Toro*, Lope dramatiza la génesis del romance en que se basa la obra, en el que Sancho (Alfonso, en el romance) ve a su hermana Elvira en las almenas del castillo durante el cerco de Toro y se enamora de ella¹⁵. Más tarde en la misma obra, Bellido Dolfos se refiere a una tradición oral coetánea en que «ya» se cuenta el suceso, y a otra en que se comenta la fama de «soberbio» que tiene el Cid, alusión al romance de «Afuera, afuera Rodrigo» –romance, por cierto, conocidísimo al público de la comedia.

1)	Ya se canta por ahí, y hasta en la cama se duerme el niño con las canciones que se han hecho a las almenas de Toro, y estarán llenas de tu historia mil naciones;... <i>(RAE 8, 95)</i>
----	---

¹⁴ J. H. SILVERMAN, «Los hidalgos cansados de Lope de Vega», *Hom. a W. L. Fichter*, (1971), 693-711.

¹⁵ TIMONEDA, *Rosa española* (1573); *Primavera*, 54.

- 2) ¿Deben de cantar en vano,
 desde el hidalgo al que el trigo
 siembra, aquello de Rodrigo,
 el soberbio castellano?
 ¿Y el dejar hija del rey
 por hija de su vasallo,
 que adelante dice el vulgo...?
 (RAE 8, 96)

Otra obra en que se dramatiza la función informativa de los romances es *El mayorazgo dudoso* (1598-1603), en que Lisardo, el protagonista, preso por el Rey y encerrado en una torre durante veinte años, se mantiene al tanto de lo que pasa en el reino por medio de los romances que cantan ciertos pastores. En el segundo acto, el Rey oye por casualidad a dos pastores cantando un romance en que se critica su crueldad. Insiste en saber quién ha compuesto la canción. La respuesta del pastor Aurelio afirma la noción del romance como la voz espontánea del pueblo, portadora de la verdad.

- Aurelio: Toda esta tierra, señor,
 lamenta prisión tan larga...
 El caminante la canta
 por el camino que va;
 el pescador, cuando está
 bramando la mar, que espanta;
 el pastor, en el ganado;
 el oficial, en su oficio,
 que debe de ser indicio
 de inocente y desdichado.
 (NRAE, VII, 485)

El encuentro fatal y oscuro de don Alonso con un labrador desconocido, el de Elvira con el villano en los montes de León, las alusiones de Bellido a los acontecimientos y personalidades «ya» existentes en la tradición oral, el «indicio de inocente y desdichado» a que se refiere Aurelio, todos estos ejemplos y otros que no menciono aquí por falta de tiempo, demuestran cómo ciertas ideas sobre la relación inmediata entre suceso histórico y romance y la veracidad básica de la tradición oral fueron convertidas en tópicos y tratadas explícitamente en el texto verbal y representacional de la Comedia.

Estos tópicos se desarrollan también implícitamente por medio de las relaciones (en verso de romance) en que algunos personajes, testigos de los acontecimientos, relatan los sucesos que se dramatizan en la obra; y también por medio de la re-creación dramática del proceso tradicional (como, por ejemplo, en *Peribáñez*, *El Caballero de Olmedo* y *Las almenas de Toro*), en que se re-imagina poéticamente (y se reproduce como acción dramática) la génesis de un romance o cantar junto con los sucesos (históricos) que se cantan en él.

Dentro de las obras que constituyen el teatro histórico de Lope, las relaciones forman un subgénero importante: componen un romancero histórico que abarca la totalidad de la historia peninsular desde la época de Bamba hasta el reinado de Felipe IV. Los episodios

de la historia medieval y posmedieval, ya cantados en romances viejos o vertidos en el siglo dieciséis a romances nuevos históricos, se dramatizan nuevamente y se refunden en el teatro lopesco. Lope crea además «ciclos» de romances acerca de episodios históricos que no se habían tratado anteriormente en forma romancística (i.e., Ciudad Real, en *Fuenteovejuna*). Otro tipo de romance/relación –variante del «periodismo poético» referido arriba– narra sucesos recientes, entre ellos ciertas victorias militares y navales, en un esfuerzo de reforzar la imagen heroica de España y de alimentar el entusiasmo público por el continuado aventurerismo post-imperial de los habsburgos. Hay romances sobre la coronación de Carlos V (*El valiente Céspedes*), las victorias de Roremondo y Maastricht (*Los españoles en Flandes* y *El asalto de Maastricht*), la batalla de Lepanto (*La Santa Liga*), el suceso de Barleta (*El blasón de los Chaves*), la victoria del Marqués de Santa Cruz en las Islas Terceras (*El galán escarmentado*), el bautizo del príncipe de Marruecos (*La tragedia de rey don Sebastián*), la derrota de los holandeses por la armada española y portuguesa en Bahía (*El Brasil restituído*), etc.

Para un sector importante del público español, el *logos* histórico se había revelado en verso octosilábico y rima asonante; así para Lope lo «natural» era que «las relaciones pid[ies]en los romances». Durante una relación, además, la acción de la obra teatral se suspende, hay una mudanza del modo dramático al narrativo, y la atención del público cae sobre la figura del actor y el contenido de su recitación. El actor asume el papel del «juglar» y (sobre todo en el caso de materias ya entradas en la tradición oral, i.e., de los romances épicos) el público recibe la materia en su forma históricamente acostumbrada: por vía oral y en verso de romance. Puesto que el personaje-juglar acaba de presenciar las acciones históricas tal como se reproducen en el escenario, y a veces es actor en ellas, su versión conlleva la autoridad que tiene cualquier testigo o partícipe de un acontecimiento histórico. Así la historicidad de su relación es generada por el contexto dramático. Además, contribuye a su «autenticidad» la atestiguada del verso de romance que era, según Argote de Molina:

proprio y natural de España... En el qual género de verso al principio se celebraban en Castilla las hazañas y proezas antiguas de los reyes, y los trances y sucessos assí de la paz, como de la guerra, y los hechos notables de los condes, cavalleros e infanzones... En los quales romances hasta oy día se perpetúa la memoria de los passados, y son una buena parte de las antiguas historias castellanias, de quien el rey don Alonso se aprovechó en su historia...¹⁶

De esta manera, la relación testimonial en romance abogaba por la «verdad» de la versión lopesca de la historia española.

Función parecida a la de la relación (fortificar la noción de coetaneidad) se puede aducir para la dramatización de Lope del proceso tradicional (repito que el ejemplo clásico se encuentra en *Peribáñez*) en donde el contexto circunstancial y verbal de que sale un romance es re-imaginado y reproducido en el escenario. De vez en cuando el romance toma su forma usual de canto popular; las más veces se expresa en forma latente, como parte del diálogo o como relación; así pasa con el romance «Cercada está Santa Fe» en

¹⁶ *Discurso sobre la poesía castellana*, 73-74.

El cerco de Santa Fe, y con «Rey don Sancho, Rey don Sancho» en *Las almenas de Toro*. Al incorporarse el romance, sea tradicional o nuevo, al texto de un drama histórico (como en *El casamiento en la muerte*, *El cerco de Santa Fe*, *La comedia de Bamba*, *El conde Fernán González*, *El postrer godo de España*, *Los Ramírez de Arellano*, *Las almenas de Toro*, *El bastardo Mudarra*, *El más galán portugués*, entre muchos otros) lo que se representa textual y escénicamente es la convergencia de circunstancia histórica y sensibilidad poética, convergencia que resulta en la inmediata transustanciación de historia en poesía. Como procedimiento dramático es particularmente eficaz al tratarse de un romance famoso, porque acarrea la participación colaborativa del público. Éste atestigua los acontecimientos y las palabras de los actores que forman el núcleo de donde habrían de salir «espontáneamente» los romances populares. Es un procedimiento que afecta de una manera radical la percepción, por parte del público, de la materia histórica dramatizada. Mientras la audiencia escucha enunciar las palabras del romance, los sucesos del pasado, recién actualizados en la escena, se experimentan y se aprehenden en términos de lo familiar. Se aceptan como «verdaderos» porque son «ya conocidos»¹⁷. Así la historia (el pasado) contamina el presente, y viceversa, porque los romances, ahora asociados con los sucesos que están dramatizándose en el curso de la representación, son, a la vez, parte del presente que vive ese público fuera de los corrales. El efecto que se produce es el de disolver el sentido de estar distanciado en el tiempo de los acontecimientos históricos; se borra la línea entre pasado y presente.

De la misma manera, y al mismo tiempo, la percepción que tiene esa audiencia del romance también se modifica. El discurso representado por el romance aislado, tal como existe (previo a la obra) en la tradición oral, es radicalmente modificado por su introducción a un contexto nuevo, un contexto cuidadosamente orquestado e ideológicamente cargado¹⁸. El resultado de esta inserción en un nuevo campo semántico es la producción de una nueva serie de asociaciones y connotaciones, las cuales, desde ese momento, se relacionarán con el romance. Aunque los miembros del público seguirán oyendo/leyendo el romance en otros contextos, su futura recepción (del poema) estará condicionada por su contacto con el texto «histórico» de la obra lopesca, de la que guardará las huellas [«traces»]. En la Comedia, romance y drama, historia y poesía, se contaminan con sus respectivas «verdades».

El conjunto del teatro histórico de Lope, y cada obra de por sí, está mediado por una combinación de visión histórica e ideología politicosocial, que puede resumirse (esquemáticamente, por cierto) de la manera siguiente: el curso de la historia de España —desde la pérdida del paraíso pastoral de la Iberia prerromana, pasando por las luchas internas y fronterizas para recuperarlo, hasta la redención nacional bajo los Reyes Católicos— ha sido guiado, por una Providencia vigilante, hasta el momento histórico presente. Tal momento condensa la extensión y la encarnación de las virtudes del pasado, en que España se constituye como una sociedad purificada, integrada, estamental, encabezada por el monarca representante de Dios en la tierra¹⁹. Los romances que suelen aparecer en los

¹⁷ «already read», según la terminología barthiana en «From Work to Text», in J. HARARI, *Textual Strategies* (1979), 77.

¹⁸ DI STEFANO.

¹⁹ MARAVALL, DÍEZ BORQUE, GILMAN, *et alia*.

dramas históricos de Lope (sobre todo los romances-profecía de los que hay ejemplos en *El casamiento en la muerte* y *La vida y muerte del rey Bamba*) reafirman esta direccionalidad y continuidad/identidad de pasado y presente. Lope se esfuerza por construir un mito integrador viable para un público cada vez más consciente de la erosión paulatina del sueño imperial: un mito resistente a cualquier noción de discontinuidad o ruptura entre el pasado glorioso de España y su presente²⁰.

Recordemos que el Romancero ya había actualizado, durante dos siglos, determinados momentos históricos. Los había mantenido vivos y presentes para un público —el mismo público de los corrales— cuyos miembros (suscribbase o no a la noción del «autor legión» como cantores o como auditores, activamente colaboraban en el proceso romancístico de re-creación y re-presentación histórica. Con el auge del teatro público en España, esta actividad sale del círculo cerrado familiar y comunal y entra a los corrales, donde la presencia de romances populares en las obras sirve de aliciente a la participación colaborativa de la audiencia²¹.

En conclusión, se trata de la elaboración de una consciencia histórica: la de la colectividad española representada por el público de los corrales. Si, en el siglo quince, esa consciencia había surgido de la experiencia de una forma de poesía oral (el Romancero viejo), en el diecisiete surgiría como producto de un teatro (otra forma de poesía oral) en que el romance aparece en su papel «autorizado» por los historiadores de la época áurea, concebido y estructurado por un poeta que convivía en íntima relación con el Romancero.

²⁰ J. H. ELLIOTT, *Imperial Spain* (1963), 285 y ss. Elliott llama «years of splendour and misery» a aquellas tres décadas de aventurerismo y pompa, por una parte, y, por otra, desastre militar, quiebra, erosión del mercado colonial, despoblación de las áreas rurales, peste, hambre, inflación, impuestos, etc. Véase también J. A. MARAVALL, en *Literature among Discourses*, 3-40.

²¹ BARTHES, *op. cit.*, 80.

La supuesta «originalidad» de Tirso de Molina en el tratamiento del tema del honor: *El celoso prudente*

Rosa Taberero
Universidad de Navarra

Cuando comencé a estudiar el tema del honor en las comedias de Tirso de Molina, lo hice guiada por la extendida opinión de que el Mercedario mostraba en sus dramas «una perceptible tendencia a remplazar las nociones demasiado exaltadas del honor por una concepción más acorde con el sentimiento de la realidad y de la moral»¹, en palabras de A. A. Van Beysterveldt. A través de mis lecturas, he comprobado que esta afirmación es cierta. Obras como *Escarmientos para el cuerdo*, *No le arriendo la ganancia*, *La vida y muerte de Herodes* o el poco estudiado pero interesante drama de *El Aquiles* vienen a corroborar la aserción anterior. Tirso, en la concepción del mundo de sus comedias, pone de manifiesto el enfrentamiento que existía entre el código del honor y la doctrina de la Iglesia Católica, «porque el honor tiene el mismo valor que la vida y de aquí que esta pueda ser quitada por cuestiones de la honra»². Si general es la afirmación comentada, no lo es menos el hecho de considerar *El celoso prudente* como la obra que mejor muestra o ejemplifica el empleo que del código del honor hizo Tirso de Molina. «La comedia de Tirso de Molina, *El celoso prudente*, representa una excepción de la idea, generalizada en todo el teatro clásico, según la cual la venganza lava completamente la ofensa e incluso realza el honor del que se ha vengado»³ dice A. A. Van Beysterveldt.

Alfonso de Toro, en un interesante libro, afirma: «(...) se desarrollan en España, aun cuando no siempre cronológicamente, dramas de honor que no se identifican o no critican la venganza implícita, sino que la rechazan explícitamente»⁴. Y, entre otras obras, ci-

¹ *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la «comedia nueva» espagnole* (Leiden: E. J. Brill, 1966), 137.

² JOSÉ M^a DÍEZ BORQUE, *Sociología de la comedia española* (Madrid: Cátedra, 1976), 104.

³ *Répercussions du souci...*, *ob. cit.*, 137.

⁴ *Texto, mensaje y recipiente. Análisis semiótico-estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española e hispanoamericana de los siglos XVI, XVII y XX* (Tubingen: Narr, 1988), 94.

ta *El celoso prudente* de Tirso de Molina. El autor de uno de los estudios más rigurosos acerca de Tirso y de su concepción del fenómeno teatral, Francisco Florit Durán, afirma:

(...) la verdad es que, a nuestro modo de ver, el Mercedario en esta obra (*El celoso prudente*) y en otras como *Escarmientos para el cuerdo* y *La vida y muerte de Herodes* se sirve de su teatro para transmitir una idea muy querida por él: lo inhumano y cruel del código del honor que exige la muerte de la mujer pecadora⁵.

Para realizar estos comentarios, los estudiosos citados se apoyan en dos hechos principalmente:

1. En uno de sus frecuentes monólogos, don Sancho señala explícitamente la contradicción existente entre las leyes del mundo y la de Dios: «¡Ay leyes fieras del mundo, / de las de Dios embarazo!» (627a)⁶.

2. Don Sancho, después de tener las suficientes pruebas de que ha sido deshonrado, no mata a su esposa, como sería de esperar en el teatro del Siglo de Oro.

Creo que, antes de seguir adelante, es necesario hacer un resumen de la trama argumental de la comedia tratada, con la finalidad de que se entienda mejor lo que diré después.

La primera jornada de *El celoso prudente* se inicia con el diálogo, que Diana y Lisena mantienen por la noche en el jardín de su padre, Fisberto. Diana quiere saber cuál es el secreto que esconde Lisena. Esta confiesa, tras mucho vacilar, sus relaciones amorosas con el príncipe y le enseña la carta y el retrato que éste le había mandado. La hermana se ofrece como intermediaria de estos amores. En este momento, llega Sigismundo acompañado por Gascón, criado de Lisena, para hablar con su amada y hacerla su esposa ya que el rey, su padre, desea casarlo con la princesa de Hungría. Los amantes son sorprendidos por la llegada inesperada del padre de las dos damas. Después de algunas vacilaciones, Diana, indignada por el hecho de que su padre sospeche que en el jardín estaba un hombre, hace ademán de irse y cae al suelo la carta que Sigismundo había escrito a Lisena. Fisberto cuenta al Rey de Bohemia lo que sucede. El rey, con el fin de hacer posible la boda pactada, decide casar a Diana, la supuesta amada de Sigismundo, con un caballero de su ejército.

En la segunda jornada, don Sancho, caballero español entrado en años, y Diana aceptan el matrimonio que el rey les ha impuesto. Sigismundo finge estar muy abatido por este matrimonio ya que, se supone, que don Sancho se ha casado con su amada. A partir de este momento, don Sancho va a sorprender varias conversaciones entre los personajes implicados en el engaño. Poco a poco, las pruebas de su deshonra se van haciendo evidentes. A pesar de todo, decide esperar al día en el que se vaya a consumir el engaño.

Al comenzar la tercera jornada, don Sancho se lamenta y, a través de varios monólogos, expone sus ideas acerca del honor. Él sabe que debe vengarse pero ignora cómo hacerlo. Finalmente decide que, puesto que el agravio ha sido secreto, la venganza también será secreta. Diana sorprende a su marido en sus meditaciones y se da cuenta del peligro que corre. La esposa escapa. Don Sancho va en su busca y llega al lugar en el que se descubre el enredo. Así comprueba que sus sospechas eran infundadas.

⁵ Tirso de Molina ante la comedia nueva: aproximación hacia una poética (Madrid: Revista *Estudios*, 1986).

⁶ Citaré por la edición de E. HARTZENBUSCH, *Comedias escogidas de Tirso de Molina*, BAE, 5.

Una vez narrado el argumento de la comedia, voy a centrarme en la primera razón en la que se basan los estudiosos que hablan de la «excepcionalidad» de *El celoso prudente* en cuanto al tratamiento del honor. El hecho de que don Sancho ponga de manifiesto la oposición que existe entre las leyes del honor y la ley de Dios no es, de ninguna manera, significativo si no es en cuanto a la referencia tan clara que el personaje hace a la doble jurisdicción bajo la cual el siglo XVII español vivió. T. E. May llamó a exclamaciones como la de don Sancho «el acostumbrado gemido ante la rigurosidad de la ley del honor»⁷. Ya en *Los comedadores de Córdoba* de Lope de Vega se habla de la «dura ley del mundo»⁸. Posteriormente, en dramas de Calderón, los personajes harán referencia a la «injusta ley»⁹ (*El médico de su honra*), a la «vil y loca ley»¹⁰ (*A secreto agravio, secreta venganza*) y a la «rigurosa ley»¹¹ (*El pintor de su deshonor*). Pienso que es evidente que el que don Sancho hable de «las leyes fieras del mundo» se inscribe en la línea de las exclamaciones típicas acerca de la rigurosidad del código del honor, puesto que, a pesar de tal exclamación, el caballero decide matar a su esposa, respetando, de esta manera, las normas establecidas. Creo que no se puede sugerir, como lo hace Florit Durán¹², que el concepto del honor de don Sancho se asemeja al de don García en *Escarmientos para el cuerdo*:

Don García: Venganza: solo sois vos
ley del mundo sin prudencia;
ley de Dios sois vos, clemencia,
y yo el juez entre las dos.
Seguir al mundo y no a Dios
es necia temeridad;
rigor, filos embotad
y adquiirid con mi mudanza,
no la honra en la venganza,
sino la honra en la piedad¹³.

Don Sancho se limita a lamentarse pero nunca duda acerca de lo que debe hacer: seguir la ley del mundo.

Don Sancho: El agravio que es secreto
secreta satisfacción
pide. Bien me has avisado.
[...]
Dalla agora muerte pienso.
[...]
Pero no ha de ser notoria
la causa por que la doy,
porque con Diana hoy
he de enterrar su memoria (627c).

⁷ «El castigo sin venganza», *BHS*, 37 (1960), 175.

⁸ Edición de la Academia, M. Menéndez Pelayo, XI (Madrid, 1900), 292a.

⁹ Edición de D. W. CRUICKSHANK (Madrid: Clásicos Castalia, 1981), v. 1657.

¹⁰ Edición de E. HARTZENBUSCH, *Comedias de Calderón*, BAE, 7, 606b.

¹¹ Edición de A. VALBUENA BRIONES, *Dramas de honor* (Madrid: Espasa-Calpe, 1965), vv. 488-500.

¹² *Tirso de Molina ante la comedia nueva...*, *ob. cit.*, 129-130.

¹³ Edición de BLANCA DE LOS RÍOS (Madrid: Aguilar, 3 vols., 1946-1962), III, 238a.

El segundo argumento en el que se basan los estudiosos para subrayar la originalidad de *El celoso prudente*, en mi opinión debe ser revisada. Es verdad que don Sacho, teniendo las razones suficientes para hacerlo, según el código establecido, no mata a su esposa. Habría que preguntarse por qué. La respuesta está en la misma obra. Don Sancho, desde el primer momento sospecha acerca de la existencia de relaciones amorosas entre su esposa y el príncipe. Con eso basta para actuar:

Honor, hacer y callar.
 El silencio sabe obrar;
 indicios he visto llanos;
 si a pensamientos livianos
 obras aplica en mi mengua
 Diana, calle la lengua,
 por que el honor todo es manos (623b)

EÉ está seguro de lo que tiene que hacer. El problema es cómo llevar a cabo la venganza.

Don Sancho: Corta es, honor, la distancia.
 Dalde la muerte. Más ¿Cómo?
 Si ve el vulgo mi venganza,
 y estando hasta aquí secreto
 mi agravio, le saco a plaza,
 ¿satisfarése así? No,
 que aunque más le satisfagan,
 en público siempre queda
 la señal donde hubo mancha (625b)

Finalmente, se decidirá:

El agravio que es secreto
 secreta satisfacción
 pide (627c)

Si el caballero español no comete el asesinato exigido es simplemente porque llega tarde. Esa prudencia que se subraya en el título no define el hecho de que este personaje haya recogido pacientemente las pruebas de su deshonra, como afirma M. Wilson¹⁴, sino que define el hecho de que haya callado sus sospechas.

Yo haré a mi silencio sabio
 de jaspe y marfil un templo (632b).

¿Véis, honor,
 si el callar fue de provecho? (632c)

¹⁴ MARGARET WILSON, «Tirso and pundonor: A note on *El celoso prudente*», *BHS*, 38 (1961), 120-125.

Don Sancho termina la comedia alabando el silencio:

El celoso como yo
 calle y averigüe cuerdo.
 Sospechas mil veces falsas,
 como las mías salieron.
 Y si fueren verdad, cobre
 satisfacción con secreto;
 que la pública da causas
 al vulgo, siempre parlero.
 Don Sancho soy; si he callado
 a vuestro gusto, por esto
 al buen callar llaman Sancho:
 en mí teneis el ejemplo (632c)

Es cierto que en este último parlamento parece que el personaje identifica la prudencia con el callar y con el «averiguar cuerdo», pero como ya se ha visto, don Sancho en ningún momento, a lo largo de la comedia, decide esperar para comprobar la certeza de sus sospechas sino que retrasa la venganza porque no sabe cómo llevarla a cabo. Es posible que en la mente de Tirso estuviera ese contraste entre la escala de valores celestiales y la de los terrenales. Pero esto no queda reflejado en el modo de actuar del personaje sino en el hecho de que el autor convierta lo que podía haber sido una tragedia de honor en una comedia de enredo. Lo cierto es que don Sancho termina la obra con la concesión de una explícita licencia al marido agraviado para «cobrar satisfacción», una vez comprobada la deshonra. La lección final, de la misma manera que en Calderón, será «a secreto agravio, secreta venganza». Y solamente, en segundo plano, se puede hacer referencia, a juzgar por los versos finales, a que el hombre agraviado, antes de llevar a cabo la venganza, debe estar seguro de su deshonra.

Estos versos finales plantean además una cuestión que deberá ser motivo de un estudio más profundo: si el título con el que apareció una reimpresión de esta comedia, *Al buen callar llaman Sancho*, no es más fiel al contenido de la obra que el de *El celoso prudente*, título que presenta en los *Cigarrales de Toledo*. Queda apuntado el problema.

Para terminar, quiero insistir en que *El celoso prudente* no puede ser considerado como uno de los dramas que mejor ejemplifica el empleo que del código del honor hizo el Mercedario en su teatro. Tirso no demuestra, como dice S. Maurel, «a través del absurdo, lo absurdo del código del honor»¹⁵, sino que más bien realiza en esta obra «una justificación y aun un panegírico del silencio en los casos de honor», en palabras de E. Gijón Zapata¹⁶.

¹⁵ *L'univers dramatique de Tirso de Molina* (Pottiers: Université, 1971), 436.

¹⁶ «La mujer y el honor en Tirso», *Estudios*, 27 (1949), 481-655, especialmente 515.

«Centro» e «Íntimo»: dos realidades complementarias en el léxico de Juan de los Ángeles

Joana Tur Planells

«¿Cuántos hallaremos en el mundo que
entiendan este lenguaje del centro
del ánimo y vida esencial e interior?»
(Juan de los Ángeles).

Ante esta pregunta, planteada por el mismo Padre Ángeles, mi primera reacción es la de abandonar la pretensión de intentar descifrar ese «lenguaje del centro» y hacer más las palabras de Santa Teresa, «pues es una cosa tan dificultosa de decir, y an de creer, que pienso [...], por no me saber dar a entender no os de alguna tentación de no creer lo que digo»¹.

Nos situamos en una época y un movimiento literario que, por tener en San Juan y Santa Teresa sus máximos exponentes, ha oscurecido la labor literaria de otros autores de nuestro Siglo de Oro, como es el caso de Juan de los Ángeles. Sacado del olvido por Menéndez y Pelayo², quien lo calificó de «regalado prosista» y lo consideró el autor que con una expresión más bella y profunda escribió sobre el amor de Dios, nos encontramos ante un hombre que «consigue en su estilo esa difícil sencillez que es la norma suprema del arte»³ y que reclama, creo, la atención de los críticos e historiadores de la literatura.

La vida de Juan Martínez, que cerró un siglo marcado por la espiritualidad, sigue siendo un misterio en algunos puntos. Nosotros daremos por válida la suposición de su biógrafo, el P. Jaime Sala, y diremos que nació hacia 1536 en La Corchuela, lugar anejo de Oro-

¹ TERESA DE JESÚS, *Las Moradas*, Séptimas Moradas, cap. II (Teresa de Jesús, *Obras completas*, Madrid: BAC, 1986).

² M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España* (Santander: Editora Nacional), T. II, 90-138.

³ SEVERINO MARÍA ALONSO, *Amor y unión con Dios según fray Juan de los Ángeles* (Madrid: Publicaciones Claretianas, 1985), 32.

pesa. Predicador por encima de cualquier ocupación, desempeñó las más relevantes funciones dentro de su Orden y acabó sus días, en 1608, como Confesor de las Descalzas Reales de Madrid y Predicador de la Real Capilla de la Emperatriz María de Austria⁴.

Sus obras, prácticamente coetáneas de las de Cervantes y fray Luis de León, reflejan una sólida formación y una mentalidad aperturista y científica; lector infatigable⁵, muestra un celoso afán por no dejar de lado ninguna aportación que pueda resultarle útil y, mezclándola con su experiencia, la vierte de una manera singular en su obra. En efecto, asoman en sus páginas, Platón, Aristóteles, toda la filosofía neo-platónica, la Patrística, la Escolástica y, muy especialmente las doctrinas que sobre Dios, el alma, y la experiencia que de Dios tiene el hombre elaboraron Tauler, Suso, Ruisbroeck y otros, acuñados por la historia del pensamiento como «escuela mística renano-flamenca». Juan de los Ángeles fue quien mejor conoció y dio a conocer en España a estos autores que, a través de Dionisio el Areopagita, filtran al cristianismo la dialéctica neo-platónica⁶.

Esta multiplicidad de perspectivas, y su profundidad de pensamiento, le han valido el calificativo de «el más filósofo de nuestros místicos»⁷. Con sus obras, sobre todo las que podemos considerar «mayores» –*Triunfos del amor de Dios, Lucha espiritual v amorosa entre Dios y el alma, Diálogos de la Conquista del Reino, Consideraciones sobre el Cantar de los Cantares*–⁸, consigue erigirse en «el expositor más científico y completo de la mística del recogimiento»⁹ y fijar en la lengua muchos de los conceptos de la mística que habían empezado a balbucese con Laredo y Osuna y que tuvieron en los dos santos carmelitanos su máxima expresión literaria. Intentaremos analizar, en la medida de lo posible, desde el punto de vista del léxico, algunos de estos conceptos. Nos ceñiremos a los *Diálogos de la Conquista del Reino*, por lo que el valor de las conclusiones será siempre relativo pero, en cualquier caso, representativo, por tratarse de un texto que, según Antonio Torró:

tiene una ventaja sobre las demás obras del P. Ángeles, y es el ser completa en su género, esto es, que trata toda la vida espiritual, desde el grado ínfimo, que es la penitencia o conversión a Dios, hasta el abrazo místico, o muerte de amor¹⁰.

En otra ocasión¹¹ señalé que los tres grandes puntales de la mística de fray Juan, según muestra el análisis del léxico que utiliza, son la *lucha, el movimiento y el amor*. La

⁴ Para mayor información sobre su biografía, ver la introducción de JAIME SALA, *Obras místicas del P. fray Juan de los Ángeles*, NBAE, T. XX (Madrid: Casa editorial Baylli-Bailliére, 1912).

⁵ «Como yo he sido siempre tan aficionado a la lección de los Santos y ningún otro entretenimiento por mi voluntad he tenido...», JUAN DE LOS ÁNGELES, Prólogo al *Manual de Vida Perfecta*.

⁶ V. MUÑOZ RODRÍGUEZ, «Dionisio Areopagita en fr. Juan de los Ángeles», *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, XI (Salamanca, 1984).

⁷ A. TORRÓ, *Fray Juan de los Ángeles, místico-psicólogo*, vol. I (Madrid: Biblioteca Franciscana, 1924), 33.

⁸ Para mayor información bibliográfica sobre lugares y fechas de edición, obras menores, traducciones, etc., ver la obra citada de Jaime Sala en nota 4.

⁹ M. ANDRÉS, *Los Recogidos. Nueva visión de la Mística Española* (Madrid: FUE, 1976), 277.

¹⁰ A. TORRÓ, *op. cit.*, 74.

¹¹ Véase mi artículo «Guerra mística: fray Juan de los Ángeles y los Diálogos de la conquista», en *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca-UNED, Ávila, 1990).

lucha que en nombre del amor de Dios lleva a cabo el hombre consigo mismo, lo conduce necesariamente a la morada del Padre, hacia algo que vamos a intentar discernir: hacia el *centro del alma*. El amor es el motor, la lucha el medio y el centro, la meta a que aspiramos en nuestro itinerario espiritual. No es nada nuevo, por otra parte. Manuel Morales¹² ya nos advierte que «desde que Cristo enseñó que el Reino de Dios está dentro de nosotros» el hombre «ha pretendido descubrir el misterio del abismo interior», y que ello «originó en España la floración de una literatura mística centriforme». El mismo autor nos habla de la «exuberante riqueza del vocabulario y la proliferación de su nomenclatura»¹³. Pienso que esta «nomenclatura del centro» puede aclarar muchas de las dudas que se han planteado respecto a la doctrina de Juan de los Ángeles¹⁴. Vamos a ocuparnos, por lo tanto, de los términos con que el franciscano alude a ese lugar sagrado por excelencia. Podemos dividir en dos bloques las voces que nos sirven, en los *Diálogos de la Conquistata*, para bosquejar el Reino de Dios¹⁵.

A. Palabras, en principio no técnicas, que forman parte de la tradición bíblica y escurritística, utilizadas generalmente en metáforas y comparaciones. Estos términos son los siguientes: *abismo, alcázar, aposento, asiento, bodega, botillería, caja, casa, casilla, castillo, celda, cielo, cimientos, ciudad, colmena, corcho, despensa, fimbria, fortaleza, fuente, fuerte, golfo, huerto, jardín, lecho, morada, orla, panal, paraíso, patria, posada, refugio, retrete, tabernáculo, tálamo, templo, tesoro, tierra, trono, vergel*.

B. Palabras técnicas, tomadas en su mayor parte de las doctrinas sobre el alma humana de los escritores místicos renanoflamencos: *ápice, centro, espíritu, íntimo, hondón, mente, summo*.

En primer lugar, llama la atención, frente al otro bloque de términos presentado, la abundante utilización que hace nuestro franciscano de estas voces, y su estudiada distribución en el texto. Estas siete palabras aparecen un total de 123 veces –antes hacíamos referencia a cuarenta palabras, cuya presencia no rebasaba el centenar y con una distribución un tanto anárquica–, y se concentran principalmente en los dos diálogos que abren y cierran la obra. No resulta fácil justificar esta preponderancia del tecnicismo. Creo válido suponer que los escritos de fray Juan no son la transposición lingüística de sus experiencias místicas. En cualquier caso, éstas le sirven para reafirmar la teoría que expone, y no viceversa. De ahí, quizás, que nuestro fraile no intente siquiera crear símbolos –un rasgo que, hasta el momento, ha servido para caracterizar la escritura mística–. Digamos, tal vez en un exceso de simplificación contrastiva, que se trata del método inverso al de Juan de Yepes; éste expresa su experiencia a través del símbolo, y parte de éste para aclarar su doctrina. Juan de los Ángeles propone una doctrina, y respalda con su experiencia la validez de la misma. Empezaremos nuestro análisis por la voz *centro*, por tratarse de la que mayor extensión semántica conlleva. En los contextos del Padre Ángeles comprobamos

¹² M. MORALES BORRERO, *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro. Notas y puntualizaciones* (Madrid: UPS-FUE, 1975), 21.

¹³ *Ibidem*, 22.

¹⁴ Para Enrique Rivera se advierten «ambigüedades y oscuridades de terminología» en lo que respecta al centro del alma (E. RIVERA DE VENTOSA, «Influjos de San Buenaventura en fray Juan de los Ángeles. Esbozo programático», *Revista de Teología Española*, XXXVI (Madrid: CSIC, 1976), 76.

¹⁵ Debemos señalar aquí que pueden existir errores en el cómputo, si bien de escasa relevancia, dado que la obra no ha sido tratada con procedimientos informáticos.

que el significado de este término no es unívoco, sino que engloba muchas de las acepciones que encontramos en los distintos diccionarios. La primera de ellas se refiere siempre a la geometría; ya Covarrubias¹⁶ nos informa de que centro 'es un punto en la esfera o en el círculo que consiste en el medio; de manera que todas las líneas que se tiren del a la circunferencia, serán iguales, y éste es un principio de geometría'. Fray Juan se apoya en esta primera significación para precisarnos gráficamente a qué cosa se está refiriendo con este término. Para ello se ve obligado a acudir a las leyes físicas, a realidades empíricas comprensibles por todos, y, a partir de ellas, cristalizar todo un compendio de esencias espirituales, y por lo tanto no tangibles:

si no se fija primero el un pie del compás en el *medio* no puede salir el círculo redondo y derecho, ni las rayas que se sacan del a la circunferencia. Todas las virtudes han de tocar en el *centro*, y ninguno puede ser perfecto, como entre todas las figuras lo es la esférica o circular, que no fijare primero el pie en la humildad...¹⁷.

A partir de ahora, cada vez que aparezca la voz *centro* deberemos tener en cuenta este aspecto locativo de nuclearidad esférica. Y sobre él, habremos de añadir otras significaciones que se virtualizan en los contextos. Al sema [+localización central] que se desprende de esta primera cita, se suman otros que van perfilando el verdadero alcance doctrinal y teológico de este término en el sistema léxico y espiritual de Juan de los Ángeles. Es Covarrubias, nuevamente, quien nos da la clave para interpretar algunos contextos:

«centro» este punto y lugar tira para sí de todos los elementos [...] y por esta razón lo grave se va a este centro y no pasa de allí; de donde dezimos cuando uno está contento, que no se acuerda de nada ni desea más que aquello de que está gozando, que *está en su centro*¹⁸.

Según estas anotaciones, debemos añadir dos semas importantes: [+fuerza atractiva], [+lugar en que se goza]. Pero cabe preguntarnos si el franciscano tuvo en cuenta estas nuevas atribuciones semánticas. Sus palabras confirman esta hipótesis y legalizan los semas propuestos: «nunca entendí que dentro de nosotros hubiese tantas riquezas ni este *centro* tan admirable y de tanta codicia»¹⁹.

Podemos conjeturar que una vez garantizada la veracidad del centro como 'lugar que se desea', casi automáticamente y sin necesidad de presupuestos lingüísticos que corroboren nuestra intuición, ese lugar ejercerá sobre quien lo desee un poder de atracción debido a los placeres que en él se encierran. Pero ni siquiera de esta primitiva y casi infantil lógica necesitamos, puesto que, acudiendo nuevamente al texto: «deste espíritu, o íntimo, o *centro*, o ápice del ánima, proceden todas las fuerzas della, no de otra manera que los rayos proceden del sol, y a él vuelven como a su original principio»²⁰.

¹⁶ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua Castellana o Española* (Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1987), s.v. *centro*.

¹⁷ JUAN DE LOS ÁNGELES, *Diálogos de la Conquista del Reino de Dios*, Diálogo III, II, 63 (cito siempre por la edición de JAIME SALA referida en nota 4).

¹⁸ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *op. cit.*, s.v. *centro*.

¹⁹ *Diálogos*, I, V, 45.

²⁰ *Diálogos*, I, IV, 45.

Confirmamos en este contexto la fuerza atractiva de ese *centro*, pero nos aparece la tensión contraria, la fuerza emanativa, sema que a partir de ahora deberemos también tener en cuenta.

Hasta el momento nos hemos apoyado en las definiciones que presentan los diccionarios para dilucidar la posible significación de *centro* en el texto del franciscano. Recordemos que los semas propuestos han sido: [+lugar central], [+lugar en que se goza], [+fuerza atractiva], [+fuerza emanativa].

Es importante considerar que este término se integra en estructuras sintácticas que lo unen a otros sustantivos y que el verdadero alcance significativo y doctrinal de la voz que hemos situado como foco para iluminar toda una cosmogonía espiritual dependerá del que en contexto del Padre Ángeles posean las voces *ápice*, *espíritu*, *hondón*, *íntimo*, *mente* y *summo*, unidas a *centro* mediante las fórmulas *centro es...*; *centro y...*; *centro o...*; *centro +sustantivo +sustantivo*.

La imposibilidad de atender a todas ellas hace que fijemos nuestra atención en *íntimo*, cuya frecuencia total de apariciones es mayor que la de la voz *centro*, y es también la que mayor número de veces aparece aisladamente, sin formar parte de ninguna estructura que la una a *centro*. Curiosamente, el Padre Ángeles condensa la utilización de esta palabra en el primer diálogo, lo que nos permite suponer que al iniciar su obra se encontraba mucho más inmerso en influencias germánicas, de las que se irá despojando a medida que avance en la composición de su obra y en la elaboración de una doctrina propia.

Las definiciones que nos aportan los diccionarios no son suficientes para interpretar su significado en los contextos de fray Juan. Covarrubias todavía no recoge esta voz, y *Autoridades*²¹ la define como 'interior, interno o de adentro'. El DECH²² nos informa de que se trata de un cultismo, derivado de *entre* y tomado del latín *íntimus* 'lo que está más adentro'. Parece ser que entre los autores espirituales del XVI esta voz pasó a significar algo más que 'interior', y que muchos de ellos la utilizaron en sus escritos ya como tecnicismo. Debemos aclarar que en los contextos que a nosotros nos interesan, *íntimo* aparece siempre sustantivado. Este carácter sustantivo y no adjetivo apoya la categoría de tecnicismo que le hemos presupuesto. Veamos, en nuestro caso, la equiparación de este término a *centro*:

Y aquel que tiene el íntimo y centro más santo que tiene mayor amor de Dios en su alma [...]. Por lo cual debemos trabajar por tener bueno y grande este *íntimo centro* y principiar del nuestras acciones²³.

Discípulo. —¿Qué llamas *íntimo* del alma?

Maestro. —Lo que te doy por respuesta es que hasta que no halles dentro de tí ese *centro o íntimo* no habrás sabido qué cosa es vida interior o esencial²⁴.

Progresivamente, fray Juan ha identificado los dos términos. En la primera aparición se trata de dos entidades distintas (*íntimo* y *centro*); después, una sirve para calificar a

²¹ *Diccionario de Autoridades* (Madrid: Editorial Gredos, 1984.) s.v. *íntimo*.

²² J. COROMINAS y J. A. PASCUAL, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano-Hispánico* (Madrid: Editorial Gredos, 1987), s.v. *entre*.

²³ *Diálogos*, I, II, 41.

²⁴ *Diálogos*, I, III, 41.

otra, es decir, participa de alguna manera en su significado (*íntimo centro*) y, por último, la voz *íntimo* funciona ya como sinónimo de *centro*. La estructura [*sustantivo 1 + conjunción disyuntiva + sustantivo 2*] equipara ambos términos en lo que a su significación se refiere, así como en su categoría gramatical, pero cada uno de ellos ha enriquecido semánticamente al otro, y así añadimos a *centro* el sema [+ interioridad superlativa], único que en principio poseía *íntimo*, y éste, a su vez, recibe todo el caudal significativo que había ido emanando de *centro* a través de los distintos contextos.

Así, pues, los semas de que se componen hasta el momento ambos términos son: [+lugar central], [+lugar en que se goza], [+lugar que se desea], [+fuerza atractiva], [+fuerza emanativa] y [+interioridad superlativa].

Esta última significación, añadida a la voz *centro* gracias a su identificación con *íntimo*, queda justificada en la *Enciclopedia del Idioma*²⁵, con la siguiente acepción para la entrada *centro*: 'lo más importante o esencial de una cosa, o lo más íntimo de ella', donde se cita como autoridad a San Juan de la Cruz. Si hemos identificado *centro e íntimo*, en virtud de las más elementales reglas lógicas deberemos también identificar con ellas todas las palabras que, bien sea en comparaciones, bien sea a través de las estructuras sintácticas antes indicadas, son equiparadas semánticamente a estos dos lemas.

Una cita del Padre Ángeles nos servirá para ilustrar la complejidad de la nomenclatura de algo que nosotros nombraremos como «núcleo del alma», por ser éste un término no utilizado por fray Juan, y de esta manera evitar una posible confusión entre nuestra expresión y la suya:

Pues habemos llegado a tal punto (adviértote primero que es el más alto que hay en la vida espiritual [...]) has de saber que el *íntimo* del alma es la simplicísima esencia della, sellada con la imagen de Dios, que algunos santos llamaron *centro*, otros *íntimo*, otros *ápice* del espíritu, otros *mente*. San Agustín *summo* y los más modernos *hondón*²⁶.

También nosotros, a modo de compás, nos hemos situado en el medio y vamos trazando las líneas que completan la esfera del significado del «punto más alto que hay en la vida espiritual». En esta ocasión, dada la premura de tiempo y de espacio, sólo ha sido un radio de la circunferencia, el que une a *centro con íntimo*. Los ejes restantes procuraremos dibujarlos en estudios posteriores²⁷.

²⁵ MARTÍN ALONSO, *Enciclopedia del Idioma* (Madrid: Aguilar, 1982), s.v. *centro*.

²⁶ *Diálogos*, I, III, 42.

²⁷ Este trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto de Investigación sobre el *Léxico técnico de la Espiritualidad en el Siglo de Oro*, dirigido por la Dra. Dña. M^a Jesús Mancho Duque y financiado por la DGICYT (Código PB 86-0647).

El Burlador de Sevilla o la dramatización barroca de Don Juan*

Victoriano Ugalde Cuesta
McGill University

Aunque sean presupuestos esenciales de la cultura española más representativa (y por tanto del teatro barroco) el libre albedrío, la razón, la existencia de Dios, su Providencia y la inmortalidad del alma, tal vez no se encarezca siempre su debida importancia. Sin embargo, estas verdades de la Fe católica son, precisamente, puntos de referencia permanentes en el contexto de la Edad de Oro (no sólo en los autos sacramentales) y están como estrellas señalando el rumbo a todos. Así es como Tirso de Molina se nos revela por su sensibilidad estética, por su conciencia religiosa y hasta por su patriotismo como un autor comprometido del Barroco. Y bajo esta rúbrica, fiel al lema de una de sus obras (*Deleitar aprovechando*), él aspiraba, ciertamente, además de entretener al espectador, a humanizarlo, a agudizarle su responsabilidad social y cristiana. Debía parecerle el colmo de la insensatez el perseverar uno en el mal por desidia o por malicia, arriegando absurdamente el negocio más importante: la salvación eterna.

Al situarnos en el mundo barroco no hay que perder de vista ni dicha atmósfera ideológica, ni la finalidad moralizadora del autor mercedario, si se quiere explicar la dramatización del tema en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, a partir de los factores que, quizá, mejor la determinan al margen de su estructura formal, por lo demás típica de la de la «comedia» de la época áurea, aun sumada su excepcional simetría de personajes¹.

El primer factor remite a la prehistoria del mito donjuanesco o, si se prefiere, a la historia del mito predonjuanesco y comporta, como se ve en el romancero castellano, la primera morada, en el lenguaje popular, de una figura humana *sui generis*, –boceto contraf-

* Presento aquí la 2ª parte de una indagación sobre el tema; la 1ª, la leí a mediados de mayo de 1990, en Québec, con motivo del 58º Congrès de l'ACFAS. Para las referencias y citas de *El burlador de Sevilla* me sirvo de la excelente edición de A. CASTRO (Madrid: Clásicos Castellanos, 1958).

¹ Sobre la estructura, véanse J. CASALDUERO, «El desenlace de *El burlador de Sevilla*», en *Estudios sobre el teatro español* (Madrid: Gredos, 1962), 113-130; J. HERNÁNDEZ GARCÍA, *El burlador de Sevilla de Tirso de Molina* (Pamplona: Laser, 1981), 43-52.

do y muy desigual del libertino/burlador de mujeres (apenas apuntado) y del atrevido reator de los muertos (cena macabra de la calavera, o de la estatua de piedra)². En su drama genial, Tirso lleva estos dos aspectos a su plena expansión de Don Juan y los complementa muy concienzudamente en consonancia con su pensamiento religioso, para conferir sentido trascendente al desenlace.

El origen de la leyenda del convidado de piedra está hoy más dilucidado que la génesis de Don Juan como libertino/burlador. Si no queremos prescindir de la opinión de críticos autorizados y si hemos de saltar por encima de curiosos antecedentes medievales sugeridos alguna vez (por ej.: Cantiga 94, de Alfonso el Sabio, *Speculum historiale*...), es preciso consignar, por lo menos, la hipótesis de que Tirso de Molina desarrollara el aspecto concreto del libertinaje en Don Juan inspirándose en alguna que otra fuente literaria más o menos próxima, entre las cuales suelen citarse: *El infamador*, de Juan de la Cueva; *El rufián dichoso*, de Cervantes; *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua y, acaso con más razón, *La fianza satisfecha*, de Lope de Vega. Menéndez y Pelayo destacó la importancia de la *Comedia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, en la génesis de *El burlador de Sevilla*, al ver «el verdadero precedente dramático de la "filosofía amatoria" de "don Juan" en el "Coriofilo"», de la obra citada³. Blanca de los Ríos sostiene, por su parte, que de *La comedia nueva* (1550), de Luis de Miranda, deriva *El rico avariento*⁴, de Tirso, en el cual el Pródigo es ya un verdadero esbozo de Don Juan (I, 739). Según la misma investigadora hay otros precursores del caballero libertino dentro de la vasta producción dramática del propio Tirso, hasta el punto que cuando «después de *La ninfa del cielo* (1613) escribió *La Santa Juana* (1613-14), *El rico avariento* (1614-15) y *La Dama del Olivar* (1615) estaba ya muy cerca de crear el Don Juan, en 1616», fecha ésta en que se sitúa la aparición de *¿Tan largo me lo fiáis...?* (I, 741), primera versión a su juicio y al de otros críticos de Don Juan Tenorio, mientras que fijaría la fecha de *El burlador*, o segunda versión del tema donjuanesco, en el bienio 1621-22 (II, 559).

En otro orden de posibles influjos, cabe que algún prócer de la época, en la que las costumbres habían descendido a un nivel tan deplorable⁵, por su propia vida desenfrenada y escandalosa supusiera para nuestro desenfadado y grave comediógrafo barroco un acicate no pequeño, aun cuando ninguno de los candidatos aducidos por los especuladores de turno supere hasta la fecha el marchamo de pura conjetura. De todos modos, se puede asegurar que mayor problematismo aún que explicar la faceta del libertinaje en Don Juan a base de fuentes literarias o modelos históricos reviste explicar el empalme con la complementaria del burlador, reveladora aparentemente, en más alto grado aún, de la originalidad de Tirso.

² Véanse R. MENÉNDEZ PIDAL, «Sobre los orígenes de *El convidado de piedra*», en *Estudios literarios* (Madrid: Austral, 1957), 83-107; V. SAID ARMESTO, *La leyenda de don Juan* (Buenos Aires: Austral, 1946), 27-48 y ss.

³ *Orígenes de la novela*, t. III, Intr., CCXXX-CCXL. Cit. por Blanca de los Ríos, en su edición crítica de *Obras dramáticas completas* de Tirso de Molina, 3 vols. (Madrid: Aguilar), I, 3ª ed., 1969, 739.

⁴ Es la comedia titulada *Tanto es lo demás como lo de menos*, como así figura en el vol. I de la cit. ed. de Blanca de los Ríos.

⁵ Sobre el tema son obras ya clásicas *El Conde Duque de Olivares*, de GREGORIO MARAÑÓN (Madrid: Austral, 1952); *La mala vida en la España de Felipe IV*, de José Deleito y Peñuela (Madrid: Espasa-Calpe, 1948).

Otro factor importante lo representa la sociedad coetánea, con sus luces y sombras, con sus conflictos, presiones y aspiraciones. *El burlador de Sevilla* acusa, ciertamente, todos los valores y antivalores de su época. La sociedad estamental presentaba una admirable cohesión, aunque se observasen fisuras. De un modo sumario, cabría decir que el monarca se apoyaba con confianza en el pueblo y tenía motivos para no resentir el esplendor de la alta nobleza, si bien ésta, sumisa a la autoridad real desde los Reyes Católicos, cobró más fuerza bajo el sistema de valores que se inauguró con Felipe III y se continuó durante todo el siglo XVIII; el pueblo común, por su parte, temeroso del poder señorial o político de la nobleza, se sentía sólo protegido por la Corona, aunque no dejara de mirarse, miméticamente, en el espejo nobiliario.

Cualquier persona atenta entonces vería los síntomas de la decadencia nacional, lo que no le impedía a Tirso, como a los otros atlantes del teatro español, defender aquel sistema clasista. Lo que exigía era que cada estamento cumplierse bien su función de la vieja estructura.

Sin embargo, no se ilumina enteramente *El burlador de Sevilla* ni otras obras asimismo de vuelo trascendental desde las referidas vertientes de la realidad histórica. Es menester abarcar también zonas más altas y soleadas. Como que no se puede negar que España contagiaba a todos, propios y extraños, con la alegría y el bullicio en su explosión de vitalidad —festejos, procesiones y espectáculos—, porque aliente en ella el espíritu doctrinal, militante y jesuítico de la Contrarreforma. A la paganización, patente en otras partes, inspirada por el Renacimiento; a la desvalorización luterana —y de otros disidentes— del magisterio de la Iglesia; al rechazo de los dogmas y de la teología sacramental —penitencia, eucaristía, matrimonio y orden— había contrapuesto la doctrina tradicional, que se ratificó en el Concilio de Trento, donde las zonas ideológicas, católica y protestante, quedarían definitivamente deslindadas. España luchó siempre por el Catolicismo: con razones en Trento; con las armas en los campos de batalla; con la imaginación en el arte⁶.

En Don Juan, aunque él se diga noble caballero, y según nos lo presenta el teólogo y moralista Fray Gabriel Téllez, yace un símbolo tristemente sombrío de la nobleza de su tiempo. Se condena su hedonismo sin freno, su hipocresía y soberbia, postulándose por esa misma negrura del personaje, que se extiende en grado variable a casi toda la gama de los demás, el retorno inmediato, sin aplazamientos peligrosos, al buen obrar cristiano. Desde las tablas, tanto Tirso como los otros poetas dramáticos de la Edad de Oro defendían el orden social vigente (sin que se encuentren ejemplos utópicos de sociedad nueva que contraponer, a lo Tomás Moro, por ejemplo, ni entre ellos ni tampoco entre los pensadores e historiadores), exaltaban la Monarquía (lo que no era incompatible en el Maestro de la Merced con sus pullas oportunas contra los malos ministros), velaban sinceramente por la religión católica (sin que se sienta la compulsión del Santo Oficio), enardecendo o ilustrando a sus coetáneos con sus verdades.

⁶ Para la problemática barroca merecen consultarse EMILIO OROZCO, *El teatro y la teatralidad del Barroco* (Barcelona: Planeta, 1969); J. M^o Díez BORQUE, *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1976); J. ANTONIO MARAVALL, *La cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel, 1980); HENRY W. SULLIVAN, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation* (Amsterdam: Rodopi BV, 1981); VV. AA., *El siglo del Quijote 1580-1680*, 2 vols. (Madrid: Espasa-Calpe, 1987) en *Historia de España* —iniciada por Menéndez Pidal— bajo la dirección de José María Jover).

En relación con el dilema importantísimo de la salvación o condenación (que se plantea aquí, como también en *El condenado por desconfiado* y en otras piezas menos famosas, y que se resuelve —sea cual sea el destino final— conjugándose el libre albedrío y la gracia divina, según enseña la Iglesia Católica), se discute sobre si Tirso se propuso ejemplificar en la escena una doctrina teológica particular, fuera la de Tirso de Molina, o la de Báñez, o la de Zumel⁷. También se le ha considerado bajo la influencia de un tratadista francés, Ludovico Blosio, cuyas obras fueron traducidas al castellano y muchas veces editadas⁸. No hay que olvidar, por otra parte, que tanto dentro de España como fuera de ella, Fray Luis de Granada fue un eximio guía del pueblo cristiano y que con su verbo elocuente y su doctrina sólida hubieron de contar tanto los dramaturgos como los espectadores, a modo de código que facilitaba la comunicación entre ellos⁹; y hay quienes no descartan en Tirso la posible lectura, con el concomitante impacto, de algunas obras del Cardenal Belarmino, como *De arte bene moriendi* (Roma, 1620) y *Conciones habitae Lovanii* (Coloniae, 1614)¹⁰.

En tercer lugar, no se nos pasa por alto que *El burlador de Sevilla* impresiona por su densidad de pensamiento e intensidad de acción. Es la lógica consecuencia de una laboriosa aglutinación de temas que nos limitamos a resumir. Constituye el amor, dentro de esta «comedia», uno de sus grandes ingredientes. Don Juan lo encarna a una escala elemental, es decir, inaceptable. Se ha de acudir a otras obras del mismo autor —muchas desde luego— para comprobar ejemplificaciones de más puros quilates. Es cierto que en otras figuras masculinas de esta pieza se puede ver una cara más atrayente del amor a pesar de sus muchas sombras: ahí están el Duque Octavio, el Marqués de la Mota y el mismo Batricio para confirmarlo. En cuanto a las mujeres, a decir verdad, no fulge en ellas: egoístas, ambiciosas, calculadoras, vanas, sensuales, por eso se pierden tan fácilmente, juguetes de su propia fragilidad como de las artes maquiavélicas de Don Juan¹¹.

El goce desatado de la vida se incrusta como otro elemento esencial de esta obra. Don Juan se adhiere, ciertamente, a una concepción materialista de la existencia humana, por cuanto que quiere apurar al máximo la copa del placer. Tenemos delante el clásico tema del «carpe diem»: el tiempo pasa velozmente y hay que aprovechar todas las ocasiones de disfrute. Suena el eco de la vieja Celestina predicando que se goce libremente,

⁷ Para la bibliografía pertinente, vid. los volúmenes consagrados a Tirso de Molina por *Estudios* (PP. Mercedarios: Madrid: en el 1º, publicado en 1949; el 2º, en 1981).

⁸ Tal parecer lo sustenta Blanca de los Ríos en diversas ocasiones (I, 912-914; Preámbulo a *La niña del Cielo*; II, 425-427, 453; Preámbulo a *El condenado por desconfiado*). SERGE MAUREL aduce nuevos textos para reforzar la ideología común, pero se abstiene de afirmar la influencia del maestro galo, aunque admita su posibilidad (*L'Univers dramatique de Tirso de Molina*, Publications de l'Université de Poitiers, 1971, 516-522).

⁹ Valdría la pena estudiar a fondo la cuestión, pues un libro como *Guía de pecadores* (1556; 1567) ejerció un influjo considerable durante los reinados de los Felipes.

¹⁰ Véase la introducción de C. MORÓN y R. ADORNO a su edición de *El condenado por desconfiado*, de Tirso (Madrid: Cátedra, 1974), 44-46.

¹¹ Recuérdesse que Isabela se acuesta en la oscuridad con él tomándole por su amante —el Duque Octavio—; doña Ana de Ulloa le deja entrar en casa creyendo que era su primo —el Marqués de la Mota—; incluso Tisbea, la antes arisca pescadora, tan ufana de su belleza y de su libertad, como ahora apasionada, sucumbe principalmente, al igual que la cuarta —la labradora Aminta— ante la promesa matrimonial de Don Juan Tenorio, ciegas de codicia y deslumbradas por el nombre y el poder del falso pretendiente.

mejor aun, libertinamente, mientras se es joven, antes de que sea ya demasiado tarde. En el Renacimiento paganizante había aflorado la tendencia sensualista como complemento de su filosofía vitalista. En Don Juan se imponen también los sentidos contra la ley moral, pero se condena por ello. Fácil inferencia: que en los espectadores, en él escarmentados, triunfe el espíritu y puedan salvarse. Tirso de Molina, en consecuencia, tiende un puente desde el Barroco hacia el Medioevo y se abraza con Jorge Manrique y también con el autor de los *Milagros de Nuestra Señora*.

Otro motivo importante, verdadero gozne de *El burlador de Sevilla*, es la burla. Vale como la marca inequívoca del donjuanismo. De ahí toda esa gama de artimañas: engaño, sorpresa y cautela, fingimiento, usurpación, mentira, doblez, hipocresía, nocturnidad, disimulación, perjurio... No sin razón se enorgullece Don Juan de ser burlador de Sevilla, constituyendo dicho apelativo su blasón más codiciado: «Sevilla a voces me llama/ "el Burlador"...» (II, 269-270). Se debe reconocer que Tirso se supera a sí mismo concibiendo y trazando la psicología luciferina de Don Juan como burlador –su sello distintivo–. Hoy por hoy no es posible identificar para este rasgo la influencia de ningún estímulo concreto procedente de la literatura o de la historia¹². Se puede afirmar, sin embargo, que pudo bastar a tan fértil autor el recuerdo, siempre vivo en la tradición cristiana, del demonio, príncipe del engaño y del embeleco.

En cuanto al tema tan básico del honor, presume Don Juan, por ser noble, de tenerlo. Pero, en realidad, hay fundamento para que se pueda ironizar sobre este punto, ya que lo que hace este buen caballero es pisotear «caballerilmente» –que caballerosamente es contradictorio– el honor de los demás, cuando el honor, como bien se sabe, era precisamente el verdadero quicio de aquella sociedad, la sustancia y médula de sus individuos, que se sentían miembros de una comunidad animada por el mismo espíritu. Don Juan Tenorio, empero, se recrea en violar a las mujeres y al mismo tiempo en deshonestar a los hombres de más cuenta en tal caso: los padres y los maridos. Fama, por otra parte, poco valerosa la de meterse con las débiles mujeres. Previamente nos referimos a la crítica social del drama, que se acusa con inusitado vigor, saliendo maltrecha la clase noble. Dirá con amargura Aminta a Belisa: «La desvergüenza en España / se ha hecho caballería» (III, 131-132).

Y para concluir este desfile temático, he de señalar también que Tirso de Molina recurre al «Deus ex machina», a lo sobrenatural, para dar así testimonio (aparte del efectismo teatral, tan caro al común de los espectadores) de la órbita trascendente: remate necesariamente iluminador en cualquier aventura humana que no se la destine a quedarse trunca. El desenlace trágico está postulado aquí por la lógica interna del drama. Como dice certeramente Menéndez y Pelayo: «si [Tirso] crea un ser de maldad y rebeldía, es para mostrar en acción la justicia divina»¹³.

Correlatos de los supuestos ideológicos del teatro barroco consignados al principio, se dan las postrimerías: muerte, juicio, infierno y gloria, tradicionalmente consideradas como resortes eficaces para la ascesis cristiana y que vemos, en efecto, jalonar el hori-

¹² Véase por su extremado interés y bibliografía GERALD E. WADE, Introduction, en su ed. de *El burlador de Sevilla y convidado de Piedra* (New York: The Scribner Series, 1969), 41-53.

¹³ «Edad de Oro del teatro» [Prólogo al libro de doña Blanca de los Ríos, *Del Siglo de Oro*, Madrid, 1910], en *Estudios y discursos de crítica literaria*, ed. E. Sánchez Reyes (Santander, 1941) III, 21.

zonte de este drama de índole religiosa. Por otro lado, salta a la vista la triple concepción tirsiana de Don Juan Tenorio: como réplica del demonio, como presa de los lazos del mundo y como víctima de los embates de la carne, confirmándose en él la verdad de los consagrados enemigos del alma.

Al estilo del diablo, efectivamente, Don Juan actúa como un engañador muy diestro utilizando toda clase de tretas para burlarse de todos: hombres y mujeres. Para sus consabidas fechorías contra el honor femenino siente predilección por las horas nocturnas: «Estas son las horas mías» (III, 808). Viajero por las circunstancias, inestable por su condición, deja por todas partes las huellas funestas de sus pasos. Se encuentran pasajes en que compara a Don Juan con la serpiente del Edén (I, 139-140; III, 388-390) y con Lucifer (I, 300-301; II, 728-729). Se prueba también su satanismo observando uno cómo se recrea en él malignamente en su oficio de burlador –cosmopolita–.

Por otra parte, nuestro famoso héroe / antihéroe, quien se ensaña contra el mundo social, está, a su vez, completamente mundanizado: orgullo, hipocresía, soberbia, temeridad, fama sin virtud, poder abusivo, riqueza, vanidad de nombre; por su alcurnia pretende regirse de acuerdo con el código del honor, de lo que hace gala, y, en cambio, violará el honor de los otros, depositado según la norma social en la mujer, que él burla dondequiera y cuandoquiera¹⁴.

Don Juan asimismo personifica la lujuria. Arrastrado por sus instintos carnales, sin que les oponga resistencia, provocará, con una buena dosis de sadismo por medio, la caída de dos villanas (Tisbea y Aminta) y la de una dama principal (la Duquesa Isabela) y lo intentará con otra dama (doña Ana, la hija del Comendador), sin contar con la gran tradición emprendida en España antes con otra noble mujer según declaración de su tío, Don Pedro (I, 77-80). En la primera pareja se ironiza obviamente la inocencia de la Aldea; en la segunda se satiriza la corrupción de la Corte, surgiendo así la vieja antítesis de que gustaba tanto la literatura de la Edad de Oro.

Un gesto generoso, con todo, tiene Don Juan: libra a su lacayo Catilín de ahogarse cerca de la costa tarraconense, no sin peligro ni gran esfuerzo. También es loable su respeto por la palabra dada, como lo prueba acudiendo temerariamente a la cita con el muerto para no ser tachado de infame (III, 867-872). Ahora bien, ni estas dos acciones ni el que el propio criado dijera de su amo que «es cruel pero tiene condición hidalga» (II, 164-164), ni el que su padre le califique de «gallardo y valeroso», «Héctor de Sevilla» (II, 40 y 42), ni el que Tisbea le llame –cuando acababa de conocerle– «mancebo excelente, gallardo, noble y galán» (I, 579-580), ni su ademán airoso y prestante pueden contrarrestar su imagen sombría, si no perversa.

Redondeando la pintura de nuestro personaje: no sólo se burla despiadadamente de las mujeres, sino también, en otro sentido no menos abominable, de los hombres, incluidos los muertos; hace caso omiso de todo, si es que no se chancea de ello, por respetable que sea: autoridad (Rey, Embajador, Comendador), familia (tío, padre), matrimonio (Bátricio), amistad (Duque Octavio, Marqués de la Mota), hospitalidad, deberes, sentimientos ... Todo lo supedita a su egocentrismo horrendo. Se burla a su manera hasta de Dios,

¹⁴ Sobre el tema del honor véase la bibliografía recogida en DOMINGO RICART, «El concepto de la honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan de Valdés», en *Segismundo*, I (1965), 45-69.

confiando impíamente en su misericordia, pues aplazando para más tarde su conversión, lo que quiere en realidad es aprovecharse de aquélla para continuar pecando. Tirso de Molina dispone que un hombre de tal calaña no sólo sea sentenciado a muerte por el rey con pleno asentimiento y aun apremio de su padre, que oye la sentencia (III, 1022-1037), sino que la misma justicia divina le abraza con el fuego infernal¹⁵.

Se ve que no le sirvieron de nada, por más que aludiesen a las postrimerías, ni las amonestaciones, avisos o recomendaciones por boca de Catalinón (I, 901-905; III, 179-182), ni los expresados por Tisbea (I, 943-945; 959-960), ni por Don Diego (II, 396-405), ni finalmente por los cancionistas (III, 582-585; 594-601; 938-941). Eran, claro está, voces celestiales para que se apartara del mal y se librara, por el arrepentimiento (confesión sacramental), del castigo que como espada de Damocles pendía sobre su cabeza; pero él, cerrilmente, no hizo caso, profiriendo, una y otra vez, el «tan largo me lo fiáis».

Se explica, entonces, que Don Juan, por no seguir las llamadas de la Providencia, muera, inesperada pero justamente, conforme con las estipulaciones por él sentadas en el falso juramento (III, 277-282); y, lo que es aún más grave, que al morir impenitente a manos de un muerto —que lo había sido por él y es ahora la espada justiciera— se condene también justamente por burlador satánico, por perjurio burlón, por pecador empedernido. La muerte sola de quien fue «vida de tantos desastres» (III, 1060) significaba ya la liberación de los hombres y mujeres mancillados por él y la consiguiente restauración del orden social que él había vulnerado con sus desmanes.

En conclusión, *El burlador de Sevilla* vale como una pedagogía en acción: no busca ninguna redención social porque Tirso respetaba los fundamentos de aquella sociedad, pero sí plantea la urgencia de la regeneración moral, sobre todo del estamento nobiliario, asegurando el triunfo inexorable de la justicia por existir, en definitiva, la de Dios. Es mérito muy grande de Tirso que su don Juan se haya estatuido en mito: ya sólo debe contar que es una idea, una abstracción, una utopía, aunque se sigan compulsando las zarandajas de las fuentes, y es que la larga, perpetua, juventud de este mito estético está en función de su fresco manantial: este drama barroco, donde se dan cita una rica textura temática, un alado estilo, el idearium trascendental que el gran poeta-teólogo católico acertó a infundir atenido siempre a su afán ejemplificador. A partir de Tirso de Molina y a su imitación, consciente o inconscientemente, cada don Juan —el que sea— recreado mejor o peor por los sucesivos autores, será indefectiblemente una cristalización de los ideales —más o menos valederos— que ellos defiendan. Por supuesto, el afortunado padre de este mito defendió fielmente los suyos.

¹⁵ PIERRE GUENOUN resume muy bien la lista de delitos de Don Juan y hace perfectamente comprensible su condenación desde la triple acusación jurídica, moral y teológica de la España del siglo XVII, en «Crimen y castigo en *El burlador de Sevilla*», *Revista Estudios* (Madrid: PP. Mercedarios, 1981), 384-385.

Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

El análisis de la difusión impresa del teatro antiguo español, y de sus relaciones con la actividad de los escenarios, marca el objetivo de un proyecto en el que me ocupo desde hace algún tiempo. Tal empresa incluiría episodios como este que ahora se presenta, con Sevilla y el siglo XVIII por coordenadas espacio-temporales¹. El sustento principal de la indagación lo configura el crecido volumen de impresos teatrales –*comedias sueltas* en la práctica totalidad de los casos– que ven la luz en ese marco. Por sus implicaciones ecdóticas y por sus apasionantes sugerencias sociológicas, las llamadas *comedias sueltas* consituyen un factor fundamental para entender la transmisión de los textos del teatro español, así como para afrontar el estudio de la cultura barroca y dieciochesca. La geografía y la historia de estos impresos tienen en Sevilla y en el siglo XVIII uno de sus capítulos más notables.

El fenómeno viene de lejos. En los últimos años de la decimosexta centuria se crea la fórmula dramática que, con variaciones no sustanciales, impondrá su norma en los escenarios durante los dos siglos siguientes. El teatro se constituye en un mecanismo comercial de piezas fuertemente trabadas y organizadas. Durante décadas los dramaturgos proporcionarán los textos teatrales que «autores» y actores profesionales han de servir en los corrales. Estos textos tienen su razón de ser en los escenarios. En el tinglado teatral el texto dramático es una pieza más, que debe ajustarse a los distintos elementos que lo componen. Su plasmación en copias manuscritas o impresas, a partir de las cuales, fundamentalmente, nosotros conocemos ese teatro, no son más que efectos secundarios, subproductos derivados, reflejos deformados de unas palabras convertidas en bienes de consumo, y que nacieron, en la mayoría de los casos, pensando únicamente en que fueran

¹ De otro de los episodios intento dar cuenta en el artículo «El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González* (Kassel: Edition Reichenberger, 1990), 639-673.

pronunciadas por los actores, sin intenciones de perdurar. Lo dice muy bien Lope en el prólogo de la parte IX (1617), la primera que él dice controlar: «No las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos».

A pesar de que la finalidad de estos textos fuera otra, no faltaron desde muy pronto avispados libreros e impresores que supieron ver que ese teatro también podía generar dividendos en las imprentas. Lope, que fue el principal responsable en la consecución de una fórmula dramática que funcionara en los escenarios, marcó también involuntariamente una pauta para el rendimiento de ese teatro en las imprentas².

Se establecen dos formas básicas: la publicación en *partes* adocenadas –bien de un solo autor, bien de diferentes autores³– y *sueltas*. Las dificultades por las que pasa la imprenta y la decantación hacia un determinado tipo de cliente para la lectura de textos dramáticos van acentuando la importancia de la fórmula de las *comedias sueltas*. Al tiempo que retrocede la forma adocenada, aumenta la propensión a marcar las portadas con números que ordenan en series los títulos publicados por las diferentes imprentas. Las características –tanto de continente, como incluso de contenido– varían muy poco desde las primeras a las últimas; aunque se van perfilando ciertas tendencias a medida que este tipo de impreso se expansiona, hasta alcanzar y rebasar el siglo XVIII, su época dorada. La dilatada trayectoria editorial de las *comedias sueltas* concluye en el siglo XIX, cuando las lecturas espontáneas y apasionadas de sus clientes se enfrían en la mesa de disección de los estudiosos.

El protagonismo que Sevilla tuvo en esta historia ha ido haciéndose más y más evidente, a medida que crecía el volumen conocido de impresos. El primer paso lo da F. Escudero y Perosso em 1894, al incluir los títulos de casi tres centenas de ediciones en su *Tipografía Hispalense*⁴. Sin embargo, el empujón más importante de los publicados hasta el momento se debe a F. Aguilar Piñal con las casi setecientas que describe sucintamente y localiza en su repertorio de *Impresos sevillanos del siglo XVIII* (1974)⁵. Otros trabajos en pro del conocimiento de esta producción han sido realizados por Agustín de la Granja⁶, Hannah E. Bergman⁷, William J. Cameron⁸.

² Para todas estas cuestiones, ver E. M. WILSON y D. W. CRUICKSHANK, «The comedia suelta: History of a format», en *Samuel Pepy's Spanish Plays* (London: The Bibliographical Society, 1980), 85-120; D. W. CRUICKSHANK, «Calderón y el comercio español del libro, en K. y R. REICHENBERGER, *Manual bibliográfico calderoniano*, vol. III (Kassel: Edition Reichenberger, 1981), 9-15.

³ Las dos colecciones de *partes* de comedias más dilatadas, en volúmenes y en tiempo, son las conocidas con los nombres de *Diferentes autores* y de *Nuevas escogidas*. Han sido descritas y analizadas por M. G. PROFETI: *La Collezione «Diferentes autores»* (Kassel: Ed. Reichenberger, 1988), y E. COTARELO: «Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704», *BRAE*, XVIII-XIX (1931-1932).

⁴ *Tipografía Hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1894).

⁵ *Impresos sevillanos del siglo XVIII. Adiciones a la Tipografía Hispalense* (Madrid: CSIC, 1974).

⁶ «Cincuenta impresos sevillanos del siglo XVIII», *Archivo Hispalense*, 55:200 (1982), 107-114.

⁷ «Calderón en Sevilla. Apuntes bibliográficos», *Homenaje a R. Mac Curdy* (Albuquerque-Madrid: 1983), 125-33.

⁸ Es responsable de la creación de los archivos informatizados correspondientes a los distintos impresores sevillanos dedicados a la producción de comedias sueltas, dentro del *Western Hemisphere Short Title Catalog*, que patrocina el «Department of Modern Languages and Literatures» de la «University of Western Ontario». La tarea se encuentra en fases intermedias.

Por mi parte, llevo algunos años buscando restos de aquella empresa venturosa en bibliotecas y catálogos⁹. El resultado ha sido un crecimiento considerable de los mismos, en relación con las cifras de Escudero, Aguilar y Granja. Sus 760 entradas se han incrementado casi en otras tantas, hasta alcanzar las 1.453, que confirman, más allá de toda especulación, la importancia de Sevilla en la promoción del teatro en pliegos.

La distribución por géneros de este conjunto de ediciones es la siguiente:

	<i>Comedias</i>	<i>Entremeses</i>	<i>Relaciones</i>	Total
Piezas diferentes	551	126	125	802
Reediciones	531	49	71	651
Totales	1.082	175	196	1.453

Las dificultades de localización de este material en la actualidad tienen que ver con sus características físicas y también con la consideración que mereció en su día de los destinatarios. Esto mismo contribuye a aumentar las diferencias de origen entre el volumen de comedias, por un lado, y el de entremeses y relaciones, por otro. En todos los casos se trata de impresos de cuerpo reducido y débil —a fuer de barato—, dirigidos a una clientela amplia, que normalmente los destina a un uso inmediato y no a coleccionarlos en los anaqueles.

En el panorama teatral sevillano una imprenta domina con nitidez: Casi la mitad del volumen total de impresos se debe a la familia Leefdael, cuya trayectoria surca la primera mitad del siglo (1701-1753). Los sucesivos herederos, con sus denominaciones cambiantes —Francisco de Leefdael, su Viuda, Imprenta del Correo Viejo, Imprenta Real— aparecen en los colofones de las 696 ediciones localizadas (546 de comedias, 38 de entremeses y 112 de relaciones). Uno tras otro, los distintos responsables añaden y reponen títulos en la más nutrida serie sevillana de comedias: los números localizados llegan al 324 y hay algunos que contabilizan hasta tres y cuatro ediciones. También es posible encontrar sustituciones de unas piezas por otras en algunos números. La preeminencia de los Leefdael es evidente, tanto por el cómputo de ediciones como de títulos: de las 551 comedias sevillanas diferentes, 373 tienen edición de estos empresarios de origen alemán, casi el 70%.

La segunda imprenta por número de papeles teatrales es la de José Padrino (1747-1772). Sus *sueeltas*, caracterizadas por el aprovechamiento extremo del papel, dominan el tercer cuarto del siglo. Hoy se localizan 269 (231 comedias, 33 entremeses y 5 relaciones): el 18,5% del total sevillano. Su importante serie de comedias alcanza el número 250, mientras que la de entremeses no parece haber ido más allá del 5.

Algo más del 11% de los impresos —161 (135 comedias, 4 entremeses y 22 relaciones)— hace constar en sus colofones el nombre de alguno de los miembros de la familia Hermosilla (1685-1739): Lucas Martín de Hermosilla, José Antonio de Hermosilla, Francisco Lorenzo de Hermosilla y su Viuda. En torno a la mitad de las comedias hoy localizadas lleva número de serie en sus encabezamientos, siendo el 250 el más alto¹⁰.

⁹ Sobre estas cuestiones de localización y catalogación, trato en «Impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII. Pautas de un estudio», *Anuario de la Asociación Española de Bibliografía*, 1 (1990) (en prensa).

¹⁰ El número 452 que consta en la suelta de *El sordo y el montañés* de Melchor Fernández de León, con toda probabilidad, se debe a un error.

La imprenta de los López de Haro, como la anterior, ya se encontraba en el negocio editorial en los años finales del siglo XVII. Su dilatada tarea va de 1675, cuando la funda Tomás López de Haro, a 1760, en que es responsable de la misma la Viuda de Diego López de Haro. Entre ambos extremos, figuran los Herederos de Tomás López de Haro y Diego López de Haro. A este último se debe la porción mayor del teatro publicado por la familia, con un total registrado de 146 ediciones (64 comedias, 35 entremeses y 47 relaciones). Su serie de comedias, con el 57 como número más alto de los conocidos, resulta un tanto encogida en relación con el conjunto de las nueve puestas en circulación en la capital andaluza. Sin embargo, la de entremeses, con la constancia del número 50, se erige en la de mayor extensión de las cuatro que conocemos.

La última parcela reseñable de la producción teatral hoy localizada –el 6,9% (100 ediciones: 57 comedias, 34 entremeses y 9 relaciones)– fue publicada por Manuel Nicolás Vázquez entre 1758 y 1775. La serie de comedias llega al número 68 y la de entremeses al 46.

Otras 81 ediciones (5,6%) o son de impresor desconocido o se asignan a nombres, bastantes aún, que alcanzan cifras poco significativas: José Navarro y Armijo (21), la Vallestilla (9), las Siete Revueltas (8). Pedro José Pablo Díaz (4), Imprenta Mayor (4), los Gómez (3), Juan Andrés Caballero (3), Antonio Espinosa de los Monteros (2), Juan de Basoas (1), Gerónimo de Castilla (1), Francisco Garay (1), etc.

Todos estos datos que acaban de exponerse sintéticamente permiten bosquejar el contorno físico del fenómeno, sus cifras y sus fechas. Así, es posible colegir el número total de ediciones sevillanas dieciochescas a partir de los materiales controlados. De especial pertinencia para tal operación es la existencia de series numeradas que agavillan a la gran mayoría de las comedias y a una parte mucho menor de los entremeses. Los huecos por cubrir en estas secuencias son testigos expresivos de las pérdidas, y permiten extraer porcentajes para aplicar al conjunto¹¹. De tales operaciones se deduce una producción global de unas 1.250 ediciones de comedias, de las que se ha localizado ya más del 80%; los entremeses serían entre 500 y 600; y otras tantas las relaciones. En estos dos últimos casos, lo que hoy controlamos es inferior a la tercera parte de lo que en su día existió.

Tanto las cifras reales como las deducibles se bastan para enfatizar la importancia que estos impresos teatrales, firmemente conectados por físico y contenido, alcanzan en el panorama editorial de la capital andaluza. No es, desde luego, el teatro una pieza de la que se puede prescindir cuando queremos atender a la cultura dieciochesca sevillana¹².

Por lo que respecta a la cronología, se aprecia cómo la producción teatral en las imprentas hispalenses se mantuvo de forma más o menos constante desde fines del siglo XVII hasta el inicio del último cuarto del XVIII¹³. A partir de 1772, en que pueden fe-

¹¹ La consideración de estos agujeros deja claro la superior vulnerabilidad de los entremeses. Así pues, las operaciones tendrán que hacerse por separado. Con las relaciones no es posible aplicar este procedimiento, pero tal vez –como orientación–, puedan asociarse a estos.

¹² Si acudimos a los dos catálogos más extensos publicados hasta el momento, veremos que de las 1.047 ediciones del siglo XVIII inventariadas en la *Tipografía Hispalense* de Escudero, 290 son teatrales (el 27,7%). Por lo que concierne a los *Impresos sevillanos del siglo XVIII* de Aguilar Piñal, corresponde al teatro el 29,2% del total: 667 de 2.281 entradas.

¹³ Es raro que estos impresos aduzcan fechas. Estas pueden proponerse, con más o menos precisión, considerando los datos del colofón –nombre del impresor, domicilio, etc.– y alguno del encabezamiento, como puede ser el número de serie.

charse los últimos colofones de Joseph Padrino, y, sobre todo, de 1775, que marca el fin de la mención en solitario de Manuel Nicolás Vázquez en sus sueltas, el teatro apenas hará trabajar las prensas hispalenses. Este silencio no sólo embargará el último tramo del siglo XVIII, sino que se extenderá por una buena parte del siguiente.

Ante todo este material reunido, son interesantes y variadas las cuestiones que pueden atenderse sobre los hábitos y preferencias de sus usuarios.

El dilatado volumen de impresos localizados, la existencia de esas extensas series numeradas, están llevándonos a recomponer un lector tipo con el mismo síndrome que presenta el espectador de los corrales por toda la geografía peninsular: ese espectador exigente de continuas renovaciones del repertorio; con una voracidad que obliga a las compañías a cargar sobre sus espaldas y memorias un repertorio de asombrosa amplitud y variedad. Los librereros parecen igualmente conscientes de que el aficionado no sólo lee teatro, sino que lo lee en abundancia, y exige dilatados surtidos.

Entre las sueltas localizadas, existe una de mediados de siglo, en cuyo colofón publicitario, su impresor ostenta un admirable interés por sintonizar con las apetencias del cliente:

Impressa en Sevilla, en la Imprenta de D. Joseph Navarro y Armijo, en calle de Genova, donde a dos reales y quartillo se dan las manos de esta comedia, y de otras muchas que se quisieren; y lo propio el surtimiento de Romances, Relaciones, Entremeses, y papeles curiosos, que pasan de mil títulos diversos; con la advertencia de no estar las comedias diminutas, sino arregladas a sus originales, imprimiéndose cada semana una diversa, para aumento de surtimiento, para lo que se dará nómina impressa, tanto de las Comedias impressas, como de las que se van a echar, y de todos los Romances, Relaciones y Entremeses, que a la presente se hallan, sin las que se aumentarán¹⁴.

A la postre —y por lo que conozco de su repertorio—, Navarro y Armijo no conseguiría engordar demasiado la nómina de existencias, pero ahí está el testimonio de su afán¹⁵. Además de otros aspectos que el colofón incita a tratar.

Uno de ellos es el de las conexiones entre distintos tipos de impresos. No es Navarro el único, ni mucho menos —lo hace una buena parte de los impresores y librereros metidos en el negocio—, que apunta inequívocamente el parentesco genérico que guardan distintos productos —romances, relaciones, entremeses—, inmersos en un mismo ámbito de consumo¹⁶.

También es enjundiosa la alusión al precio; y esto sí que es muy raro en las sueltas sevillanas. Según este testimonio de los años centrales del siglo, comprar teatro de papel

¹⁴ El colofón corresponde a una edición de la comedia de Gerónimo de Cáncer *Dineros son calidad* (Biblioteca Nacional: T-14.821).

¹⁵ Ignoro si Navarro llegó a sacar la anunciada «nómina impressa» de sus existencias y de sus proyectos. No conozco ningún listado de este tipo de las imprentas sevillanas del siglo XVIII, aunque a buen seguro existieron, porque su emisión era práctica bastante asentada entre los productores de sueltas. Su utilidad es mucha tanto a la hora de hacernos una idea de los títulos publicados, como para recomponer series y localizar ediciones. Ver A. RODRÍGUEZ MONINO, *Historia de los catálogos de los librereros españoles (1661-1840)* (Valencia, 1966).

¹⁶ Ver FRANÇOIS LÓPEZ, «Reflexions sur la comedia suelta», en *IV^e Table ronde sur le théâtre espagnol (XVII^e-XVIII^e siècles)* (Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1983), 39-61.

no requeriría grandes desembolsos. Si lo cotejamos con los precios de las localidades proporcionados por Aguilar Piñal, y correspondientes a años algo posteriores, una comedia suelta costaría entre cuatro y cinco veces menos que el presenciarla de mosquetero, que es la más barata posibilidad de hacerlo en el Corral de la calle de San Eloy¹⁷.

Un intenso olor a rancio se desprende de este alimento de las lecturas preferidas de los sevillanos. Aunque estos trabajos se prestan a abusar de cifras, trataré de limitarme a las imprescindibles para que concreten con claridad la apabullante vigencia de los dramaturgos del XVII en las prensas sevillanas dieciochescas:

Veintitrés de los veinticinco dramaturgos con más ediciones sevillanas —todos por encima de ocho— pertenecen a la centuria anterior. Los dos restantes son Cañizares, en el noveno lugar de la lista, y Salvo y Vela, en el décimo quinto¹⁸, autores a los que, desde luego, tiene que costar despegarlos de sus antecesores del Seiscientos.

El autor más editado, con neta diferencia, es Calderón: 221 ediciones (15,1% del total), pertenecientes a 86 títulos distintos de comedias, 1 auto, 2 entremeses y 20 relaciones. Le sigue Moreto con 100 ediciones (7%): 38 comedias diferentes, 4 entremeses y 6 relaciones. A continuación se sitúa Pérez de Montalbán con 79 ediciones (5,6%): 25 comedias diferentes, 2 autos y 10 relaciones¹⁹.

Los resultados por autores concuerdan ajustadamente con los que arroja otro de los baremos disponibles para constatar los gustos de los lectores: el de las obras más veces editadas.

En la cumbre hay seis piezas con cinco ediciones localizadas cada una²⁰ y cuarenta y tres piezas con cuatro. Pues bien, de este casi medio centenar, siete son de Calderón, siete de Moreto, cuatro de Pérez de Montalbán y tres de Monroy²¹.

Los dramaturgos del Seiscientos no sólo dominan en el cómputo global, sino que lo hacen sostenidamente a lo largo del tiempo en que se imprime teatro. La contudencia en este sentido de las cifras de los Leefdael, dominadores del panorama en la primera mitad de la centuria, se da la mano con la de José Padrino en el segundo tramo. Ninguna diferencia sustancial notamos entre lo producido por ambas imprentas. De los 216 títulos de comedias diferentes editados por Padrino entre 1747 y 1773, 152 —el 70,4%— ya habían sido publicados por los Leefdael entre 1701 y 1753.

Esta atadura a lo añejo caracteriza, en líneas generales, a toda la producción nacional de comedias sueltas. Las cuales, por otra parte, presentan un marcado carácter de manco-

¹⁷ *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Cátedra Feijoo, 1974), 233 y 259-260.

¹⁸ Tal posición la ocupa merced a las dieciocho ediciones que alcanza con las cinco partes del triunfante *Mágico de Salerno*.

¹⁹ La lista sigue con los nombres y números de ediciones siguientes: Matos Fragoso (48), Monroy (44), Lope de Vega (37), Rojas Zorrilla (35), Leyva Ramírez de Arellano (32), Cañizares (30), Zárate (27), Luis Vélez de Guevara (26), Bances Candamo (24), Enríquez Gómez (23), Cubillo (22), Lozano Montesino (20), Diamante (19), Salazar y Torres (18), Salvo y Vela (18), Diego y José de Figueroa y Córdoba (16), Cordero (11), Mira de Amescua (10), Tirso de Molina (9), Godínez (9), Belmonte (9), Tapia y Ballesteros (8).

²⁰ Cuatro de CALDERÓN (*Afectos de odio y amor*, *El Alcalde de Zalamea*, *Fineza contra fineza* y el entremés *El desafío de Juan Rana*), una de Moreto (*El desdén con el desdén*) y otra de JACINTO CORDERO (*El juramento ante Dios...*).

²¹ Tres corresponden a otras tantas partes del *Mágico de Salerno* de Salvo y Vela.

munidad. El teatro sobre los pliegos discurre sin pretensiones de exclusividad. Las sueltas sevillanas, como las madrileñas o las barcelonesas, copian y son copiadas. Esta falta de sentido de la propiedad con que se conducen los impresores se corresponde con la que afecta a los autores. A las dificultades que, en este sentido, siempre tuvo el teatro español, por sus especiales características, se añaden las del comercio tipográfico. Las atribuciones se pliegan a los gustos del librero, que son, lógicamente, los que presume en su público. Los nombres que escoltan a los títulos en los encabezamientos son importantes, a la hora de vender el teatro impreso. Aquí el reclamo de la autoría tiene una relevancia que no alcanza en los escenarios, como confirma el hecho de que en la publicidad o en los comentarios críticos de las exhibiciones se omite a menudo. El prestigio de los dramaturgos es responsable de que aumenten las ediciones con sus nombres, tanto de las comedias que legítimamente les pertenecen, como de las arrebatadas a otros. Estos desmanes interesados, introducidos en algún punto de la cadena de sueltas emparentadas, se juntan a los desbarajustes gratuitos con que el texto acusa cada copia.

Como se puede comprobar en las listas sevillanas anteriormente aducidas, el susodicho prestigio de los dramaturgos del XVII, así como el de los textos, no se corresponde con el que en la actualidad han alcanzado desde presupuestos estético-literarios fundamentalmente. La correspondencia de ayer y hoy en la supremacía de Calderón, se rompe cuando vemos a Lope de Vega en sexto lugar, por detrás de Moreto, Montalbán, Matos o Monroy, y a Tirso de Molina en el vigésimo segundo. Por lo que a los textos se refiere, en el medio centenar de cabeza, no aparecen *La vida es sueño*, *El caballero de Olmedo*, *La prudencia en la mujer*, etc; mientras que sí lo hacen *El príncipe de los montes*, *El tercero de su afrenta* o *El juramento ante Dios*.

En Sevilla esa tónica arcaizante que preside la producción teatral impresa peninsular es aún más marcada; sobre todo, en relación con los otros tres grandes centros: Madrid, Barcelona y Valencia. En los listados de comedias sevillanas están prácticamente ausentes las traducciones del italiano o del francés y otras manifestaciones de la vanguardia teatral dieciochesca. Tan sólo tímidamente Manuel Nicolás Vázquez dará a luz algunos textos que rompen con ese monopolio del teatro vetusto de los autores del siglo anterior o de sus epígonos del XVIII. A partir de 1775 en que este impresor deje de interesarse por los versos dramáticos, estos apenas darán ya empleo a las prensas sevillanas.

A la hora de relacionar prensas y escenarios, Sevilla concede escasas posibilidades. Los designios de la reacción cierran al público los locales durante gran parte de la centuria. La vida teatral de los corrales sólo presenta un ritmo normal durante once años, de 1768 a 1778. F. Aguilar Piñal ha dado a conocer, como apéndice de su libro, la nómina de títulos de las piezas exhibidas en el Teatro de la calle de San Eloy²², y ha extraído algunas conclusiones en el cuerpo del mismo²³.

Más del 50% (el 55,8%) del total de los 412 títulos pertenecen a autores del siglo anterior o seguidores de sus pautas con Calderón netamente a la cabeza, con 53 obras, seguido de Cañizares con 28, Moreto con 22, Rojas con 15 y Matos con 14.

²² *Sevilla y el teatro...*, cit., 270-95. La lista es conocida gracias a los apuntes del aficionado José González de León y Esquivel, que se conservan en la Biblioteca Colombina (73-3-8).

²³ *Ibid.*, 121-134.

También la lista de obras más veces representada está encabezada por obras del siglo XVII: *El diablo predicador* de Belmonte (21 representaciones), *No puede ser guardar a una mujer* de Moreto (18), *El príncipe tonto* de Leyva (18) y *El maestro de Alejandro* de Zárate.

Pero junto a estos textos y, en buena parte, gracias al celo ilustrado del Asistente Olavide, se levantaron sobre el escenario de San Eloy traducciones de Molière, Racine, Voltaire, Lemierre, Beaumarchais, Diderot, etc. Pues bien, poco, casi nada de esto verá las prensas.

En relación con estos aspectos, y abriendo el comentario al conjunto nacional, creo que merece la pena destacar una cuestión interesante que requerirá mayor profundización. Si en la realidad de los escenarios, la escueta mención de un título del siglo XVII en la información que nos llega sobre representaciones, puede estar encubriendo una refundición extensa e intensa del texto de la centuria anterior para acomodarlo a las nuevas ideas y gustos –bastantes manuscritos de la Nacional y, sobre todo, de la Municipal demuestran la existencia de estas operaciones–, los impresos, en la inmensa mayoría de los casos, reproducen, con las ya apuntadas distorsiones propias de un proceso descuidado de copias, los textos tal como nos los encontramos en sus ediciones de la centuria anterior. Es decir, la atadura al pasado de las prensas es superior en muchos aspectos a la de los escenarios.

Si se quiere relacionar imprentas y escenarios, en el caso sevillano la pregunta básica debe ser si el anómalo transcurrir de la vida teatral en lo que a representaciones se refiere, deja su impronta en el teatro impreso.

No es descabellado pensar que el marchamo conservador a ultranza que preside la conducta teatral de los escenarios se refleje en el regusto aún más arcaizante que presentan los impresos sevillanos, en relación con los de otros centros difusores.

El cotejo de la actividad de los dos cauces de la difusión teatral, no debe pasar por alto el hecho de que el ocaso de las sueltas sevillanas se constata en los años setenta, cuando las exhibiciones dramáticas consiguen su único período de regularidad y solidez. El papel jugado en este declive por la representación de una serie apreciable de piezas que marcan un cambio de gustos es difícil de precisar, pero debe barajarse entre las hipótesis.

Sin duda alguna, el encuentro de la afición teatral y la política restrictiva dio como resultado, por una parte, el que –parafraseando las palabras de Lope aducidas más arriba– los versos dramáticos pasaran de los oídos del teatro a la lectura de los aposentos. Lo que estimula, y explica, la abundancia de productos impresos. Por otra parte, nos encontramos con la potenciación de una actividad que es posible rastrear desde los orígenes del teatro clásico español: las representaciones en casas particulares.

Evidentemente la existencia de sueltas favoreció una y otra actividad. Su uso para las representaciones, tanto públicas como privadas, queda marcado en las huellas inequívocas que presentan muchos ejemplares conservados en nuestras bibliotecas.

El teatro llega a escribirse o, al menos, a publicarse, pensando en su exhibición privada. Testimonio elocuente es este colofón que repiten las ediciones sacadas a la venta por José Padrino y por Manuel Vázquez de la comedia de José Julián López de Castro *Más vale tarde que nunca*:

Previene el autor, que para mayor exornación de la Comedia, pueden salir en los acompañamientos algunos Soldados, pues no teniendo que hablar, es fácil proporcionarlos entre la gente de casa.

También se ha querido poner en contacto con las prohibiciones el surgimiento y desarrollo de las *relaciones de comedias*, tipo de impreso tan andaluz —se registran en Málaga²⁴, en Córdoba—, pero, sobre todo, tan sevillano. Vienen del último tramo del XVII, y es en el XVIII cuando alcanzan su desarrollo y difusión máximas²⁵.

En total son 158 las ediciones dieciochescas localizadas, que corresponden a 90 títulos diferentes, algunos de los cuales alcanzan hasta tres y cuatro copias; lo que nos habla de su aceptación.

En origen, estas relaciones reproducen en las dos hojas de un medio pliego las largas tiradas de romance en las que el galán o la dama, en la primera jornada de las comedias, relatan acontecimientos o dan cuenta de sentimientos que contextualizan o plantean la situación de fuerzas de las «dramatis personae». Son esos momentos obligados y esperados, que permiten lucir las dotes del actor.

Al igual que las comedias sueltas con el reflejo impreso de las palabras escritas para ser pronunciadas sobre las tablas, las relaciones parecen atender al recitado de monólogos surgidos en determinados ambientes de la vida social sevillana.

Por otra parte, su apropiación por el universo del pliego suelto romanceril se presenta como natural. Su éxito en los escenarios proporciona el aire familiar que requiere este tipo de literatura. Su contenido frecuente de carácter informativo, su tono heroico, conectan con especímenes muy propios de la literatura de pliegos. A la postre, como hace tiempo apuntó Gillet²⁶, con este desgajamiento viene a producirse una suerte de devolución de lo que la comedia se había apropiado anteriormente. En los orígenes de tales relaciones están los romances que hombres como Cueva o Lope supieron imbricar en ese engendro que nacía triunfante por haber sabido nutrirse de tantos y tantos elementos previos.

A pesar de su mucho mayor circunscripción temporal y espacial, su singladura puede recordar la del romance²⁷. También las relaciones primeras, extraídas de las comedias, parecen suscitar algo así como los romances nuevos: las relaciones nuevas. Su difusión llevó a la creación de textos ad hoc. Hay autores especialmente aceptados en este quehacer: Juan García Valeros, Eugenio Gerardo Lobo. Asimismo pueden encontrarse relaciones burlescas, tanto de las procedentes de comedias, como de las nuevas.

Aparte de lo apuntado tardíamente por Blanco White en sus *Cartas de España* sobre la costumbre sevillana de amenizar tertulias recitando «relaciones»²⁸, su destino, sus con-

²⁴ Ver M. ALVAR, *Romances en pliegos de cordel* (Málaga: Ayuntamiento, 1974).

²⁵ Ver J. E. GILLET, «A neglected chapter in the history of the Spanish Romance», *Revue Hispanique*, LVI (1922), 434-457 y LX (1924), 37-40; M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco* (Madrid: Taurus, 1973), 336-74; J. MOLL, «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las relaciones de comedias», *Segismundo*, 23-24 (1976), 143-167; M. G. PROFETI, «Comedias e relaciones: la ricezione deviatà», *Colloquium Calderonianum Internationale. Atti* (L'Aquila, 1983), 91-114. Sobre su génesis ha aportado excelentes ideas M. CRUZ G. DE ENTERRÍA en «Literatura de cordel en tiempos de Carlos II: Géneros parateatrales», *Diálogos hispánicos de Amsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II* (Amsterdam, 1989), vol. I, 137-154.

²⁶ *Art. cit.*, 457.

²⁷ No es de esta opinión M. G. PROFETI, «Comedias e relaciones...», *cit.*, 94.

²⁸ El excepcional testimonio es aducido en los trabajos de E. M. WILSON: «Some calderonian pliegos sueltos», *Homenaje a J. A. Van Praag* (Amsterdam, 1956), 140, y de J. MOLL, *art. cit.*, 144.

tornos, se traslucen muy claramente en algunos de los especímenes. Locuaces testimonios al respecto nos los encontramos en dos relaciones nuevas –*Relación nueva jocosa de olvidos* (Viuda de Leefdael), *Relación de relaciones* (Imprenta Real)–. Ambas son meta-teatro. Parodian la tesitura de tener que «representar» una relación en público. De sus jugeteos es posible extraer datos sobre el ambiente de interpretación, sobre los distintos tipos de relaciones, etc. El ambiente reflejado es el de reunión festiva –se alude a la celebración, al vino que el intérprete puede beber, etc.–, dentro de la cual, el contertulio se levanta a «representar» su relación. Asimismo, se mencionan los objetos –sillas, espadas, sombreros, etc.– y los gestos que deben acompañar el trabajo del actor eventual.

La distribución de relaciones por imprentas, y la consideración de las fechas de producción de éstas nos indican que, a pesar de que las palabras de José Blanco White atestigüen que están socialmente vivas aún muchos años más tarde, el furor de las mismas en su reflejo impreso se produce en Sevilla durante los años veinte. A partir de los treinta el volumen de impresos parece descender drásticamente, para quedar reducido a lo testimonial en la segunda mitad del siglo. Así, Padrino, tan dado a seguir la huella de su predecesor Leefdael en lo referente a comedias y entremeses, apenas registra cinco en nuestro repertorio. Manuel Nicolás Vázquez, el otro impresor importante del último tramo, no alcanza la decena. Pero no sólo es cuestión de cantidades. Si atendemos a los contenidos, podremos apreciar cómo a partir de 1728 surgen muestras, en las que la explotación máxima de los recursos, su sentido paródico, parecen marcar su declive.

La sátira antifeminista en la narrativa de Juan Cortés de Tolosa. La adaptación de un tópico

Miguel Zugasti
Universidad de Navarra

Muchos son los enfoques por los que se orientan los modernos estudios filológicos dentro de un campo tan amplio como es la época áurea. Distintas metodologías y tendencias críticas centran sus esfuerzos en acercarse y comprender un poco mejor el inmenso caudal literario clásico. Mucho es el camino que se ha recorrido en esta dirección, pero más es todavía el que resta por recorrer. ¿Cuántos trabajos se han dedicado a géneros «menores» o subgéneros como la comedia de capa y espada, la de figurón, la de fábrica, la loa, la jácara, el sainete o el entremés? ¿Cuántos al análisis pormenorizado de textos breves como epigramas, relaciones, premáticas, epitafios, encomios o libelos? Con mayor fortuna han contado figuras como el pícaro y el gracioso (relativamente: aún no hay un estudio global y completo sobre este papel dramático) o géneros como el cuento folclórico y el romance, pero las lagunas que quedan por cubrir son importantes y reclaman la atención de todos.

Considero que para llegar a un óptimo conocimiento de nuestra literatura aurisecular que nos dirija a conclusiones definitivas y manuales rigurosos y completos es necesario desbrozar este terreno, concediendo mayor interés a figuras de segundo y tercer orden o a unidades mínimas como las arriba citadas, así como a la edición de sus textos. En esta dinámica el caso de Juan Cortés de Tolosa –como el de tantos otros– puede ser paradigmático. Es un buen ejemplo del tipo de autor mediano que nutre la galería de los clásicos y que participa del gusto barroco. Encuadrado bajo el signo de la agudeza, sus escritos denotan una inclinación especial por lo misceláneo y variado. Puede considerarse que su obra más importante es el *Lazarillo de Manzanares*, aparecida en 1620¹, en la cual queda manifiesto su anhelo por secundar algunas de las pautas que rigen el género picaresco a

¹ Ver mi edición (Barcelona: P.P.U., 1990). En el «Estudio preliminar» se insertan los pocos datos biográficos que de él se conocen, así como un breve análisis del resto de su producción. En la bibliografía se facilita el estado actual de la crítica ante este autor. Cito el texto de la novela por mi edición.

la vez que por innovar otras. Pero antes (1617) publicó sus *Discursos morales*, curioso libro dividido en una serie de cartas y respuestas al principio y otra serie con cuatro novelas cortas al final². El contenido de las cartas oscila entre una farragosa y simplona moralidad repleta de citas clásicas y un no desdeñable ingenio o gracejo con que trata algunos tipos satíricos al uso, como valientes de mentira, médicos, galanes, lindos, socarrones, pironas, suegras, flacas, etc. Sus novelas cortas son fieles muestras del género, con gran disparidad temática que va desde lo cortesano hasta lo alegórico, pasando por lo pseudo-picaresco, lo mitológico y el simple relato de aventuras y peripecias encadenadas sin fin.

Domina, pues, la variedad y dispersión. No obstante, un hilo constante a lo largo de su producción puede ser el sentimiento misógino que se manifiesta casi en cada página. A mi modo de ver no sería válido considerar este aspecto del ataque a la mujer como un simple acatamiento de la larga tradición satírica antifeminista. Por supuesto que el seguimiento de este tópico tiene un gran peso a la hora de evaluar a nuestro autor, pero su pertinaz empeño y su acentuación en la inferioridad del sexo opuesto dicen bastante, creo, sobre su personalidad.

El tema de la mujer en la literatura ha sido tocado por la crítica desde hace algún tiempo³, y más recientemente se ha incidido en el aspecto de la sátira, particularmente en el más grande satírico de la literatura española: Quevedo⁴. Cortés de Tolosa es un autor que siguió muy de cerca a don Francisco, y precisamente en el empleo de múltiples recursos de la agudeza así como en la imitación de algunos de sus tipos satíricos es donde más clara se manifiesta tal influencia. Comenzaremos el análisis de su narrativa estableciendo una primera división entre la mujer como agente de la acción y como paciente.

² Los títulos son: *Novela de la comadre*, *Novela del licenciado Periquín*, *Novela del desgraciado y Novela del nacimiento de la verdad*. En 1620, junto al *Lazarillo* antes citado, se reeditan —con irrelevantes variantes textuales— las cuatro obritas agregándoles una más (*Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*), intitulada *Novela de un hombre muy miserable llamado Gonzalo*.

³ Cf. a este respecto los trabajos de J. FITZMAURICE-KELLY, «Women in sixteenth century Spain», *Revue Hispanique*, LXX (1927), 557-632; J. A. VAN PRAAG, «La pícaro en la literatura española», *Hispanic Review*, III (1936), 63-74; M. DEL P. ONATE, *El feminismo en la Literatura española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1938); J. ORENSTEIN, «La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana», *Revista de Filología Hispánica*, III (1941), 219-232; E. MORENO BÁEZ, *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache* (Madrid: Revista de Filología Española, Anejo XL, 1948), esp. el cap. «La mujer. El amor. El matrimonio», 153-163. P. BOMLI, *La femme dans l'Espagne du siècle d'or* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1950); R. GÓMEZ DE LA SERNA, «Quevedo y las mujeres», *Clavileño*, 3 (1950), 63-68; G. ALVAREZ, *Le thème de la femme dans picaresque espagnole* (Groningen: J. B. Wolters, 1955) y *El amor en la novela picaresca española* (La Haya: Van Goor Zonem, 1958); T. HANRAJAN, *La mujer en la novela picaresca española de Mateo Alemán* (Madrid: Porruá Turanzas, 1964), y *La mujer en la novela picaresca española* (Madrid: Porruá Turanzas, 1967), 2 vols.; J. CAÑEDO, «Tres pícaros, el amor y la mujer», *Ibero-Romania*, I (1969), 193-227; P. J. RONQUILLO, *Retrato de la pícaro: la protagonista de la picaresca española del XVII* (Madrid: Playor, 1980); E. W. HESSE, *La mujer como víctima y otros ensayos* (Barcelona: Puvill, 1987).

⁴ Cf. A. MAS, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo* (París: Hispano-Americanas, 1957); G. BELLINI, *L'aspetto satirico in Francisco de Quevedo* (Milán: Goliardica, 1965); I. NOLTING-HAUFF, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo* (Madrid: Gredos, 1974), esp. el cap. «Sátira contra las mujeres y contra el matrimonio: la «dueña» y el «maridillo», 147-160; I. ARELLANO, *Poesía satírico burlesca de Quevedo* (Pamplona: Eunsa, 1984), esp. el cap. «La degradación de lo erótico y la sátira de la mujer», 50-75; R. QUERRILACO, *Quevedo, de la misogynie a l'antifeminisme* (Universidad de Nantes: Estudios Hispánicos, col. Acta Hispánica, 3, 1987).

I. LA MUJER COMO PROTAGONISTA O SUJETO AGENTE DE LA ACCIÓN

En la *Novela de la comadre* se nos presenta la primera situación interesante: Beatriz, mujer de humilde nacimiento y de ocupación tan baja como lo es ser comadre, destaca por su hermosura, discreción, afabilidad y buen entendimiento. Su hija Felipa no le va a la zaga en virtud y tiene la suerte de estar comprometida con D. Rodrigo, hombre de alta calidad que sale momentáneamente para Méjico a cobrar cierta herencia. Un criado suyo, llamado Molino, aprovecha la ausencia del amo para galantear a Felipa, para lo cual cambia de identidad y condición. Se hace pasar por D. Gregorio de Guzmán, recién venido de Indias y poseedor de gran fortuna, que además va acompañado por un amigo suyo que hace las veces de criado, con el nombre de Lozano. Los domingos frecuentan la iglesia y comienzan a dejarse ver y a asediar a Felipa y Beatriz, la comadre. Pero todavía los dos farsantes tienen tiempo para más simulaciones y durante la semana, a ojos de toda la ciudad, fingen ser dos hermanos caritativos que consagran sus fuerzas a ayudar al prójimo. Así pues, so capa de galanes o so capa de santos van minando la entereza de las dos damas (para ello urden la patraña de que D. Rodrigo ha muerto ahogado en la travesía hacia Méjico) que pronto van tragando el anzuelo. En vista de lo malogrado con D. Rodrigo, empiezan a dar mayor entrada a D. Gregorio de Guzmán con el fin de no perder del todo las esperanzas de un buen casamiento. También Lozano inicia su particular asedio a Beatriz. Al final las mujeres resultan burladas y los bellacos se dan a la fuga sin que nadie descubra sus falsas identidades.

La postura que adopta el narrador con la sucesión de los hechos es clara y reveladora: Felipa, al recibir el primer papel requisitorio de amor de manos de su criada, se enfada y amenaza con despedirla, aunque luego –y aquí hay una censura velada– no lo hace. Rasga el escrito en *sólo dos* pedazos, lo suficiente para que más tarde lo pueda leer a espaldas de la sirvienta. Ante la perseverancia del falso amante ésta le recrimina su osadía y le ruega no la moleste más, pero «esto, mostrándose más tratable que la vez primera y los ojos algo risueños»⁵. Llega un segundo mensaje de amor y el castigo infringido a la criada son simplemente «unos blandos bofetones» (23). La comadre es tentada con dádivas (en este caso una cadena), las cuales rechaza, pero «se tapó los oídos, mas no los ojos, siendo más necesario ser ellos los cubiertos, porque el oído ya avía gozado de su oficio de oír (...), de suerte que hubo cisma entre el no quiero de Beatriz y el desear verse con su possessión» (27). La moraleja es tajante: «Todo lo qual sucedió a Felipa por querer ser más de lo que su calidad pedía. Pudiera contentarse la hija de la partera con un oficial, como a ella y a su madre muchas vezes se le aconsejó y algunas estuvo casi hecho» (50).

Todas las recriminaciones explícitas se dirigen hacia las dos mujeres. Lo que se censura es la pretensión de la joven de casarse con un hidalgo cuando ella procede de baja cuna. Al principio se encarece la virtud y honestidad de madre e hija, pero progresivamente se van mostrando algunas de sus flaquezas hasta desembocar en la deshonor y la vergüenza. Es fácil extraer una interpretación: las damas eran virtuosas porque nunca ha-

⁵ Las citas de las cinco novelas las tomo de la edición de G. E. SANSONE, *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas* (Madrid: Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos, vol. II, n. 187, 1974). De ahora en adelante abrevio a *Cinco novelas*. La presente referencia en p. 21.

bían estado en ocasión o peligro de dejar de serlo, pero sucumben ante el primer asedio a su entereza.

Como protagonistas de una acción, aunque sea mínima, podemos tomar también a las mujeres que suscriben algunas de las cartas y respuestas que componen la primera parte de los *Discursos morales*. De las 31 epístolas que se incluyen en la obra, nueve están firmadas por mano femenina, a las que habría que añadir cuatro textos más en calidad de las respuestas que distintas damas escriben a sus interlocutores.

En cuanto a las cartas, dos van dirigidas al confesor, acusándose las firmantes de afecciones un tanto nocivas como los afeites, las galas, el ir a la comedia o la creencia en supersticiones. Otras dos son enviadas a unos galanes a los que se les pide algo, esbozando aquí el tipo satírico de la pidona o pedigüeña. Hay otra escrita en clave pastoril donde Arminda pide a Tirreno que cumpla su palabra de matrimonio, el cual se excusa con donosas respuestas: «Todos los testigos que dijeron prometí ser tuyo dirán bien, mas no que prometí casarme». O: «Todos los días hago una agua de romero para olvidar el apeitado aire que de casi marido traje»⁶. Le siguen tres más dirigidas a personajes mitológicos o alegóricos (Apolo, Cupido, la Razón) donde se les plantean quejas «femeninas» como los malos versos que les dedican algunos poetas, la arbitrariedad de las leyes amorosas o la pasividad de la Razón ante el Engaño, que es masculino. Las respuestas están acordes con el tono antifeminista de toda la narrativa de Cortés de Tolosa; la Razón por ejemplo contesta a su interlocutora que no cree que fuera engañada por ningún hombre, sino que antes bien por su poca prudencia se dejó engañar. La novena y última está escrita por una mujer de negocios a otra que también lo es, transparentando la vida mundana que ambas llevan. Quedan por contabilizar tres respuestas (a un sacristán, a un galán tuerto y a un primo) donde las damas, en clave satírica, se defienden y mofan de acusaciones tan variadas como el no prestar atención a sus requiebros o el ser flacas.

En verdad, aunque se pretende que los textos aparezcan firmados por mujeres, Cortés de Tolosa no se puede sustraer de su punto de vista masculino ni de su tendencia misógina y burlesca. El mismo contenido de las cartas lleva implícito las carencias de sus suscriptoras, y su función es dar pie para que en las correspondientes respuestas (generalmente firmadas por mano masculina) se inserten las acusaciones y jocosidades típicas de un autor satírico del barroco español. Hay por tanto una sátira indirecta de los vicios, costumbres y defectos más comunes que por esas calendas se atribuían a los miembros del sexo femenino.

II. LA MUJER COMO OBJETO DE LA SÁTIRA DIRECTA

Los literatos barrocos insisten constantemente en la sátira contra la mujer, especialmente Quevedo. Alrededor de su órbita hay una larga serie de autores secundarios que tratan de imitarle, y entre ellos se encuentra Juan Cortés de Tolosa. Sus repetidos ataques

⁶ Los *Discursos morales* se publicaron en 1617 en Zaragoza, en la imprenta de Juan de Lanaja (o La Naja) y Quartanet. No existe reedición antigua ni moderna de esta obra. Las citas en fols. 77v y 79r. En aras de facilitar la lectura, modernizo ortografía y puntuación en todos los casos.

al sexo opuesto o al matrimonio están cortados siempre bajo el patrón de la agudeza conceptista y el uso de la tipología satírica más común.

1. *Vieja*

En la *Novela del desgraciado* hay un retrato de una vieja que obedece al motivo frecuente de la falta de dientes: «Limpia por lo menos de boca, pues en toda ella no avía quedado más que una muela»⁷. Más adelante hay una alusión a su oficio de componedora de virgos, pues se dice que: «Era buena, más que por sus partes, porque regalava y sabía remendar, cosa necessaria en semejantes escolares». Buena, por supuesto, con el sentido germanesco que da Covarrubias de prostituta⁸, sin que haya que olvidar tampoco el juego dilógico con el sentido sexual de *partes*, ya muy degeneradas en la vieja. En la *Novela de un hombre muy miserable llamado Gonzalo* (207-8) hay un nuevo retrato de una vieja donde se incide en el habitual motivo de las arrugas que surcan su rostro.

2. *Exageración de la edad*

En el *Lazarillo de Manzanares* encontramos un curioso excursus donde se incluye la «Recepta para enviudar sin daga, veneno o bebedizo o otro instrumento alguno»⁹. Un marido que desea deshacerse de su consorte empieza a molestarla diciéndole que ha perdido belleza y energías con el paso del tiempo. La mujer se inquieta de inmediato y reconoce que ni siquiera Juan de Leganés (famoso bobo de la época que poseía la rara habilidad de las matemáticas) podría sacar la cuenta de sus muchos años. El marido insiste con la pesadumbre y al final ella muere del disgusto, pues «no es cosa que tiene perdón en mugeres ofensa tocante a la edad»¹⁰.

3. *Suegra*

Figura recurrente en quien se ceban los más afilados dardos satíricos. En el último capítulo del *Lazarillo* se narra un sueño alegórico moral en el que se está celebrando un juicio en el infierno. El juez-comisario envía a las llamas a una suegra que da «gran tormento y muchas pesadumbres»¹¹ a su yerno, y pareja condena reciben todas las demás que estaban por los alrededores.

La suegra es una fuerza maligna. En una ocasión se relata que «nos pudrió a todos la vieja, más valiente por su condición que el Gran Capitán por sus puños»¹², y en otra (*Novela del nacimiento de la verdad*) sólo con su presencia asusta a la Verdad, ya que «ni un gigante tan grande se atreve con una suegra»¹³. Nuevas referencias encontramos en los *Discursos morales*, fol. 69, donde se la equipara con una mona y, más abajo, donde un

⁷ Cf. *Cinco novelas*, 120.

⁸ Cf. S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, voz *bueno*.

⁹ Cf. mi edición del *Lazarillo de Manzanares* (Barcelona: PPU, 1990), 226-228.

¹⁰ Cf. *Cinco novelas*, 63.

¹¹ Cf. *Lazarillo de Manzanares*, 228.

¹² *Ibíd.*, 102.

¹³ Cf. *Cinco novelas*, 162.

médico exhibe sus «propiedades para matar» por efecto refractario: la suegra lo quiso matar a pesadumbres y al final éstas se volvieron sobre ella ocasionando su propia muerte, de lo que se felicita el galeno.

4. *Pidona*

Un nuevo tópico al uso es atribuir a la mujer una constante ansia por pedir algo —generalmente dinero o galas— a los hombres. Un padre, tras despacharse a gusto sobre la malévola condición femenina (para ello se sirve de ejemplos bíblicos como Adán y Eva, Sansón y Dalida o la mujer del santo Job), facilita a su hijo una excelente receta contra su hábito de pedir: «Si ella pidiere como mujer, responded vos como hombre»¹⁴. Los recursos más señalados suelen ser los de tener manos largas y ligeras que pillan todo lo que se pone a su alcance; por ejemplo cierta muchacha las tenía «blancas y tan largas que alcanzaban desde su casa a mi baúl y págolo como si la hubiera ofendido»¹⁵. La historia se repite y Lazarillo, a fuer de enamorado, es desvalijado por una de estas mujeres poseedora de buenas manos: «Eran tan blancas que me deslumbraban, pues me sacaron mis dineros; y tan largas que alcanzaron desde su posada hasta la mía, donde estaba mi baúl»¹⁶.

5. *Beata*

Acusada siempre de falsedad en su fingida devoción, la beata gusta frecuentar la iglesia por dos razones: o bien para dormir y descansar (para lo cual entorna los ojos como si estuviera en éxtasis)¹⁷, o bien para proseguir con su interminable charla y así «no dexar de hablar»¹⁸. Bajo capa de santidad encubre sus defectos, como son el dedicarse a vender solimán, el comer la mayoría de las veces en casa ajena o el vestir un saco a modo de hábito de religiosa, pero en realidad para protegerse de los rigores del tiempo.

6. *Linda / repulsiva*

Muy común es también la crítica a la mujer por su afán de ponerse siempre cosméticos y afeites que la hagan parecer más bella, así como su desmesurado gusto por presumir con vestidos y galas nuevas. Generalmente recae en el marido o amante el «tormento de toca, basquiña, ropa, jubón y otros adereços»¹⁹, ya que es él quien tiene que costear los elevados gastos; además de que todo es pasajero y engañoso, pues «qué lindas son vuestras mercedes compuestas, y de noche sombra de lo que de día fueron»²⁰. Otro motivo es que la mujer, al ocuparse tanto de sí misma, descuida la atención que debe dispensar al marido y además provoca los celos porque otros hombres la miran demasiado a ella²¹.

¹⁴ Cf. *Discursos morales*, fol. 8v.

¹⁵ *Ibíd.*, fol. 70r.

¹⁶ Cf. *Lazarillo de Manzanares*, 188. Vid. más ejemplos de este tipo en *Discursos morales*, libro primero, carta 12 y libro segundo, cartas 2, 6, 13 y 15.

¹⁷ Vid. un retrato de esta figura en *Cinco novelas*, 163-166.

¹⁸ *Ibíd.*, 168.

¹⁹ *Ibíd.*, 161.

²⁰ Cf. *Discursos morales*, fol. 96r.

²¹ Vid. el pasaje en *Lazarillo de Manzanares*, 224-225.

Cabe situar en el polo opuesto los ataques a aspectos fisiológicos femeninos que puedan provocar repugnancia o rechazo. Desde antiguo, siempre bajo un prisma masculino, se ha insistido en que los órganos del parto, de la excreción y del sexo estuvieran tan próximos. San Agustín dejó escrito que «inter faeces et urinam nascimur»²², y Cortés de Tolosa recurre a veces a estos aspectos escatológicos. Presenta a los maridos como mártires que tienen que soportar de sus esposas «el ordinario del mes, vómitos y cámaras»²³ o un «trabajo tan grande como es ver siempre un propio rostro, estar sujeto cada mes a sus suzias costumbres»²⁴.

7. Flaca

En el «Discurso cerca de la mujer flaca» confiesa el narrador que «ser flaca no es pecado, como no sea en lo que quita opinión»²⁵, pero sí que es motivo para la sátira. En general tienen la particularidad de ser «muy pesadas aunque muy flacas»²⁶, pues a su arma tradicional (la lengua) añaden en este caso sus facultades para herir con codos y piernas – dada su extrema delgadez– a modo de espadas o estoques. Una mujer así puede ser buena para «hazer penitencia con ella»²⁷, ya que el marido, al abrazarla, se produciría heridas al igual que si llevase un cilicio o se las practicase con unas disciplinas.

8. Virtuosa, pero...

Se inserta en los *Discursos morales* una carta donde un viudo se lamenta de la pérdida de su esposa. Precisa que ella, *rara avis*, «fue hecha según lo que se usa al revés, para venirlo a ser del derecho». Añade puntillosamente que «muy virtuosa fue mi mujer, y esto nació de no estar jamás ociosa»²⁸. En la *Novela del licenciado Periquín* el protagonista corteja a una dama y es correspondido, pero ante la necesidad de una salida le asaltan las dudas: «No se prometía tan buena fortuna que en el interín no mudasse su dama de intento (...), que, aunque doña Leonor era muy cuerda, al fin era muger»²⁹. En otra oportunidad (*Novela de un hombre muy miserable llamado Gonzalo*) una joven y honesta dama muere a los pocos días de su casamiento, lo cual provoca el siguiente comentario: «Buena fue la muerte, pues se llevó buena a quien quiçá viviendo pudiera mala»³⁰. Precisamente en esta novelita –cuyo protagonista se erige como prototipo de la tacañería y avaricia– se alaba la paciencia de las dos primeras mujeres que aguantaron las miserias de Gonzalo hasta el día de su muerte sin rebelarse. Al hombre le llega el castigo con la tercera esposa, ex-mujer pública, llamada ingeniosamente Isabel de la Puebla, que dilapida los ahorros del tacaño y pronto presencia su muerte.

²² Apud, M. HODGART, *op. cit.*, 91.

²³ Cf. *Discursos Morales*, fol. 96r.

²⁴ Cf. *Cinco novelas*, 189.

²⁵ Cf. *Lazarillo de Manzanares*, 205. Obsérvese la dilogía que establece entre flaqueza física y la moral.

²⁶ Cf. *Cinco novelas*, 210.

²⁷ Cf. *Lazarillo de Manzanares*, 205. Vid. otro retrato de la mujer flaca en *Discursos morales*, libro segundo, carta 12 y su correspondiente respuesta.

²⁸ Cf. ambas citas en *Discursos morales*, fols. 12v y 13v.

²⁹ Cf. *Cinco novelas*, 94.

³⁰ *Ibid.*, 220.

9. *La malévola condición femenina*

Son muchos los atributos negativos con que el autor adorna a las mujeres despachándose a su gusto contra ellas. Amarrándose a la tradición menciona por ejemplo cómo Ovidio simbolizó a la Envidia como una mujer³¹ y lo propio hizo el Espíritu Santo con la Ira³², o cómo Dios hizo a Eva de una costilla de Adán, es decir, hueso curvo como un arco «en señal que habían de estar obedientes»³³ al dictado masculino. No merecen la credibilidad del hombre «y menos cuando trujeren capa de caridad, porque es mentira»³⁴; sólo dicen la verdad cuando hablan mal de las demás³⁵, y siempre ocurre así «en materia de mugeres, pues, créanme los apasionados, que todo es mentira o que todas son mentira»³⁶. Tampoco hay que fiarse de sus muestras de llanto porque suelen ser simuladas³⁷. Gustan de practicar vicios como ir a la comedia, al Prado, andar en coche, charlar por los codos, beber vino o comer barro para la opilación³⁸. Son mudables de opinión, aunque no siempre: «Una cosa me admira, que siendo tan amigas de novedades no lo sean de la novedad de mudar de condición si no es para ser peores»³⁹.

Una mujer recia es peor que demonio (Vid. un cuentecillo folclórico en *Discursos morales*, libro primero, carta 9, donde ni siquiera un diablo conoce el remedio para quitarse de encima a su esposa) y da a su marido «una vida de galera»⁴⁰. Ningún hombre tiene la fórmula para aguantarlas, y si alguno la descubriese «tendría más oro que Midas»⁴¹.

10. *Matrimonio*

El hombre debe andar avisado a la hora de buscar esposa y no ofuscarse en un raptó de enamoramiento pues sólo hay dos tipos de matrimonio, «o por amor pobre, o por concierto engañándola»⁴²; esto es: nunca casarse por amor si ella no aporta dineros⁴³, y si se es pobre hay que encontrar la forma de ocultarlo para que ellas no lo perciban y lleven buena dote. No obstante, si el hombre tiene suficientes rentas para los dos se aconseja tomar esposa sin dote, ya que en este punto reside la fuerza en que se escuda la mujer frente al marido. En diversos pasajes⁴⁴ se ratifica también la moraleja vista en la *Novela de la comadre* condenando los matrimonios entre personas de distinta condición o status social.

³¹ Cf. *Discursos morales*, fol. 58r.

³² *Ibid.*, fol. 43r.

³³ *Ibid.*, fol. 67r.

³⁴ *Ibid.*, fol. 7r.

³⁵ Vid. *Cinco novelas*, 166.

³⁶ *Ibid.*, 112.

³⁷ Cf. *Discursos morales*, libro primero, respuesta a la carta 12 y *Lazarillo de Manzanares*, 193.

³⁸ Vid., entre otros muchos pasajes, *Lazarillo de Manzanares*, todo el capítulo XVIII y *Discursos morales*, libro primero, carta 132 y libro segundo, carta 15.

³⁹ Cf. *Discursos morales*, fol. 67r.

⁴⁰ *Ibid.*, fol. 38v.

⁴¹ *Ibid.*, fol. 41v.

⁴² *Ibid.*, fol. 4r.

⁴³ Vid. *Cinco Novelas*, 183 y 185.

⁴⁴ Vid. *Discursos morales*, libro segundo, carta 15 y *Cinco novelas*, 64.

11. *Viudo*

Múltiples son los chistes referentes a la felicidad que embarga a los viudos por haberse desprendido de sus consortes. Recuérdese la «*Recepta para enviudar*» que inventa un marido cansado de serlo. En otro lugar se habla de lo mal que canta un sacristán que era capaz de «desazonar a un viudo»⁴⁵, tarea harto difícil dado su jubiloso estado. También se mencionan otros casos como el del pobre Job al que le llovieron las desgracias pero entre ellas no tuvo ni el simple consuelo de haber perdido a su mujer, o el de un médico tan desafortunado que mata a todos los que se le acercan menos a su esposa⁴⁶.

III. JUSTIFICACIÓN ANTE LA SÁTIRA

Cortés de Tolosa es consciente de la frecuencia y virulencia con que zahiere a la mujer y a veces se cura en salud ante las posibles críticas: «No se habla aquí de la beata que vive como deve, ni de la santa madre, ni tía que aconseja lo que está bien, sino de las que al contrario hazen»; o también: «No hablaremos de aquéllas cuyas obras dizen con lo que éstas fingen, sino de aquéllas que hazen lo contrario». No obstante, en el prólogo a los *Discursos morales* es donde se encuentra su exculpación más rotunda:

Aquí es cuando el librero desampara la tienda y va a refiir con su mujer, pues ¿qué culpa tuvo ella? Ninguna, pero hay hombres tan discretos que se van a vengar en ellas las ofensas que de otras partes han recibido. Confieso que se me olvidó hablar de esto en los *Discursos* ¡Oh, válganme las discretas!

⁴⁵ Cf. *Lazarillo de Manzanares*, 108.

⁴⁶ Vid. *Discursos morales*, fols. 43v y 89r.

ÍNDICE

Volumen I

PREÁMBULO	11
-----------------	----

I. PLENARIAS

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

II. COMUNICACIONES

JAVIER APARICIO MAYDEU, <i>A propósito de la comedia hagiográfica barroca</i>	141
M ^a DOLORES DE ASÍS GARROTE, <i>Los Studia Humanitatis y las formas literarias del Renacimiento español</i>	153
JOSÉ BARROSO Y JOAQUÍN SÁNCHEZ DE BUSTOS, <i>Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro</i>	161
BERNARD BENTLEY, <i>Del autor a los actores: el traslado de una comedia</i>	179
TATIANA BUBNOVA, <i>La «malicia malencónica» de Francisco Delicado</i>	195
CATALINA BUEZO, <i>El rey y los reyes en la mojiganga dramática</i>	203
YSLA CAMPBELL, <i>En tono a la historia de la literatura en Nueva Vizcaya (oralidad, visualización y textos)</i>	209
FÉLIX CARRASCO, <i>«Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso» (Lazarillo, tratado VII): Puntualizaciones lingüísticas y semióticas</i>	217
MICHEL CAVILLAC, <i>San Antonio de Padua y el «Familien Roman» de Mateo Alemán</i>	225
JOSÉ CEBRIÁN, <i>Sobre Herrera y Mal Lara con un «Hércules» de por medio</i>	233
ANGELINA COSTA, <i>Un sol eclipsado: la poesía de destierro del Conde de Villamediana</i>	245

ANNE J. CRUZ, <i>Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro</i>	255
ANTONIO CRUZ CASADO, <i>Para la poética de la narrativa de aventuras peregrinas</i>	261
TREVOR J. DADSON, <i>La poesía amorosa de los Condes de Salinas y Villamediana: ¿un diálogo subtextual?</i>	269
E. DEFFIS DE CALVO, <i>Perspectivas críticas sobre la novela española de peregrinación del Siglo XVII</i>	279
GONZALO DÍAZ-MIGOYO, <i>La crónica indígena mexicana: otro aspecto de la «visión de los vencidos»</i>	285
JOSÉ IGNACIO DíEZ FERNÁNDEZ, <i>Aproximación a la transmisión de la poesía de Don Diego Hurtado de Mendoza</i>	289
VÍCTOR DIXON, <i>Los Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope</i>	299
ROSARIO DOMÍNGUEZ LÓPEZ, <i>Juego o recreación léxico-semántica en la prosa sanjuanista</i>	307
JUAN EGUILUZ, <i>La prosa retórica de Fray Luis de Granada</i>	315
IGNACIO ELIZALDE, <i>El problema social en dos obras dramáticas de Calderón</i>	323
JOAN ESTRUCH, <i>Tras las huellas de las Soledades: el «Panteón» de F. M. de Melo</i>	331
HENRY ETTINGHAUSEN, <i>Prensa comparada: relaciones hispano-francesas en el siglo XVII</i>	339
JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ DE CANO, <i>Don Jerónimo de Barrionuevo, poeta castrado</i>	347
SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA, <i>Canta sola a Lisi como cancionero petrarquista</i>	357
MANUEL FERRER-CHIVITE, <i>El Almirante Fadrique Enríquez y las versiones de su «Perque»</i>	365
LOUISE FOTHERGILL-PAYNE, <i>Ars h^a y neohistoricismo: ¿Qué hay de nuevo?...</i>	375
MARGIT FRENK, <i>Entre el romance y la letrilla</i>	379
R. DE LA FUENTE Y F. GUTIÉRREZ, <i>De la comedia áurea a la zarzuela: Peribáñez frente a La Villana</i>	385
JAUME GARAU, <i>Justas poéticas en honor de santos en la Mallorca del Siglo de Oro</i>	395
MIGUEL MARÓN GARCÍA-BERMEJO, <i>Del ámbito profano al religioso: Estudio de una pieza de negros en un cancionero carmelitano</i>	403
M ^a LOURDES GARCÍA-MACHO, <i>Problemas gráfico-fonéticos en los autógrafos teresianos del Camino de perfección</i>	413
JOAQUÍN GARCÍA PALACIOS, <i>La contemplación sanjuanista</i>	419
VÍCTOR GARCÍA RUIZ, <i>Cervantes, Lazarillo y Lope: en torno al origen del «figurón»</i>	425
AMELIA GARCÍA VALDECASAS, <i>La tragedia de final feliz: Guillén de Castro</i> ..	435
JESÚS GÓMEZ GÓMEZ, <i>Diálogo, texto dramático y teatro (siglo XVI)</i>	447
M ^a JOSÉ GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, <i>El mito de Troya en las Rimas de Lope</i> ..	453
GEORGES GÜNTERT, <i>Pasión, inteligencia y realización artística en La fuerza de la sangre</i>	461

M ^a DEL PILAR HERNÁNDEZ MERCEDES, <i>El bestiario alegórico en el Dilucidario del verdadero espíritu de Jerónimo Gracián de la Madre de Dios</i>	473
CARMEN HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, <i>El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega</i>	481
SONJA HERPOEL, <i>La endemoniada de Lerma o visión e imaginación</i>	495
FÉLIX HERRERO, <i>La oratoria sagrada en el siglo XVII: tradición e innovaciones</i> ...	501

Volumen II

ÁNGEL IGLESIAS OVEJERO, <i>La figura etimológica en la paremiología clásica</i> .	519
VÍCTOR INFANTES, <i>Eugenio de Salazar y su Suma del arte de poesía: Una poética desconocida del siglo XVI</i>	529
MONIQUE JOLY, <i>Geografía y folklore: En torno a tres etapas del itinerario de Guzmán de Alfarache</i>	537
JACQUES JOSET, <i>De los nombres de Rampín (I)</i>	543
TERESA J. KIRSCHNER, <i>El discurso sexual como subversión del amor idealizado en el teatro histórico-nacional de Lope de Vega</i>	549
LUCE LÓPEZ-BARALT, <i>El original árabe del «Kama Sutra español»</i>	561
M ^a DE LOS ÁNGELES LÓPEZ GARCÍA, <i>El léxico de la maravilla en la obra de San Juan de la Cruz</i>	569
MERCEDES LÓPEZ SUÁREZ, G. A. <i>Augurello: la formulación del código petrarquista</i>	579
JOSÉ MANUEL LOSADA GAYA, <i>La concepción del honor en el teatro español y francés del siglo XVII: Problemas de metodología</i>	589
LOLA LUNA, <i>Prólogo de autora y conflicto de autoridad: de Teresa de Cartagena a Valentina Pinelo</i>	597
M ^a JESÚS MANCHO DUQUE, <i>Cultismos metodológicos en los Ejercicios Ignacianos: «La composición de lugar»</i>	603
JORGE MANRIQUE MARTÍNEZ, <i>Para la edición de la poesía del Conde de Salinas</i>	611
JOSÉ LUIS MARTÍN GARCÍA-ARISTA, <i>Interpretación simbólica del itinerario de Don Quijote</i>	621
M ^a JOSÉ MARTÍNEZ, <i>Burla y ejemplaridad en El viejo celoso</i>	629
JOSÉ MIGUEL MARTÍNEZ TORREJÓN, <i>Valor retórico del relato corto en el Scholástico de Cristóbal de Villalón</i>	635
PASQUAL MAS I USÓ, <i>Función social del teatro y tradición literaria en el Barroco tardío valenciano</i>	641
JUAN MATAS CABALLERO, <i>Algunas notas sobre las Rimas sacras de Juan de Jáuregui</i>	649
ALFREDO MATEOS PARAMIO, <i>Francisco de Aldana: ¿Un neoplatónico del amor humano?</i>	657
GIUSEPPE MAZZOCCHI, <i>Los comentarios virgilianos del Padre Juan Luis de La Cerda</i>	663

DONALD MCGRADY, <i>Otra vez el soneto «Descaminado, enfermo, peregrino» de Góngora</i>	677
ALAIN MILHOU Y ANNE MILHOU-ROUDIÉ, <i>El pecado de pereza en el Criticón: «dejamiento» sin obras</i>	683
MICHEL MONER, <i>En el taller de la creación: las supuestas refundiciones de la Primera parte de Don Quijote</i>	693
JUAN MONTERO, <i>La Sátira contra la mala poesía del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria</i>	709
ANTONIA MOREL, <i>Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica</i>	719
SEBASTIÁN NEUMEISTER, <i>Gracián filósofo</i>	735
YOLANDA NOVO, <i>Retórica homilético-meditativa y 'dispositio' de la poesía religiosa del Siglo de Oro: a propósito de un poema de Lope</i>	741
ANTONIA M ^a ORTIZ BALLESTEROS, <i>Atribuciones al Conde de Salinas</i>	747
LJILJANA PAULOVIC-SAMUROVIC, <i>Los elementos renacentistas en la Palinodia de los Turcos (1547) de Vasco Díaz Tanco de Frejenal</i>	753
JOSÉ M ^a PAZ GAGO, <i>Texto y paratexto en el Quijote</i>	761
LUIS JESÚS PEINADOR MARÍN, <i>Construcción y sentido de los «Colloquios» de Collazos</i>	769
JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE, <i>Pragmática de la lírica: la enunciación en primera persona ajena en la poesía funeraria y mitológica de los Siglos de Oro</i>	777
GIULIA POGGI, <i>Un soneto de Góngora y su fuente italiana («Urnas plebeyas, túmulos reales»)</i>	787
JUAN MIGUEL PRIETO, <i>La construcción alegórica de la séptima morada</i>	795
CÉSAR REAL RAMOS, <i>Melisendra era Melisendra (La ficción en Cervantes)</i> ...	803
ALFONSO REY, <i>Las variantes de autor en El Buscón: las descripciones de personajes</i>	811
MERCEDES DE LOS REYES PEÑA Y PIEDAD BOLAÑOS, <i>Loa para empezar en Lisboa. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas</i>	819
MARGARET RICH GREER, <i>Teoría psicoanalítica y estructura narrativa en María de Zayas</i>	831
FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR, <i>El diagrama: geometría y lógica en la literatura espiritual del Siglo de Oro</i>	839
JULIO RODRÍGUEZ-LUIS, <i>El enfoque comparativo de la literatura picaresca</i>	853
FRANCISCO JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO, <i>Aspectos semántico-extensionales en la novela picaresca</i>	859
MERCEDES RODRÍGUEZ PEQUEÑO, <i>Procesos dialógicos en el Arte Nuevo de Lope de Vega</i>	865
JOSÉ ROMERA CASTILLO, <i>Crítica semiótica del teatro del Siglo de Oro en España</i>	869
DOLORES ROMERO LÓPEZ, <i>Fisonomía y temperamento de Don Quijote de la Mancha</i>	879
JOAQUÍN ROSES, <i>La Ariadna de Salcedo Coronel y el laberinto barroco</i>	887

PEDRO RUIZ PÉREZ, <i>Pragmática y coherencia textual en los sonetos de Garcilaso</i>	895
FRANCISCO RUIZ RAMÓN, <i>El Burlador de Sevilla y la dialéctica de la dualidad</i>	905
JAVIER SAN JOSÉ LERA, <i>Un recurso clásico en la prosa de fray Luis de León: Las parejas de sinónimos en la Exposición del libro de Job</i>	913
HERNÁN SÁNCHEZ, <i>El episodio de los Batanes: Perspectivismo, humor y juego textual</i>	923
MILAGROS SÁNCHEZ DÍAZ, <i>Las recreaciones en el Carmelo: Ana de San Bartolomé (Análisis de una Conferencia Espiritual)</i>	931
ÍÑIGO SÁNCHEZ LLAMA, <i>La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro</i>	941
MARÍA SANTINI LECETERA, <i>Dos antiguas traducciones italianas del Lazarillo de Tormes (siglo XVII)</i>	949
JACOBO SANZ HERMIDA, <i>La literatura de fascinación española en el siglo XVI</i>	957
PILAR SARRIÓ RUBIO, <i>Folch Cardona y el teatro valenciano del siglo XVII: influencias e innovaciones</i>	967
M. SWISLOCKI, <i>Romancero y comedia lopesca: formación de una consciencia histórica en la España áurea</i>	977
ROSA TABERNERO, <i>La supuesta «originalidad» de Tirso de Molina en el tratamiento del tema del honor: El celoso prudente</i>	987
JOANA TUR PLANELLI, <i>«Centro» e «Íntimo»: dos realidades complementarias en el léxico de Juan de los Ángeles</i>	993
VICTORIANO UGALDE, <i>El Burlador de Sevilla o la dramatización barroca de Don Juan</i>	999
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS, <i>Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII</i>	1007
MIGUEL ZUGASTI, <i>La sátira antifeminista en la narrativa de Juan Cortés de Tolosa. La adaptación de un tópico</i>	1017

ESTUDIOS FILOLÓGICOS, 252



Ediciones Universidad
Salamanca

ISBN: 84-7481-739-0